Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

10.1515/umcsart-2015-0001

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 2 SECTIO L 2014

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Maciej Białas

Gramofon w kręgu reinterpretacji

Gramophone Reinterpretations

Wstęp

Sir Edward William Elgar miał ponoć powiedzieć, że „jeżeli istnieje jakaś piękna historia, to jest to historia gramofonu”[1]. Urodzony w 1857 roku Elgar mógł sobie pozwolić na wyrażenie takiej opinii. Wszak dożywszy siedemdziesięciu siedmiu lat, był nie tylko świadkiem tej historii, ale jako bodaj pierwszy kompozytor dokonujący nagrań swoich dzieł poniekąd ją współtworzył.

Historia ta zaczęła się od pochodzącego z 1877 roku tyleż genialnego, co prostego wynalazku Thomasa Alvy Edisona – fonografu. To napędzane ręcznie, czysto mechaniczne urządzenie nagrywało dźwięk, przenosząc przechodzące przez tubę i przysłonę fale dźwiękowe do metalowego szpica żłobiącego rowki na powleczonym folią cynową cylindrze, a po odwróceniu tego procesu również odtwarzało go[2]. Konstruując fonograf, Edison, jak większość wynalazców, oparł się oczywiście na dokonaniach swoich poprzedników. Z jednej strony za-

[1] “If ever there was a fairy story, the history of the gramophone is one”, cyt. [za:] J. Borwick, L. Foreman, *Recording and reproduction*, [w:] *The Oxford Companion to Music*, red. A. Latham, Nowy Jork 2002, s. 1034.

[2] D. J. Steffen, *From Edison to Marconi. The First Thirty Years of Recorded Music*, Jefferson 2005, s. 24.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

intrygowało go urządzenie Roberta Willisa, który w 1829 roku, nawiązując do eksperymentów nad mechaniczną reprodukcją mowy, prowadzonych od 1780 roku w Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, zbudował koło zębate z dołączonymi do jego zębów elastycznymi językami i odkrył, że zmieniając prędkość jego obrotów, można wytwarzać wyższe lub niższe dźwięki, brzmiące jak różne samogłoski; w świetle odkrycia Willisa wysokość dźwięku ujawniła się jako zmienna zależna już nie tylko od długości rury czy struny, ale również od prędkości obrotów koła, a w konsekwencji i czasu. Z drugiej zaś strony Edison wyciągnął logiczne konsekwencje z techniki wizualnego zapisu dźwięku opracowanej w 1857 roku przez Leona Scotta de Martinville'a. Skonstruowany przez de Martinville'a fonautograf był pierwszym urządzeniem zdolnym utrwalać wzory fal dźwiękowych na papierowym walcu pokrytym sadzą[3].

Magii fonografu, który rozdzielając czas i przestrzeń, sprowadzając akustyczne „teraz" do akustycznego „tu"[4], upamiętniał, uwieczniał i unieśmiertelniał, ulegli natychmiast wielcy tego świata. W Anglii na zarejestrowanie swojego głosu skusił się nie tylko premier William Ewart Gladstone, ale i uznani poeci, jak Alfred Tennyson i Robert Browning; w Niemczech – cesarz Wilhelm II Hohenzollern, kanclerz Otto von Bismarck, feldmarszałek Helmuth von Moltke. Swój kunszt udokumentowali również pianiści – Józef Hofmann i Johannes Brahms[5].

Jako urządzenie zdolne do rejestrowania zarówno ludzkiego głosu i muzycznych interwałów, jak i wszelkich zjawisk akustycznych, potwierdzające tym samym dystans dzielący to, co symboliczne, od tego, co rzeczywiste, fonograf znalazł zastosowanie w wielu dziedzinach życia – od kryminalistyki i psychiatrii począwszy, na wojskowości i propagandzie skończywszy. W kontekście sztuki przyczynił się nie tylko do umasowienia literatury czy rozwoju jej popularnych odmian, ale i zaważył na powstaniu nowego typu poezji, bardziej drażniącej nieskładnymi i zgrzytliwymi frazeologizmami, niż uwodzącej mnemonicznymi sztuczkami pokroju pulsujących rytmów, rymów czy melodii[6].

O ile fonograf przysłużył się szczególnie historii literatury, to w historii muzyki złotymi zgłoskami zapisał się wynaleziony w 1887 roku przez Emila Berlinera gramofon[7], w którym cylinder Edisona został zastąpiony płaską płytą wykonaną pierwotnie z cynku lub pokrytego woskiem szkła[8]. Choć nie pozwalała już ona na

[3] F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford 1999, s. 25-27.

[4] H. de la Motte-Haber, *Soundsampling: An Aesthetic Challenge*, [w:] *Music and Technology in the Twentieth Century*, red. H-J. Braun, Baltimore 2002, s. 201.

[5] Kittler, *op. cit.*, s. 78.

[6] *Ibid.*, s. 80.

[7] *Ibid.*, s. 59.

[8] Materiały te z czasem zastąpiono szelakiem, gumą, ebonitem i w końcu polichlorkiem winylu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

dokonywanie własnych nagrań, to szybko zdobyła przewagę nad fonograficznym cylindrem ze względu na dużo większą pojemność[9]. Wprowadzona do masowej produkcji w 1894 roku, doprowadziła do powstania potężnego rynku płytowego, z gramofonu zaś uczyniła przemysłowy standard.

Po typowej dla muzyki ludowej oralno-audialnej transmisji, po wprowadzonej w Europie pod koniec średniowiecza muzycznej notacji, gramofon otworzył nową epokę w historii muzyki. Gramofonowa płyta nie tylko skracała dystans pomiędzy tradycyjną partyturą a wykonaniem, ale i dawała wgląd w cały dźwiękowy wszechświat. Docierała przy tym do szerokich mas. Rychło więc gramofon narzucił wykonawcom nowe wzorce interpretacyjne, twórców skłonił do zmiany utrwalonych sposobów konceptualizowania muzyki, odbiorców zaś zachęcił do alternatywnych form uczestnictwa w kulturze muzycznej.

W owej opiewanej przez Elgara „pięknej historii gramofonu" najbardziej niezwykłe jest jednak to, że po dziś dzień nie dobiegła ona końca. Gramofon, jak każde masowo produkowane urządzenie, podlegał logice rynku i zgodnie ze współczesną teorią marketingu skazany był na pewien cykl życia, obejmujący fazy wprowadzenia, wzrostu, dojrzałości i schyłku[10]. Nawet jeśli poddawano go kolejnym ulepszeniom technicznym, które niewątpliwie wydłużały ten cykl, to postęp, jaki dokonywał się w międzyczasie w fonografii, powinien był dość szybko zepchnąć go do lamusa historii. Gramofon tymczasem nie tylko przetrwał cały dwudziesty wiek, ale i odnalazł się na progu nowego tysiąclecia w epoce cyfrowej. Rodzi się zatem pytanie: co zadecydowało o niezwykłej żywotności tego dziewiętnastowiecznego urządzenia?

Wydaje się, że jego skrywany potencjał, który twórczym jednostkom pozwalał odkrywać go na nowo, znajdować jego nowe zastosowania, przypisywać mu nowe funkcje, obsadzać go w nowych rolach; słowem, poddawać go rozmaitym reinterpretacjom, których efektem stała się nowa dyskursywna praktyka – gramo-

[9] Co ciekawe, owa pojemność – początkowo $4^1/_2$ minuty przy prędkości 78 obrotów na minutę, a od 1948 roku 25 minut przy prędkości $33^1/_3$ obrotów na minutę – przez całe dekady pozostawała inspirującym wyzwaniem dla twórców. Igor Strawiński na przykład skomponował w 1926 roku *Serenade in A*, a dwa lata później opracował suitę z baletu *Pietruszka* z myślą o płycie gramofonowej i jej ograniczeniach czasowych (D. Gwizdalanka, *Stulecie mediów*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole" 2007, nr 1, s. 8.). La Monte Young i Marian Zazeela, dążąc do pokonania ograniczeń czasowych *longplaya*, sugerowali w 1969 roku odtwarzanie jednej ze stron albumu *The Black Record* z prędkością $8^1/_3$ obrotów na minutę. W tym samym celu Brian Eno na pochodzącej z 1975 roku płycie *Discreet Music* zdecydował się na większe zagęszczenie rowków kosztem niższego zakresu dynamiki dźwięku. Zob.: *Extended Play, 1988*, [w:] J. González, K. Gordon, M. Higgs, *Christian Marclay*, Londyn 2005, s. 133.

[10] Por. P. Kotler, J. Scheff, *Standing room only. Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston 1997, s. 211.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

fonowa muzyka. Jeśli już sama historia owych reinterpretacji jest na tyle intrygująca, że warto ją w ogólnym zarysie przypomnieć, to niewątpliwie na bliższą analizę zasługuje pomijana na ogół w poświęconych gramofonowi opracowaniach estetyka gramofonowej muzyki.

Gramofon w literaturze przełomu wieków

Od początku swojego istnienia gramofon, a na ogół jeszcze fonograf, fascynował różnego autoramentu intelektualistów, myślicieli, erudytów, którzy w bardziej lub mniej bezpośredni sposób odwoływali się do niego w swoich szkicach, nowelach, literackich impresjach. Uznając fonograf za urządzenie do nagrywania i odtwarzania dźwięku, dociekali jego fenomenu, proponowali jego alternatywne zastosowania oraz wieszczyli jego przyszłość.

W pochodzącym z 1880 roku eseju *La mémoire et le phonographe* (*Pamięć i fonograf*) – intelektualnej wycieczce w obszary psychofizyki – francuski filozof i poeta Jean-Marie Guyau dostrzegał w fonografie adekwatny model działania ludzkiego mózgu. Wyjątkowe możliwości tego urządzenia w zakresie jednoczesnego nagrywania i odtwarzania dźwięków odpowiadały, jego zdaniem, zdolnościom ludzkiego mózgu do jednoczesnego zapisywania i odczytywania informacji, tudzież ich przechowywania i przeszukiwania. Guyau uważał, że tak jak docierające do fonografu wibracje ludzkiego głosu żłobią na cynowej folii różnego kształtu i głębokości rysy odzwierciedlające określone dźwięki, tak też docierające do mózgu za pomocą zmysłów bodźce żłobią komórki mózgowe, tworząc kanały dla strumieni nerwowych, które – przepływając przez nie nawet po latach – uaktywniają określone myśli i uczucia z przeszłości.

Guyau wyjaśniał również, z czego wynika sugestywność efektu fonograficznego, który w XX wieku miał zrobić zawrotną karierę, a mianowicie modulowania wysokości i barwy dźwięku zmianami prędkości obrotów cylindra – efektu o tyle niezwykłego, że wynikającego z trudnego dotychczas do pomyślenia manipulowania temporalnością materiału akustycznego. Twierdził, że wynika ona z jego bezpośredniego skorelowania z ludzką uwagą. Zmiany wibracji cylindra będące następstwem zmian prędkości jego obrotów i przesądzające o tym, że na przykład odtwarzana pieśń pobrzmiewa lekko z oddali lub z całą mocą z bliska, odpowiadały, jego zdaniem, zmianom wibracji komórek ludzkiego mózgu towarzyszącym chociażby sukcesywnemu skupianiu uwagi na początkowo rozmazanym, a z czasem coraz wyrazistszym obrazie. Guyau przypominał, że efekt

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

ten wykorzystują śpiewacy, obniżając swój głos, gdy zależy im na stworzeniu wrażenia dystansu, bądź podwyższając go, gdy chcą zasugerować bliskość[11].

W pochodzącym z 1907 roku opowiadaniu *La mort et le coquillage* (*Śmierć i muszla*) francuski pisarz Maurice Renard wyeksponował archiwizacyjne funkcje fonografu związane z kolekcjonowaniem wspomnień, usiłując dowieść, że fonograficzne nagranie unieśmiertelnia skuteczniej od kinematograficznej produkcji; zarejestrowany głos jest bowiem najbardziej sugestywnym śladem ludzkiej egzystencji. Renard naszkicował jednocześnie oryginalną analogię pomiędzy muszlą morską (metaforą centralnego systemu nerwowego człowieka) a fonografem (urządzeniem przejmującym funkcje tegoż systemu). Mamiąca zmysły bohatera opowiadania Renarda muszla proroczo sugeruje, jakiemu urządzeniu przypadną niebawem w udziale jej funkcje[12].

Historia opowiedziana przez Saloma Friedlaendera w pochodzącej z 1916 roku noweli *Goethe spricht in den Phonographen* (*Goethe mówi do fonografu*) zapowiadała zainicjowaną przez fonograf transformację piśmienności w ową opisywaną kilka dekad później przez Waltera J. Onga „wtórną oralność". Bohater opowiadania Friedlaendera, miast sięgać po tom poezji nieżyjącego od stu lat Goethego, usiłuje odzyskać retroaktywnie jego głos. Aby pochwycić wibracje głosu Goethego, wciąż roznoszące się słabo po jego gabinecie, buduje urządzenie składające się z jego zrekonstruowanej krtani, pełniącej funkcję filtra środkowoprzepustowego, oraz wyposażonego w mikrofon/tubę fonografu, pełniącego funkcję rejestratora danych. Ostatecznie pozwala mu ono odfiltrować, wzmocnić i zarejestrować głos weimarskiego Jupitera, a przy okazji wprowadzić literaturę w epokę fonografii[13].

Wyjątkowe podobieństwo szwu wieńcowego czaszki do rowków grawerowanych fonograficzną igłą na woskowym cylindrze, dostrzeżone przez austriackiego poetę Rainera Marię Rilkego w pochodzącej z 1919 roku literackiej impresji *Ur-Geräusch* (*Pierwotny dźwięk*), skłoniło go do zaproponowania serii niecodziennych eksperymentów. Miały one polegać na odczytywaniu tąż igłą już nie tylko owych rowków uzyskanych wtórnie w wyniku graficznej translacji dźwięku, ale właśnie samego szwu wieńcowego. Rilke był przekonany, że fonograficzne przekształcenie ludzkiej czaszki w medium akustyczne pozwoli usłyszeć tajemniczy, szczególnie uwrażliwiający ludzkie zmysły „pierwotny dźwięk". Postulował jednocześnie, aby w ten sam sposób i w tym samym celu odczytywać wszelkie występujące w przyrodzie linie, kontury i kształty[14].

---

[11] J.-M. Guyau, *Memory and Phonograph*, [w:] Kittler, *op. cit.*, s. 30-33.

[12] M. Renard, *Death and the Shell*, [w:] *ibid.*, s. 51-55.

[13] S. Friedlaender, *Goethe Speaks Into the Phonograph*, [w:] *ibid.*, s. 59-68.

[14] R. M. Rilke, *Primal Sound*, [w:] *ibid.*, s. 38-42.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

W pochodzącym z 1924 roku szkicu *Die Sprechmaschine: ein technisch--aesthetischer Versuch* (*Mówiąca maszyna: esej techniczno-estetyczny*) austriacki pisarz Rudolph Lothar przedstawił zarys nowej gramofonowej estetyki, skupiając się na – używając współczesnej terminologii – „stosunku sygnału do szumu" (*signal-to-noise ratio*). Lothar twierdził, że gramofonowa muzyka narzuca słuchaczowi konieczność poddawania się podwójnej iluzji. Z jednej strony musi on ignorować immanentnie wpisane w specyfikę tej muzyki zakłócenia, akceptując w pełni umowność zapośredniczonego przez gramofon obcowania z muzyką; z drugiej strony natomiast – wizualizować dźwięki, widzieć oczyma wyobraźni tych, którzy je generują, np. słynnego śpiewaka wykonującego na scenie w odpowiednim kostiumie jakąś równie słynną arię. Lothar podkreślał jednocześnie, że zdolność do poddawania się owej podwójnej iluzji cechuje jedynie słuchaczy obdarzonych muzyczną wrażliwością, i to ta wrażliwość właśnie jest kluczem do zrozumienia gramofonowej estetyki[15].

Gramofonowe postulaty Lászla Moholya-Nagya

Pionierskie wysiłki w kierunku rzeczywistego rozszerzenia przypisanych gramofonowi funkcji i w konsekwencji przekształcenia tegoż urządzenia do nagrywania i odtwarzania dźwięku w kompozytorskie narzędzie podjęto natomiast na początku lat dwudziestych XX wieku. Wczesne eksperymenty z gramofonami polegały na manipulowaniu zarejestrowanymi na płytach dźwiękami. Jeden z pierwszych przeprowadził prawdopodobnie Stefan Wolpe w ramach zorganizowanego w 1920 roku w Weimarze dadaistycznego widowiska[16]. Zgodnie z jego zaleceniami ośmiu operatorów gramofonów odtwarzało symultanicznie do tyłu i do przodu, a nadto z różną prędkością, płyty z muzyką klasyczną i popularną, kreując rozmyślnie efekt tyleż złożonej, co groteskowej polifonii[17].

Podobne, choć dużo radykalniejsze eksperymenty, prowadził również związany z Bauhausem węgierski artysta, teoretyk sztuki i polimat László Moholy-Nagy, który nie tylko odtwarzał w rozmaity sposób płyty, ale i manipulował nimi, realizując nowe struktury rytmiczne lub nietypowe glissanda, oraz nadużywał ich, celowo je obdrapując i zarysowując. Wnioski wynikające z owych eksperymentów przedstawił w dwóch pochodzących z lat 1922-1923 wizjonerskich

[15] Cyt. [za:] Kittler, *op. cit.*, s. 45-46.

[16] Ch. Cutler, *Plądrofonia*, przeł. I. Socha, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 187.

[17] M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley – Los Angeles 2010, s. 117.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

artykułach, tj. *Produktion-Reproduktion* (*Produkcja-reprodukcja*) oraz *Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons* (*Nowa forma w muzyce: możliwości fonografu*)[18].

Moholy-Nagy twierdził, że wykorzystywany od blisko półwiecza do odtwarzania muzyki gramofon nadaje się z powodzeniem również do jej tworzenia. Powierzchnię płyty bowiem można ręcznie nacinać, generując nieznane dotąd brzmienia i kreśląc odmienne od typowych relacje dźwiękowe, prowadzące do „nowej mechanicznej harmonii", bynajmniej nieopartej już na owej wciąż używanej, blisko tysiącletniej, mocno ograniczonej skali[19]. Moholy-Nagy był przekonany, że tworzenie muzyki w ten sposób uwolni kompozytorów od zapośredniczeń tradycyjnej notacji muzycznej i wykonawczych interpretacji, tudzież odwiedzie ich od dużych przedsięwzięć orkiestrowych i ułatwi szeroką dystrybucję ich oryginalnej twórczości. Nada też pełniejszego wymiaru amatorskiej edukacji muzycznej. „Rytograficzne partytury" umożliwią nadto „badanie dźwięków mechanicznych, metalicznych i mineralnych", a jednocześnie otworzą drogę do wybrzmienia wszelkim grafizmom[20].

Zdając sobie w pełni sprawę z tego, że wynalezienie gramofonu nie tylko zaznaczyło punkt zwrotny w historii muzyki, ale i zainicjowało szereg zmian światopoglądowych zamanifestowanych w sztuce, nauce i życiu społecznym, Moholy-Nagy nakreślił trajektorię potencjalnych reinterpretacji tego urządzenia.

Grammophonmusik Paula Hindemitha i Ernsta Tocha

W latach dwudziestych XX wieku również w Paryżu wielu kompozytorów, takich jak Arthur Hoérée, George Antheil czy Darius Milhaud, badało niezależnie od siebie potencjał gramofonu jako kompozytorskiego narzędzia, manipulując

[18] Ch. Cox, *The Breaks*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 3*, red. C. Barliant, Nowy Jork 2010, s. 8.

[19] Podobne spostrzeżenia na temat ręcznego nacinania płyt miał już w 1910 roku niemiecki pianista i krytyk muzyczny Alexander Dillmann (K Weissenbrunner, *Experimental Turntablism. Historical overview of experiments with record players/records – or Scratches from Second-Hand Technology*, http://cec.sonus.ca/econtact/14_3/weissenbrunner_history.html [data dostępu: 10.11.2014]).

[20] L. Moholy-Nagy, *Twórczość – odtwórczość: potencjalność gramofonu*, [w:] *Kultura dźwięku…*, s. 412-415. Wydaje się, jak sugeruje Friedrich A. Kittler, że Moholy-Nagy nawiązał w ten sposób zarówno do bruityzmu, który forsował wprowadzenie do literatury i muzyki hałasu, jak i Mondrianowskiego neoplastycyzmu, afirmującego geometryczną abstrakcję (Kittler, *op. cit.*, s. 47.)

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

płytami, tj. odtwarzając je do tyłu[21] i do przodu lub zmieniając prędkość ich odtwarzania[22]. Ich wysiłki na tym polu były z jednej strony wyrazem dążenia do radykalnego powiększenia dostępnej im palety brzmień, z drugiej zaś – przejawem tendencji do uniezależnienia się od prezentujących i popularyzujących ich utwory wykonawców[23].

W roku 1925 Ottorino Respighi w swoich *Piniach rzymskich* powierzył małą partię „Grammofono", który we fragmencie trzeciej części utworu prezentował zarejestrowany bez żadnych modyfikacji śpiew słowika. Dwa lata później „Grammophon-Solo" znalazło się również w partyturze opery komicznej *Car się fotografuje* Kurta Weilla. Skomponowane przez twórcę tango na big band, odtwarzane jednak z gramofonu, rozbrzmiewało w kulminacyjnym punkcie opery[24].

Jeszcze śmielej zreinterpretowali gramofon Paul Hindemith i Ernst Toch. W 1930 roku ten pierwszy zarejestrował samodzielnie na trzech płytach gramofonowych obracających się z prędkością 78 obrotów na minutę tzw. *grammophonplatten-eigene Stücke*, tj. utwory skomponowane w całości na płytę gramofonową i istniejące tylko w formie nagrania. Reprezentowały one tzw. *Grammophonmusik*, tj. pierwszy gatunek muzyczny wykorzystujący technikę nagraniową w charakterze kompozytorskiego narzędzia. Wyprzedził on o kilka dekad niektó-

[21] Dziwaczny, „palindromiczny" urok muzyki rozbrzmiewającej z odtwarzanych do tyłu fonograficznych cylindrów – z jej odwróconym porządkiem narracyjnym, z przeniesionymi na początek gasnącymi brzmieniami, z zepchniętymi na koniec energiczniejszymi dźwiękami lub sylabami itp. – dostrzegał już Edison. W 1890 roku Columbia Record Company przekonywała swoich konsumentów, że dający możliwość tworzenia takiej muzyki fonograf ma szansę stać się w ich rękach prawdziwym kompozytorskim narzędziem. Technika polegająca na nagrywaniu od tyłu dźwięków i słów i odtwarzaniu ich w normalny sposób, znana jako *backmasking*, została natomiast spopularyzowana przez The Beatles, którzy wykorzystali ją w 1966 roku, pracując nad albumem *Revolver*. Trzy lata później stało się o niej głośno dzięki pewnemu studentowi z Eastern Michigan University, który na antenie amerykańskiej stacji radiowej WKNR-FM ogłosił, że odtwarzana do tyłu piosenka *Revolution 9* liverpoolskiej czwórki ujawnia informację o śmierci Paula McCartneya (Kittler, *op. cit.*, s. 78). Na początku lat osiemdziesiątych złą sławą okryli ją chrześcijańscy fundamentaliści, którzy w piosence *Stairway to Heaven* grupy Led Zeppelin odkryli oddziałujące podprogowo zakodowane przekazy satanistyczne. Te niezawinione przez muzyków interpretacje ich twórczości nie zniechęciły wielu innych artystów do świadomego wykorzystywania *backmasking* w celach ekspresyjnych (zob.: T. Baker, *The devil's in the detail*, http://www.theguardian.com/music/2005/oct/08/popandrock1 [data dostępu: 5.11.2014].

[22] Katz, *op. cit.*, s. 117. W latach trzydziestych do tego grona dołączyli również Edgar Varèse i Hans Heinz Stuckenschmidt (Cutler, *op. cit.*, s. 188).

[23] Katz, *op. cit.*, s. 113.

[24] *Ibid.*, s. 118.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

re znane dziś praktyki muzyczne i wskazał nowe możliwości wykorzystywania techniki służącej do tej pory wyłącznie reprodukcji dźwięku[25].

18 lipca 1930 roku podczas zorganizowanego w Berlinie festiwalu muzyki współczesnej *Neue Musik Berlin 1930*, zaprezentowano kilka *Originalwerke für Schallplatten* (*Oryginalne utwory na płytę*), a wśród nich dwa *Trickaufnahmen* (*Trikowe nagrania*) wspomnianego Hindemitha oraz trzy utwory opatrzone wspólnym tytułem *Gesprochene Musik* (*Mówiona muzyka*) Ernsta Tocha[26].

Pierwszy z dwóch utworów Hindemitha nosił tytuł *Gesang über 4 Octaven* (*Czterooktawowa pieśń*) i składał się z wariacji na temat krótkiej melodii, zaśpiewanych najprawdopodobniej przez samego Hindemitha. Drugi natomiast, pozbawiony tytułu, miał charakter instrumentalnego studium na ksylofon, skrzypce i wiolonczelę. Utwór wokalny bazował na osobliwej właściwości gramofonu, umożliwiającej podwyższanie wysokości dźwięku za pomocą zwiększania prędkości obrotów płyty i *à rebours* – obniżanie tejże wysokości za pomocą zmniejszania prędkości obrotów płyty. Odtwarzane z normalną prędkością frazy wokalne przeplatały się z ich dwukrotnie szybszymi lub wolniejszymi wersjami, odbiegającymi od tych pierwotnych nawet o oktawę w górę lub w dół. Pod koniec utworu Hindemith skorzystał również z możliwości nakładania na siebie dźwięków zarejestrowanych w różnym czasie, tworząc harmonię i kontrapunkt, całość zaś wieńcząc trójdźwiękiem[27]. Utwór instrumentalny również wykorzystywał te dwie techniki, tworząc interesujące studium brzmienia i polifonii[28]. W festiwalowym pokazie swoich utworów Hindemith uczestniczył bezpośrednio. Najprawdopodobniej bowiem akompaniował na fortepianie w pierwszym z nich, korzystając zaś z dwóch zarejestrowanych kopii drugiego, tudzież dwóch gramofonów, aranżował gramofonowy duet, wykonując podobno kanon[29].

Z kolei *Gesprochene Musik* Tocha składała się z trzech części – pierwszych dwóch pozbawionych tytułu i trzeciej zatytułowanej *Fuge aus der Geographie* (*Geograficzna fuga*). Toch wykorzystał w nich w charakterze materiału dźwiękowego zarejestrowany na płycie gramofonowej kameralny czterogłosowy chór mieszany operujący wyłącznie słowem mówionym, tj. recytujący w określonych rytmach wybrane samogłoski, spółgłoski, sylaby i słowa. Żonglując prędkościami obrotów płyty, a tym samym wysokościami dźwięków, Toch uzyskał efekt muzyki instrumentalnej, jednocześnie przekonująco udowadniając, że zmiana

[25] *Ibid.*, s. 109.

[26] *Ibid.*, s. 110.

[27] Kilka dekad później, w epoce taśmy magnetycznej, owa technika synchronicznego (wertykalnego) montażu dźwiękowego stała się znana jako *overdubbing*.

[28] Katz, *op. cit.*, s. 110.

[29] *Ibid.*, s. 111.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

prędkości obrotów płyty pociąga za sobą nie tylko zmianę wysokości dźwięku, lecz także i jego barwy[30].

Grammophonmusik Hindemitha i Tocha była owocem ich refleksji nad muzycznym potencjałem techniki nagraniowej, której ucieleśnieniem był wówczas gramofon. Świadomi wyjątkowych szans manipulowania dźwiękiem, jakie otwierał gramofon, twórcy ci wskazali możliwości jego wykorzystania w charakterze narzędzia już nie tylko reprodukcji, ale i produkcji muzyki[31].

Imaginary Landscapes Johna Cage'a

Do upadku *Grammophonmusik* przyczynił się rozwój nowych technologii, przynoszących więcej od gramofonu korzyści w zakresie nagrywania i manipulowania dźwiękiem. Głównym medium muzycznym stał się film dźwiękowy, który pod względem czasu trwania nie ograniczał się do czterech minut, jak ówczesna płyta gramofonowa. Dowolnie cięta i sklejana taśma filmowa pozwalała nadto na modyfikowanie zarejestrowanych dźwięków, a nawet na tworzenie zupełnie nowych, oferując w istocie pierwsze możliwości ich syntezy[32]. Losy gramofonu zdawały się przesądzone.

W owym pamiętnym koncercie nowej muzyki, podczas którego Hindemith i Toch nadali gramofonowi nowego znaczenia, uczestniczył jednak pewien nastoletni student ze Stanów Zjednoczonych, który spędzając lato w Paryżu, zdecydował się przy okazji odwiedzić Berlin. Był nim John Cage, którego ów koncert kilka lat później wyraźnie zainspirował do dalszych eksperymentów z gramofonem jako narzędziem produkcji muzyki.

W roku 1938 Cage został zatrudniony jako akompaniator na lekcjach tańca Bonnie Bird w Cornish School w Seattle. Zaledwie trzy lata wcześniej w szkole tej powstało jedno z najnowocześniejszych wówczas na zachodzie USA studio radiowe, wyposażone – między innymi – w dwa gramofony o zmiennej prędkości, przeznaczone do celów testowych. Mając okazję pracować w tymże studiu, Cage rychło wpadł na pomysł wykorzystania owych gramofonów w kompozycji muzycznej[33]. Z pomocą przyszedł mu mąż wspomnianej Bonnie Bird Ralph Gundlach, profesor psychologii na University of Washington, który w swoich badania nad uwarunkowaniami reakcji emocjonalnych na muzykę w połowie lat trzydzie-

[30] *Ibid.*, s. 112.
[31] *Ibid.*, s. 122.
[32] *Ibid.*, s. 120.
[33] S. Key, *John Cage's Imaginary Landscape No. 1: Through the Looking Glass*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, red. D. W. Patterson, Nowy Jork 2002, s. 105.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

stych posługiwał się wykorzystywanymi przez techników do regulowania sprzętu radiowego nagraniami stałych i zmiennych tonów sinusoidalnych. Gundlach podsunął Cage'owi kilka płyt z owymi nagraniami, które okazały się nader inspirujące w kontekście możliwości manipulowania nimi za pomocą gramofonów. Pozwalały bowiem na uzyskiwanie intrygujących, przeciągłych, glissandowych tonów o różnej częstotliwości[34].

Kiedy na początku 1939 roku Cage został poproszony o napisanie muzyki (*Małżonkowie z wieży Eiffla*) do wystawianego w przyszkolnym teatrze baletu *Marriage at the Eiffel Tower* do libretta Jeana Cocteau (*Les Mariés de la tour Eiffel*), wykorzystał tę okazję do zaprezentowania oryginalnej kompozycji elektroakustycznej, tj. sześciominutowego *Imaginary Landscape No. 1* (*Wyimaginowany pejzaż nr 1*) na wytłumiony fortepian, talerz i dwa gramofony o zmiennej prędkości, odtwarzające owe specyficzne płyty wytwórni Victor – pierwszy z gramofonów odtwarzał płytę z nagraniami tonów sinusoidalnych 84522B oraz płytę z nagraniem dźwięku stałego nr 24, drugi zaś płytę z nagraniami tonów sinusoidalnych 84522A. Płyty były odtwarzane z jedną z dwóch prędkości – $33^{1}/_{3}$ lub 78 obrotów na minutę – które ustawiało się za pomocą przełącznika[35]. Unikalny efekt opadania lub wznoszenia dźwięku przy zmianach prędkości wzmacniały inne niecodzienne brzmienia uzyskiwane poprzez naciskanie klawiszy fortepianu z jednoczesnym tłumieniem palcami ich strun (trzy dźwięki), uderzanie w basowe struny fortepianu miękką pałką do gongu czy tremola na talerzu. Określone struktury rytmiczne były realizowane poprzez podnoszenie i opuszczanie gramofonowych wkładek z igłami[36].

W szczególny sposób – wzmagający bowiem w jakiejś mierze estetyczno-percepcyjną dezorientację – zaaranżował również Cage samą interakcję pomiędzy elektroakustycznymi gramofonami a akustycznymi instrumentami. Rozdzielając wykonawców mikrofonami (dwóch wykonawców obsługujących gramofony stało przy jednym mikrofonie; dwóch kolejnych, grających na fortepianie i talerzu – przy drugim), zarysował niejaką opozycję pomiędzy gramofonami a instrumentami. Eksploatujące wspólnie z fortepianem efekt *glissando*, gramofony zdawały się dominować w pierwszej sekcji utworu, ustępując nieoczekiwanie miejsca w pełni akustycznym brzmieniom (*staccato* fortepianu w asyście talerza), jawnie kontrastującym z elektroakustycznymi brzmieniami owej pierwszej sekcji. Owa

[34] L. E. Miller, *Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy…*, s. 64.

[35] D. Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, Nowy Jork 1992, s. 65.

[36] J. Pritchett, *The music of John Cage*, Cambridge 1993, s. 20.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

dychotomia jednak zacierała się ostatecznie w precyzyjnie pomyślanym melanżu wszystkich brzmień, przechodzącym ostatecznie w ciszę[37].

Stworzeniu owego melanżu sprzyjały niewątpliwie warunki, w jakich utwór był wykonywany. Zgodnie z zaleceniem Cage'a, iż należy go odtwarzać z nagrania lub bezpośrednio transmitować („to be performed as a recording or broadcast"), pamiętnego wieczoru 24 marca 1939 roku *Imaginary Landscape No. 1* wykonywano premierowo w dwóch oddzielnych pomieszczeniach, miksowano w pokoju kontrolnym, a następnie transmitowano do teatru obok, gdzie stanowił on tło dla nietuzinkowej choreografii tanecznej Bonnie Bird (ciała tancerzy były ukryte za powleczonymi czarną tkaniną trójkątnymi i prostokątnymi elementami scenicznymi/rekwizytami, taniec zaś sprowadzał się wyłącznie do ruchów kończyn – rąk i nóg)[38].

Rok później, podczas zorganizowanego przez Bonnie Bird cyklu występów American Dance Theatre w dniach 7-11 maja 1940 roku, Cage zaprezentował *Imaginary Landscape No. 2* (*Wyimaginowany pejzaż nr 2*), wyraźnie nawiązujący do pierwszego. Notabene odżegnał się on niebawem od tej kompozycji, wykorzystując sam tytuł dla innej, napisanej w 1942 roku. Nie zmienia to faktu, że obsada tego pierwszego *Imaginary Landscape No. 2* z 1940 roku także obejmowała gramofony, które obsługiwało dwóch wykonawców; jednocześnie trzeci wykonawca grał na tam-tamie i dużym talerzu chińskim, czwarty zaś na fortepianie preparowanym śrubami włożonymi pomiędzy określonej wysokości struny. Podobnie jak w przypadku *Imaginary Landscape No. 1*, wykonawcy obsługujący gramofony zmieniali prędkość odtwarzania płyt w miejscach precyzyjnie wskazanych w partyturze, produkując owe przeciągłe, opadające lub wznoszące dźwięki. Nad dynamiką utworu, rozpiętą pomiędzy *ppp* a *fff*, czuwało nadto dwóch asystentów sterujących pracą dwóch mikrofonów, z których każdy nagrywał dwóch wykonawców. Z kolei asystujący technik dokonywał w studiu radiowym nagrania całego utworu. *Imaginary Landscape No. 2* również towarzyszył choreografii Bonnie Bird – tym razem zabawnej etiudzie tanecznej opatrzonej tytułem *Trees* (*Drzewa*)[39].

Rok później, w liście do zaprzyjaźnionego Henry'ego Cowella, Cage wyrażał chęć skomponowania „koncertu niemożliwego bez nagrań" („concert impossible

[37] Key, *op. cit.*, s. 114. Do Cage'owskiego pomysłu przeciwstawienia elektroakustycznych gramofonów akustycznym instrumentom nawiązał w 1987 roku John Zorn w pochodzącym z albumu *Spillane* utworze *Forbidden Fruit* (*Zakazany owoc*) – wariacjach na głos, kwartet smyczkowy i gramofony (zob.: B. Barthelmes, *Music and the City*, [w:] *Music and Technology in the Twentieth Century*, red. H.-J. Braun, Baltimore 2002, s. 102).

[38] Miller, *op. cit.*, s. 64.

[39] *Ibid.*, s. 66.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

without records"), wspominając głównie dwa utwory, tj. *Imaginary Landscape No. 1* oraz *Gesprochene Musik* E. Tocha[40]. Najwyraźniej pragnąc kontynuować dzieło Tocha i własne, Cage sięgnął po gramofony po raz kolejny w 1942 roku.

Rezydując już w Chicago i mając dostęp do studiów radiowych CBS, skomponował najpierw muzykę do słuchowiska radiowego Kennetha Patchena *The City Wears a Slouch Hat* (*Miasto nosi niechlujny kapelusz*), która także opierała się na dźwiękach odtwarzanych z płyt gramofonowych oraz brzmieniach instrumentów perkusyjnych[41]. Wkrótce potem zaprezentował dwie kolejne odsłony cyklu *Imaginary Landscapes* oraz *Credo in Us*. W drugim *Imaginary Landscape No. 2* Cage wykorzystał, odkryte we współpracy z radiowymi specjalistami od efektów dźwiękowych, nowe brzmienie uzyskane w wyniku wzmocnienia przytwierdzonego do ramienia (wkładki) gramofonu zwoju drutu. Obsady utworu dopełniały dwa elektryczne brzęczyki, trzy zestawy blaszanych puszek, róg z muszli, drewniana kołatka, bęben basowy, wodny gong, *lion's roar* (rodzaj bębna imitującego porykiwania lwa, ze sznurem lub końskim włosiem przeciąganym przez membranę) oraz metalowy kosz[42]. Niemal identyczne pod względem obsady i stylu było *Credo in Us*[43]. Z kolei *Imaginary Landscape No. 3* (*Wyimaginowany pejzaż nr 3*) opierał się na nieco bogatszym elektroakustycznym instrumentarium, obejmującym tym razem trzy gramofony o zmiennej prędkości (dwa z nich odtwarzały płyty z nagraniami stałych tonów sinusoidalnych, trzeci zaś płytę z nagranym przeciągłym jękiem), zwój drutu przyczepiony do ramienia (wkładki) gramofonu, oscylator, elektryczny brzęczyk oraz wzmocnioną prymitywnym mikrofonem kontaktowym marimbulę[44].

---

[40] Cyt. [za:] Katz, *op. cit.*, s. 123.

[41] Pritchett, *op. cit.*, s. 22.

[42] Revill, *op. cit.*, s. 76.

[43] Pritchett, *op. cit.*, s. 22.

[44] R. Kostelanetz, *John Cage (ex)plain(ed)*, Nowy Jork 1996, s. 9. W swojej późniejszej twórczości Cage nawiązał do gramofonu przynajmniej jeszcze dwukrotnie, choć jedynie pośrednio i kierując się już inną muzyczną logiką. Pochodzący z 1952 roku *Imaginary Landscape No. 5* (*Wyimaginowany pejzaż nr 5*) na 42 nagrania fonograficzne miał charakter dźwiękowego kolażu skonstruowanego z pochodzących z *longplayów* fragmentów muzycznych nagranych na taśmie magnetycznej i ustrukturowanego według procedur zaczerpniętych z chińskiej *Księgi Przemian I-Ching*. Z kolei w pochodzącej z 1960 roku improwizowanej *Cartridge Music* (*Muzyka na wkładkę*) igła gramofonowej wkładki została zastąpiona piórkami, drutami, zapałkami, wyciorkami itp. Ową spreparowaną wkładką wykonawcy pocierali rozmaite przedmioty, produkując wzmocnione i częściowo zmodyfikowane elektronicznie dźwięki. Zob.: Revill, *op. cit.*, s. 76; Kostelanetz, *op. cit.*, s. 144.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Twórczość Cage'a z lat 1939-1942 przekonuje, że wokół praktyk zainicjowanych przez *Grammophonmusik* rozwinął się pewien sposób myślenia o gramofonie jako urządzeniu z artystyczną przyszłością.

Sztuka didżejów i turntablistów

Jeżeli awangardowym kompozytorom pierwszej połowy XX wieku udało się przekształcić gramofon w narzędzie produkcji muzyki, to funkcję „rasowego" instrumentu muzycznego nadali mu artyści wywodzący się ze świata kultury popularnej. Dyskdżokeje lub didżeje (*disk jockeys*, *deejays*, *DJs*), bo o nich mowa, rozpoczynali swoją działalność w pierwszym okresie rozwoju radia w latach dwudziestych, ale swój kluczowy wkład w zreinterpretowanie gramofonu wnieśli w latach siedemdziesiątych, w okresie intensywnego rozwoju muzyki disco oraz kultury hip-hop.

Muzykę disco od jej zarania wykonywano w miejscach, w których specyficzna publiczność bawiła się pod dyktando didżeja komponującego na bazie wybranych utworów zarejestrowanych na płytach gramofonowych osobliwe programy muzyczne. Komponowanie tego rodzaju programów utrudniały – ujawnione w owym szczególnym kontekście społecznym – naturalne ograniczenia gramofonu, którym posługiwał się didżej. Odtwarzanie nagranych płyt z jednego gramofonu oznaczało bowiem dla tańczącej publiczności okresy „martwej" ciszy pomiędzy kolejnymi nagraniami, co pozostawało w sprzeczności z dynamiczną atmosferą parkietu. Można się było ich pozbyć, korzystając z dwóch gramofonów, ale musiały być one sprzężone za sobą za pośrednictwem urządzenia kontrolującego ich sygnały audio. Urządzeniem tym stał się wykorzystywany już w studiach nagrań do nagrywania wielościeżkowego mikser (konsoleta), znany lepiej jako *board* lub *console*. Sprawdzał się on bowiem doskonale również w odtwarzaniu muzyki[45].

Dzięki dwóm gramofonom i mikserowi didżej rozszerzył niepomiernie zestaw środków pozwalających mu indywidualizować swoje występy. Jego twórcze decyzje nie wiązały się już tylko z doborem repertuaru muzycznego. Dysponując bardziej zaawansowanym technologicznie medium muzycznym, mógł cyzelować swoje interakcje z tańczącymi, osobliwie łącząc wybrane utwory[46].

[45] K. Fikentscher, *"There's not a problem I can't fix, 'cause I can do it in the mix": On the Performative Technology of 12-Inch Vinyl*, [w:] *Music and Technoculture*, red. R. T. A. Lysloff, L. C. Gay, Jr., Middletown 2003, s. 303.

[46] *Ibid.*, s. 294.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

W otworzonej w 1970 roku w Nowym Jorku pierwszej w Ameryce homoseksualnej dyskotece *Sanctuary* działał jeden z najbardziej wielbionych didżejów epoki proto-disco, urodzony na Brooklynie Amerykanin włoskiego pochodzenia, Francis Grasso. Był on twórcą gramofonowej techniki zwanej *slip-cueing*, która pozwalała na stworzenie nieprzerwanego programu muzycznego poprzez łączenie ze sobą pojedynczych nagrań w taki sposób, aby składały się na jeden niekończący się pejzaż muzyczny[47]. Innymi technikami, które rozpowszechniły się wśród didżejów, były *fast cut* i *overlay*. Pierwsza sprowadzała się do nagłego, niemal natychmiastowego przełączania się pomiędzy gramofonami, zazwyczaj tuż przed pierwszą akcentowaną wartością sekcji lub piosenki, która miała być odtwarzana. Druga z kolei polegała na odtwarzaniu za pośrednictwem systemu PA[48] dwóch płyt w tym samym czasie przez dłuższy czas, często nawet przez kilka minut. Jej celem było zsynchronizowanie dwóch różnych nagrań tak, aby brzmiały jak jeden utwór muzyczny[49].

Równolegle z rozwojem muzyki disco kiełkowała wśród czarnych i latynoskich społeczności Nowego Jorku lat siedemdziesiątych kultura hip-hop. O ile jednak didżejów dyskotekowych ceniono najbardziej za umiejętność komponowania programów muzycznych, o tyle wielu didżejom reprezentującym kulturę hip-hop udało się osiągnąć status postaci kultowych dzięki nieprzeciętnym umiejętnościom miksowania muzyki[50] oraz wprowadzonym nowym technikom obchodzenia się z gramofonem[51].

Tacy protoplaści rozwijającej się na Bronksie sceny didżejskiej, jak Afrika Bambaataa, Kool Herc czy Grandmaster Flash, nie ograniczali się bowiem jedynie do wybierania i odtwarzania płyt[52]. Nader często używali dwóch gramofonów do izolowania i powtarzania wybranych fragmentów nagrań. Posługując się dwo-

[47] *Ibid.*, s. 296-297.

[48] *Public address system* to system zaprojektowany dla odbioru i przesyłania wzmocnionego dźwięku, głównie muzyki i głosu, dla szerokiej publiczności.

[49] Fikentscher, *op. cit.*, s. 299.

[50] Warto przypomnieć za Kaiem Fikentscherem, że powszechnie stosowany termin „miksowanie", odnoszący się do łączenia przez didżejów w czasie rzeczywistym nagrań i efektów dźwiękowych za pomocą gramofonu, jest nie do końca precyzyjny. „Miksowanie" oznacza bowiem następujący po nagrywaniu wielościeżkowym proces, w którym określa się wzajemne relacje nagranych ścieżek pod względem głośności i brzmienia. Didżeje wykorzystujący podczas swoich występów zmiksowaną w studiach nagrań, a następnie zarejestrowaną na winylowych płytach muzykę, w istocie ją remiksują. Fikentscher, *op. cit.*, s. 305.

[51] *Ibid.*, s. 299.

[52] Wspomniany Grandmaster Flash stosował ponoć technikę zwaną *the rub*, która polegała na jednorazowym, energicznym pchnięciu płyty pod igłą tak, aby swobodnie wirowała (Katz, *op. cit.*, s. 127.). Nb. jest on twórcą wydanego w 1981 roku na winylowym singlu pierwszego turnta-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

ma kopiami tej samej płyty, korzystając z możliwości przełączania się z jednego gramofonu na drugi i używając słuchawek, pozwalali wybranemu fragmentowi wybrzmieć najpierw z pierwszej, a następnie z drugiej płyty. W międzyczasie wyciszali pierwszą i cofali ją do miejsca, w którym ów fragment się rozpoczynał, by po jego odtworzeniu z drugiej płyty natychmiast odtworzyć go ponownie z pierwszej. Proces ten zwany *looping* mógł być podtrzymywany bez końca, w zależności od umiejętności didżeja[53]. Tego rodzaju „zapętlone" fragmenty, na ogół instrumentalne sola, określano mianem *breaks*. Towarzyszyły im zwykle solowe popisy taneczne, z których zrodził się *breakdancing* lub *b-boying*.

Wprowadzenie nowych technik obchodzenia się z gramofonem, które z upływem lat zyskały status kanonicznych, przypisuje się didżejowi znanemu jako GrandWizzard Theodore. Anegdotyczna historia przekazywana sobie po dziś dzień w środowiskach didżejów wyjaśnia nawet, w jaki sposób wspomniany GrandWizzard Theodore doszedł do owych technik. Otóż będąc jeszcze nastolatkiem, Theodore Livingston (bo tak nazywał się naprawdę) słuchał płyty gramofonowej, kiedy jego matka wtargnęła gniewnie do pokoju, narzekając na hałas. Nie chcąc wypaść z rytmu muzyki, Theodore nie wyłączył gramofonu ani też nie przytrzymał płyty, co groziło uszkodzeniem gramofonu. Zamiast tego pozwolił płycie obrócić się nieco pod igłą, a następnie cofnął ją szybko do miejsca, w którym zmuszony był przestać jej słuchać. Powtarzał następnie tę czynność przez cały czas, kiedy upominała go matka. W nieokreślonym, zgrzytliwym, choć na swój sposób atrakcyjnym dźwięku, który był niezamierzonym efektem wspomnianej czynności, dostrzegł Theodore na tyle spory potencjał muzyczny, że postanowił go wykorzystać. Jego wysiłki w kierunku poddania tegoż dźwięku pełnej kontroli doprowadziły go jakiś czas później do publicznego zaprezentowania nowych technik obchodzenia się z gramofonem, które stały się znane jako *scratching*[54]. Oparł się na nich rozwijający się od lat dziewięćdziesiątych po dziś dzień turntablizm[55].

blistycznego arcydzieła *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (*Przygody Grandmastera Flasha na gramofonach*). Fikentscher, *op. cit.*, s. 303.

[53] Twórcą pierwszych gramofonowych *loopów*, uzyskanych wszakże na drodze mechanicznej, był Pierre Schaeffer, który eksperymentując z gramofonami w latach czterdziestych, nacinał rowki gramofonowych płyt w ten sposób, aby powtarzały określone ustępy w nieskończoność. Zob.: Weissenbrunner, *op. cit.*

[54] Katz, *op. cit.*, s. 126-127.

[55] Sam termin „turntablizm" (z ang. *turntable* – obrotnica, talerz, gramofon) ukuł w 1995 roku DJ Babu, chcąc uwypuklić różnice pomiędzy didżejami, którzy jedynie odtwarzają płyty, a tymi, którzy nimi manipulują, a przy okazji przydać nieco powagi rodzącej się sztuce. *Ibid.*, s. 126.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Turntabliści, których Mark Katz określa mianem „performatywnych didżejów" (*performative DJs*)[56], wykazują się najwyższym kunsztem w zakresie operowania gramofonem. Jeżeli bowiem tradycyjnym didżejom udało się przekształcić gramofon w instrument muzyczny, poddając go tym samym kolejnej reinterpretacji, to sztuce „kręcenia winylami" (*spinning wax*) turntabliści nadali iście wirtuozowskiego wymiaru, czyniąc ją dodatkowo polem rywalizacji. Naturalnie udało im się to osiągnąć w dużej mierze dzięki specyficznym udoskonaleniom konstrukcji samego gramofonu i całego gramofonowego zestawu, którym się posługiwali i posługują do dziś. Do ich popisów bowiem zdecydowanie nie nadają się „zwykłe" gramofony przeznaczone do domowego użytku, obracające się z prędkością 33 lub 45 obrotów na minutę.

Początkowo didżeje używali tego typu gramofonów, wybierając wszakże tylko te, które najbardziej spełniały ich wymagania, a nierzadko i wprowadzając do nich pewne modyfikacje metodą prób i błędów. Niebawem jednak na ich szczególne potrzeby odpowiedział przemysł audiofoniczny, wprowadzając na rynek specjalne gramofony zaprojektowane tylko z myślą o nich. Gramofony te (takich producentów, jak Technics, Vestax czy Numark) różnią się pod wieloma względami od tych tradycyjnych. Przede wszystkim są cięższe i solidniejsze, aby absorbować wstrząsy i minimalizować ryzyko przeskoków igły. Ponadto ich silniki wprawiają w ruch trzpień obracający talerzem bezpośrednio, a nie pośrednio za pomocą paska. Silniki te (*direct drive motors*) są trwalsze i niezawodniejsze; pozwalają też na niemal natychmiastowe uruchamianie i zatrzymywanie płyty. Silniejsze i trwalsze igły owych gramofonów radzą sobie z technikami *scratchingu*, rozmieszczone zaś po bokach ramiona – zwłaszcza w owych wykorzystywanych we współzawodnictwie wersjach całych zestawów określanych jako *battle mode* – umożliwiają swobodne operowanie rękami. Do tego dochodzą suwaki ustawiania wysokości, wyświetlacze BPM (*beats per minute*) oraz szczególnego rodzaju mata poślizgowa. Wykonana z kawałka filcu lub innego materiału zamiast gumy, umożliwia przytrzymywanie płyty na obracającym się talerzu lub jej swobodne przesuwanie do tyłu lub do przodu[57].

Gramofony są połączone z mikserem kontrolującym ich sygnały przesyłane do głośników. Mikser wyposażony jest dodatkowo w rozmaite suwaki i pokrętła do manipulowania dźwiękiem. Najważniejszym z nich pozostaje tzw. *crossfader*, pozwalający decydować o tym, czy dźwięk pochodzi tylko z jednego z gramofonów, czy może z dwóch. Z kolei tzw. *upfaders* służą do ustawiania poziomu

[56] *Ibid.*, s. 125.

[57] *Ibid.*, s. 127-128.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

natężenia dźwięku każdego z gramofonów, *tone controls* (kontrolki brzmienia) zaś umożliwiają regulowanie częstotliwości dźwięków.

Zestaw złożony z dwóch gramofonów i miksera uzupełniają eklektyczne kolekcje płyt gromadzonych przez turntablistów. W ich poszukiwaniu przeczesują oni zwykle półki sklepów z używanymi płytami lub garażowe wyprzedaże. Zależy im bowiem przede wszystkim na mocnych, chwytliwych podkładach perkusyjnych, sprawdzających się najlepiej w *scratchingu*, nietuzinkowych, oryginalnych brzmieniach, nadających się do kompilowania, oraz sugestywnych, plastycznych frazach wokalnych, przydatnych na początku każdego występu. Preferują w związku z tym muzykę funk, soul i rap, nie odżegnując się bynajmniej od innych stylów i gatunków muzycznych typu *spoken word*, Broadway czy muzyka klasyczna[58].

Równie chętnie sięgają jednak po wydawane na płytach od końca lat osiemdziesiątych kompilacje piosenek, a właściwie tylko ich instrumentalnych, wokalnych lub werbalnych fragmentów. Te opracowywane przez najbardziej doświadczonych didżejów kolekcje, określane jako *bonus beats* lub *battle records*, są o tyle cenne, że oszczędzają turntablistom trudu zdobywania oryginalnych płyt, z których pochodzą owe fragmenty[59]. Same fragmenty natomiast są szczególnie atrakcyjne z uwagi na wyżej wspomniane podkłady, brzmienia i frazy. Poza tym, wykorzystując je w swoich występach, turntabliści nie muszą przeszukiwać całych płyt, aby je odnaleźć, minimalizując tym samym częstotliwość zmieniania tychże płyt. Mimo to starają się nie polegać wyłącznie na nich, czyniąc dobór materiału muzycznego wyrazem oryginalności i kreatywności[60].

Konkursowe zmagania turntablistów polegają na zaprezentowaniu przed tłumem fanów oraz komisją sędziowską, składającą się zwykle z weteranów tej sztuki, krótkiego, kilkuminutowego programu, mającego stanowić popis wirtuozerii, oryginalności i umiejętności porwania tegoż tłumu[61]. Program ten rozpo-

[58] Owe kolekcje płyt są zazwyczaj uporządkowane według określonych kryteriów odzwierciedlających indywidualne preferencje muzyczne turntablistów. Na ogół rozróżniają oni płyty nowe i stare („klasyki"), lokują je w kategoriach stylistycznych (np. hip-hop, house, techno, trance) i funkcjonalnych (np. wokale czy szerzej *acapellas*, podkłady instrumentalne czyli *tracks* lub *dubs*, efekty dźwiękowe), segregują według roku wydania, firmy fonograficznej (np. wielkie i niezależne, rodzime i zagraniczne) lub tempa, czyli bpm (*beats per minute*). Zob. Fikentscher, *op. cit.*, s. 300.

[59] Wydawane są ponadto na specjalnych dwunastocalowych singlach, zapewniających szerszy zakres dynamiki dźwięku z uwagi na mniejsze zagęszczenie rowków, oraz ich pojemniejszych siedmiocalowych wersjach znanych jako EPs (*Extended Play*). Zob.: Fikentscher, *op. cit.*, s. 309; *Extended Play…*, s. 132.

[60] Katz, *op. cit.*, s. 129.

[61] Pierwsze tego typu konkursy odbywały się w latach siedemdziesiątych na placach zabaw i ulicach Bronksu. Próbę ich sformalizowania podjęto w 1981 roku w Nowym Jorku w czasie do-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

czyna się zwykle od tzw. *wordplay*, tj. sekwencji krótkich przekazów słownych skonstruowanej z wyjętych z rozmaitych piosenek, monologów lub dialogów *sound bites*, które poddane osobliwej rekontekstualizacji konstytuują rodzaj peanu wychwalającego umiejętności turntablisty i dyskwalifikującego jego rywali (*dissing*). Sam turntablista, prezentując ową sekwencję, nigdy się nie odzywa, a jedynie porusza teatralnie ustami do rozbrzmiewających słów i gestykuluje, jak gdyby przemawiał z *playbacku*[62].

Następujące później clou programu sprowadza się do zademonstrowania palety technik *scratchingu* i *beat jugglingu*. *Scratching*, polegający na wytwarzaniu charakterystycznych zgrzytliwych dźwięków poprzez poruszanie płytą gramofonową do tyłu i do przodu, obejmuje w istocie szereg technik. Jedynie bowiem najprostszy *scratch*, znany jako *the baby*, sprowadza się do takiego prostego poruszania, choć w różnych rytmach. Wymyślniejsze *scratche* wymagają posługiwania się dwiema rękami, z których jedna obsługuje płytę, druga zaś mikser w celu kształtowania dźwięku. Ręce jednakowoż nie mają przypisanych funkcji. Dobry turntablista jest w stanie manipulować płytą lub mikserem każdą ręką. Do współczesnego słownika popularnych *scratchy* należą m.in. *the scribble*, *the twiddle*, *the ripple*, *the tear*, *the flare*, *the stab*, *the transformer*, *the hydroplane* i inne[63]. Z kolei *beat juggling* polega na izolowaniu, powtarzaniu i łączeniu wybranych fragmentów muzycznych pochodzących z dwóch różnych płyt lub dwóch kopii tej samej płyty. Manipulując gramofonami i mikserem, turntablista stara się wymyślnie rearanżować wybrane podkłady rytmiczne lub frazy wokalne, dbając przy tym szczególnie o *timing*. Chwila nieuwagi może bowiem prowadzić do ich całkowitej desynchronizacji. *Beat juggling*, podobnie jak *scratching*, obejmuje szereg technik. Na przykład popularny *strobing* lub *chasing* polega na dublowaniu rozbrzmiewających dźwięków przez naprzemienne przetrzymywanie dwóch płyt i przełączanie się pomiędzy nimi za pomocą *crossfadera*[64].

Prezentowany przez turntablistę program nie jest pozbawiony elementów teatralnych, służących uwypukleniu fizyczno-taktylnych aspektów jego sztuki. Zdecydowanie łatwiej bowiem dopatrzyć się w owej sztuce wirtuozostwa, gdy wrażeniom słuchowym towarzyszą wrażenia wzrokowe. Aby przydać swojemu

rocznej konwencji przemysłu muzycznego *New Music Seminar*. W 1985 roku patronat nad nimi objęła brytyjska organizacja Disco Mix Club (obecnie znana jako Dance Music Community), która zaczęła organizować je corocznie. Od tego czasu stały się popularne na całym świecie, ściągając organizatorów i uczestników z różnych krajów. *Ibid.*, s. 131.

[62] *Ibid.*, s. 133.

[63] *Ibid.*, s. 135.

[64] *The Scratcher's Journal by DJ X2K*, http://www.x2k.co.uk/beat-juggling-tutorials/ [data dostępu: 15.11. 2014].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

programowi większej wizualnej sugestywności, turntablista ucieka się nader często do tzw. *body tricks*. Obraca się na przykład co chwila w miejscu lub wykonuje pewne techniki, trzymając ręce za plecami lub pomiędzy nogami. Te tromtadrackie ruchy nie mają wpływu na stronę muzyczną programu, choć niewątpliwie podnoszą poziom jego trudności[65].

„Twórcza gramofonia" Christiana Marclaya

Kiedy w latach siedemdziesiątych XX wieku rozwijała się w Nowym Jorku scena didżejska, pewien wychowany i wykształcony w Szwajcarii student rzeźby w Massachusetts College of Art w Bostonie, niejaki Christian Marclay, przeżywał fascynację gramofonem, która z biegiem lat miała doprowadzić go do bodaj najbardziej śmiałych artystycznych eksperymentów z wykorzystaniem tego urządzenia – eksperymentów, które krytycy sztuki zaczęli określać mianem „twórczej gramofonii" (*creative gramophonia*) *vel* „gramofilii" (*gramophilia*)[66]. Fascynacja ta zrodziła się wiele lat wcześniej dzięki tyleż banalnemu, co inspirującemu zdarzeniu. Idąc do szkoły jedną z zatłoczonych ulic bostońskiego Brookline, Marclay znalazł wówczas na krawężniku trotuaru zniszczoną przez przejeżdżające samochody gramofonową płytę. Zaintrygowany swoim znaleziskiem wypożyczył ze szkoły gramofon, aby jej posłuchać. Od nagranego na niej słuchowiska dla dzieci o przygodach Batmana większe wrażenie zrobiły na nim same uszkodzenia, których płyta doznała. Odpowiadały one bowiem za rozmaite „zapętlone" fragmenty, zniekształcenia dźwięku, oryginalne efekty akustyczne, których urokowi nie mógł się oprzeć[67].

W roku 1979 Marclay, zainspirowany z jednej strony twórczością Johna Cage'a i artystów ruchu Fluxus (zwłaszcza ideą *ready-mades* Marcela Duchampa), z drugiej zaś surową energią muzyki punkowej i *no wave* (Sex Pistols, DNA)[68], założył z gitarzystą Kurtem Henrym zespół The Bachelors, even, którego nazwa była wyrazem hołdu dla dzieła Marcela Duchampa *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (*The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*). Początkowo Marclay występował jedynie jako wokalista, okraszając swoje koncerty rozmaitymi elementami wizualno-teatralnymi, potęgującymi u odbiorców wrażenia sensorycznego przeładowania – odtwarzał z projektorów w osobliwie

[65] Katz, *op. cit.*, s. 135.

[66] Cyt. [za:] J. González, *Overtures*, [w:] González, Gordon, Higgs, *op. cit.*, s. 34.

[67] *Christian Marclay, Interview Cut-up, 1991-2004*, [w:] *ibid.*, s. 108.

[68] *Kim Gordon in conversation with Christian Marclay*, [w:] *ibid.*, s. 13; *Interview with Jonathan Seliger (excerpt), 1992*, [w:] *ibid*., s. 136.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

zrytmizowany sposób slajdy i „zapętlone" fragmenty filmów (od animacji Disneya do obrazów pornograficznych), tłukł lustra i rozbijał telewizory kulami do kręgli lub strzałami z łuku, rąbał drewno itp.[69] Wkrótce jednak zaczął eksperymentować z gramofonami.

Wszystko zaczęło się od utworu *Joni James*, w którym uzyskane niejako naturalnie – bo w wyniku przeskoków płyty – „zapętlone" fragmenty muzyczne nagrał Marclay na kasetę magnetofonową. Odtwarzał je następnie w charakterze podkładu rytmicznego do muzyki wykonywanej „na żywo". Metoda ta sprawdziła się na tyle, że zaczął stosować ją bardziej świadomie, pracując nad innymi utworami. Przeszukiwał więc płyty w poszukiwaniu interesujących go ustępów, a znalazłszy je naklejał na nie w odpowiednich miejscach specjalne znaczniki [naklejki], tworząc dźwiękowe „pętle", które następnie nagrywał na kasetach magnetofonowych i z tychże kaset odtwarzał[70]. Niebawem jednak wpadł na pomysł, aby zrezygnować z kaset i wykorzystywać na koncertach same płyty[71]. Pozwoliło mu to nie tylko dopracować szereg technik *scratchingu*, z których miał niebawem zasłynąć, ale i natchnęło do testowania fizycznych ograniczeń płyty winylowej oraz badania jej akustycznego potencjału rozproszonego poza mapą wyżłobionego fabrycznie spiralnego rowka[72]. Nader inspirująca okazała się również otrzymana w prezencie od Boyda Rice'a (zaproszonego na zorganizowany przez Marclaya w 1980 roku w Bostonie festiwal muzyki rockowej i eksperymentalnej Eventworks) siedmiocalowa płyta z dwoma otworami – jednym umieszczonym pośrodku, drugim zaś z boku.

Choć w 1980 roku po koncertach w Bostonie, Nowym Jorku i San Francisco zespół The Bachelors, even rozwiązał się[73], Marclay kontynuował swoją działalność artystyczną w zespole Mon Ton Son (gra słów francuskich: *mon*, *ton*, *son* – mój, twój, jego/jej, i angielskich: *my tone sound* – moje brzmienie dźwięku), dając koncerty w nowojorskich klubach, takich jak CBGB, Danceteria czy The Mudd Club. Występował też solo, obsługując niekiedy do ośmiu gramofonów

[69] *Portfolio: The Bachelors, even*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 1*, red. C. Barliant, Nowy Jork 2010, s. 40; González, *op. cit.*, s. 24.

[70] Co ciekawe, tę wypracowaną wówczas autorską metodę posługiwania się płytami winylowymi jako nośnikami surowego materiału dźwiękowego do dalszego wykorzystania, Marclay stosuje po dziś dzień. Przygotowując się do swoich gramofonowych recitali, w dalszym ciągu sięga po dające mu orientację w uprzednio wyselekcjonowanych ustępach muzycznych znaczniki, kawałki taśmy klejącej oznaczone strzałkami i kropkami, samoprzylepne karteczki opatrzone adnotacjami typu "strings" („smyczki"), "sax" („saksofon") czy "slow start" („wolny początek"). Zob.: L. Kotz, *Marked Records/Program for Activity*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 1*…, s. 12.

[71] *Christian Marclay, Interview Cut-up*…, s. 110.

[72] González, *op. cit.*, s. 26.

[73] *Portfolio*…, s. 40.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

naraz i doskonaląc w dalszym ciągu swoje turntablistyczne techniki. Okazjonalna współpraca z takimi muzykami, jak John Zorn, David Moss, Elliott Sharp, Laurie Anderson, Zeena Parkins czy Tenko, pozwoliła mu również zapoznać się bliżej z muzyką improwizowaną[74].

Pozostawał jednocześnie wciąż pod inspirującym urokiem winylowych płyt. Pracując w latach 1980-1986 nad serią *Recycled Records* (*Recyklingowane płyty*), ciął je precyzyjną pilarką, a następnie sklejał z uzyskanych kawałków niczym z puzzli nowe oryginalne „patchworkowe" płyty. Nadając tym samym efemerycznemu miksowaniu muzyki formę trwałego skulpturowego kolażu, osobliwie je reifikował[75]. W 1981 roku, rezydując już w Nowym Jorku i będąc zaznajomiony z twórczością tamtejszych artystów uprawiających *sound art*, zetknął się po raz pierwszy z didżejami z kręgu kultury hip-hop. Grandmaster Flash występujący w klubie The Peppermint Lounge czy rok później Afrika Bambaataa w klubie The Roxy zrobili na nim na tyle duże wrażenie, że przejął od nich część turntablistycznych technik[76]. Marclay ubolewał nad wynikającym z nieco innych oczekiwań wobec sztuki ówczesnym brakiem interakcji pomiędzy białym artystowskim środowiskiem a czarnymi didżejami. Dostrzegał bowiem w twórczości tych ostatnich nie tylko wirtuozostwo, lecz także i swojskość, doraźność, powab *low-tech* oraz subwersywny potencjał[77]. Toteż te jej walory również stały się mu bliskie.

W roku 1982 Marclay skonstruował *Phonoguitar* – hybrydowy instrument składający się z przewieszonego na gitarowym pasie przez ramię, trzymanego płasko przy ciele gramofonu[78]. Uwalniał go on od miejsca za konsoletą mikserską i pozwalał – wykonującemu wówczas z tancerką Yoshiko Chumą w klubie The Kitchen utwór *Guitar Crash* (*Gitarowa kraksa*) – miksować muzykę pochodzącą z płyt tudzież *scratchować*, poruszając się swobodnie po scenie i podtrzymując relację interpersonalną z partnerką[79]. Po raz kolejny po *Phonoguitar* sięgnął Marc-

[74] González, *op. cit.*, s. 27; *Christian Marclay, Interview Cut-up.…*, s. 112.

[75] Za poprzedników Marclaya na tym polu uznać można artystów ruchu Fluxus – Milana Knizaka, który już na początku lat sześćdziesiątych drapał, malował, palił, ciął i składał na nowo winylowe płyty, skupiając się wszakże wyłącznie na tych destrukcyjnych procesach, oraz Bena Vautiera, który w tym samym czasie podnosił do rangi praktyki artystycznej samo przywłaszczanie płyt winylowych, opatrując je jedynie nowymi etykietami z własnym nazwiskiem lub zaleceniem odtwarzania z inną prędkością. Zob.: González, *op. cit.*, s. 34; *Extended Play.…*, s. 135.

[76] *Christian Marclay, Interview Cut-up.…*, s. 110.

[77] *Ibid.*, s. 112-113.

[78] Wydaje się, że Marclay poszedł w ślady Laurie Anderson, która już w 1975 roku przerobiła swoje elektryczne skrzypce na *Viophonograph*, tj. oryginalny instrument muzyczny do manipulowania winylowymi singlami. González, *op. cit.*, s. 26.

[79] *Ibid.*, s. 26.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

lay w 1985 roku, wykonując z iście punkową energią, również w The Kitchen, wpisujący się w estetykę rocka utwór *Ghost (I don't live today)* (*Duch (Nie żyję dziś)*) – niezwykły *hommage* dla Jimiego Hendrixa. Zainspirowany sposobami, jakimi Hendrix rozszerzał możliwości swojego instrumentu i poszukiwał nowych brzmień, Marclay miksował jego utwory agresywnie *scratchując*, wodząc ramieniem gramofonu w poprzek płytowych rowków, prowokując sprzężenia zwrotne podsuwaniem gramofonu do głośników i korzystając dodatkowo z pedału wah-wah. Do tego wszystkiego imitował ruchy samego Hendrixa[80].

Rok wcześniej, występując z grupą wokalną Tower of Babel w takich miejscach, jak nowojorskie studio P.A.S.S. (obecnie Harvestworks) czy kluby East Village, Marclay zaczął pracować nad sceniczną wersją utworu *Dead Stories* (*Martwe historie*), który jako pełnowymiarowe widowisko doczekał się premierowych wykonań w alternatywnym teatrze Performing Garage w Nowym Jorku oraz muzeum sztuki współczesnej Walker Art Center w Minneapolis w 1986 roku. Utrzymany w konwencji offowego musicalu utwór, przeznaczony na cztery gramofony i sześć głosów, poruszał tematy pamięci i śmierci. Głosy wokalistów zostały w nim osobliwie zestawione z pochodzącymi z płyt nagranymi głosami rozmaitej proweniencji, tj. miksowanymi przez Marclaya w czasie rzeczywistym fragmentami starych arii operowych, niegdysiejszych ballad, zapomnianych bajek i wszelkiego typu narracji, okraszonymi dyskotekowymi beatami, symfonicznymi ustępami i wymyślnymi *scratchami*[81].

W roku 1985 ukazała się limitowana edycja płyty Marclaya opatrzonej tytułem *Record Without a Cover* (*Płyta bez okładki*). Szczególnym uzupełnieniem utrwalonych na niej gramofonowych kreacji Marclaya, tj. zdeformowanych *scratchingiem* dźwięków pochodzących z różnych płyt, była wygrawerowana na jednej z jej stron instrukcja: „Nie przechowywać w ochronnej okładce". Dzięki niej podatna na wszelkie zabrudzenia (odciski palców, kurz) i uszkodzenia (zarysowania) płyta podlegała nieustannym modyfikacjom; dzięki niej też, jak celnie ujmuje to Christoph Cox, „prefabrykowany świat puszek zupy Campbella Andy'ego Warhola został podporządkowany procedurze przesunięcia fazowego Steve'a Reicha"[82]. Wystawiona na działanie czynników zewnętrznych, zdana na kaprysy losu, poddana improwizacji czasu, dopisywała bowiem niejako samodzielnie do zarejestrowanych na niej dźwięków osobliwy kontrapunkt w postaci szmerów, trzasków, zgrzytów itp., korygując jednocześnie swój ontologiczny sta-

[80] *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 114-115.

[81] *Portfolio…*, s. 62.

[82] "Marclay thus submitted the prefab world of Andy Warhol's Campbell's soup cans to Steve Reich's tape-phase procedurę" (przeł. M. B.). Cox, *op. cit.*, s. 11.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

tus – z masowo produkowanego przedmiotu do unikalnego dzieła sztuki naznaczonego swoją własną historią[83].

Zgoła odmienną wymowę miała wydana w 1987 roku, również w limitowanej, ręcznie numerowanej edycji (50 egzemlarzy), płyta zatytułowana *Untitled (Record Without A Groove)* (*Bez tytułu (Płyta bez rowka)*). Doskonale wypolerowana, pozbawiona jakichkolwiek rowków, pusta i opatrzona pustą etykietą, a jednocześnie przechowywana w eleganckim czarnym zamszowym woreczku z inkrustowanym złotem napisem *Christian Marclay Ecart Editions Geneva New York 1987*, pozostawała towarem bez zawartości, znakiem ciszy możliwej do ożywienia każdego rodzaju dźwiękiem czy wręcz symbolem pustki możliwej do wypełnienia każdego rodzaju pragnieniem[84].

Z kolei na pochodzącej z 1988 roku płycie *More Encores: Christian Marclay Plays With the Records Of...* (*Więcej bisów: Christian Marclay bawi się płytami…*) Marclay poddał gramofonowym manipulacjom zarejestrowane na płytach utwory tak różnych artystów, jak: Johann Strauss, John Zorn, Martin Denny, Fryderyk Chopin, Fred Frith, Louis Armstrong, Arthur Ferrante i Louis Teicher, John Cage, Maria Callas, Jimi Hendrix, Jane Birkin i Serge Gainsbourg, Christian Marclay. Jedynie utwór poświęcony Cage'owi powstał w wyniku odtworzenia płyty sklejonej z odłamków kilku pociętych wcześniej płyt z jego muzyką (m.in. z utworami na fortepian preparowany, utworami na kwartet smyczkowy oraz *Atlas Eclipticalis*). Muzykę pozostałych artystów (w poświęconych im utworach) Marclay miksował na kilku gramofonach jednocześnie (zmieniając przy tym prędkości obrotów płyt i *scratchując*), nagrywał i nadpisywał (*overdubbed*) analogowo[85].

Przygotowując w 1989 roku w Shedhalle w Zurychu instalację *Footsteps* (*Kroki*), Marclay wyłożył podłogę galerii trzema i pół tysiącami winylowych płyt, na których w grudniu 1988 roku zarejestrował odgłosy swoich kroków ożywiających ciszę opustoszałych korytarzy nowojorskiego Clocktower, zmiksowane następnie w studio Harmonic Ranch z szybkimi, bogato zrytmizowanymi, nierzadko synkopowanymi odgłosami stepowania tancerki Keiko Uenishi. Przez sześć tygodni (od 4 czerwca do 16 lipca) ponad tysiąc pięciuset gości galerii zmuszonych było mącić jej arkadyjską atmosferę przechadzaniem się po płytach i sygnowaniem ich trwałymi odciskami swoich stóp, tworzącymi unikalną kompozycję przekładających się na dźwięki rys i zadrapań. Kiedy

[83] S. Tallman, *All the World's a Stave*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 1*…, s. 24.

[84] González, *op. cit.*, s. 35.

[85] *Ibid.*, s. 33. Por. również *Review by Thom Jurek*, http://www.allmusic.com/album/more-encores-christian-marclay-plays-with-the-records-of-mw0000597843 [data dostępu: 10.08.2014].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

instalacja została zdjęta, płyty zebrano, zapakowano i sprzedano, dedykując pamięci Freda Astaire'a[86].

W 1991 roku Marclay wystąpił wspólnie z takimi didżejami, jak Jazzy Joyce, Nicolas Collins i Ōtomo Yoshihide, w Panasonic National Hall w Tokio w jedynym w swoim rodzaju, oszołamiającym rozmachem koncercie na sto gramofonów pod hasłem *One Hundred Turntables* (*Sto gramofonów*). Zachęcił on go do współpracy z innymi didżejami, takimi jak Erik M., DJ Olive, Toshio Kajiwara czy Marina Rosenfeld, z którymi pięć lat później sformalizował projekt artystyczny o nazwie *djTRIO*. Ta trzyosobowa grupa o rotacyjnym, zmiennym składzie, dająca cyklicznie częściowo aranżowane, a częściowo improwizowane koncerty z udziałem występujących gościnnie uznanych didżejów, koncentrowała się na kolektywnym tworzeniu muzyki, wymagającym od didżeja koncesji na rzecz występujących z nim artystów (m.in. rezygnacji z wielu wirtuozowskich popisów) i redefiniującym tym samym jego solową rolę[87].

W utworach pochodzących z lat 1981-1989 – wydanych jednak dopiero w 1997 roku na płycie *Records 1981-1989* (*Płyty 1981-1989*) – Marclay połączył w oryginalny sposób typowe dla gramofonu efekty fonograficzne z szerokim spektrum samplowanych dźwięków. Korzystając jednocześnie nawet z ośmiu gramofonów, tudzież kilku własnoręcznie skonstruowanych instrumentów, naszkicował piętnaście pejzaży dźwiękowych o nader skomplikowanej, tyleż muzycznej, co skulpturowej topofonii (rzeźby dźwiękowe). Feerie hipnotycznych brzmień – tonów fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli czy gitary zmiksowanych z jazgotliwymi szmerami, piskami, turkotami; odgłosów klaksonu czy dzwoniącego telefonu zharmonizowanych z brzęczeniem owadów, łopotami skrzydeł, śmiechami; muzyki filmowej zestawionej z rockiem czy smooth jazzem – odczarował jednak skutecznie charakterystycznymi dźwiękami obracającej się jeszcze przed rozbrzmieniem płyty gramofonowej (niskie pomruki, trzaski itp.), zmianami prędkości jej obrotów oraz *scratchami*[88].

W roku 1999 udało się Marclayowi sfinalizować prace nad projektem artystycznym, z którym bezskutecznie usiłował się uporać od blisko dekady z powodu braku odpowiednich narzędzi do synchronicznego montażu dźwięku i obrazu. Instalacja wideo *Gestures* (*Gesty*) składała się z czterech ekranów, na których przez dziewięć minut prezentowane były sfilmowane z góry ręce artysty manipulującego płytami i gramofonami w sposób typowy dla didżeja lub turntablisty. Zsynchronizowany z obrazem dźwięk eksponował związek przyczynowo-skut-

[86] González, *op. cit.*, s. 35.

[87] *Ibid.*, s. 27; *Christian Marclay, Interview Cut-up.…*, s. 114.

[88] González, *op. cit.*, s. 33. Por. również *Review by John Bush*, http://www.allmusic.com/album/records-1981-1989-mw0000597015 [data dostępu:10.08.2014].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

kowy pomiędzy widzialnymi turntablistycznymi technikami a słyszalnymi efektami dźwiękowymi, będący podstawą tej nader spójnej wizualno-audialnej kompozycji, obsadzającej jednocześnie samego Marclaya w rolach zarówno solisty, jak członka oryginalnego wirtualnego kwartetu[89].

W tym samym roku Marclay zrealizował również przedsięwzięcie, które miało zagościć na stałe w światowym kalendarzu imprez artystycznych. *The Sounds of Christmas* (*Brzmienia Świąt Bożego Narodzenia*), zorganizowane w Artpace w San Antonio w Teksasie, miało charakter wielkiej bożonarodzeniowej celebry łączącej cechy wystawy, instalacji wideo oraz koncertu. Zgromadzona przez Marclaya kolekcja dziewięciuset świątecznych albumów płytowych została posegregowana według takich kategorii, jak „świąteczne składanki", „świąteczne albumy różnych wykonawców", „świąteczna muzyka z różnych stron świata", „świąteczna muzyka w różnych wersjach stylistyczno-gatunkowych", i wystawiona w drewnianych pudełkach dla uczestników imprezy. Okładki tychże albumów były dodatkowo prezentowane w przypadkowych sekwencjach na sześciu monitorach. Całości zaaranżowanej przestrzeni dopełniała mała nagłośniona scena wyposażona w dwa gramofony i mikser, na której zaproszeni do udziału w imprezie lokalni didżeje i turntabliści miksowali pochodzące z owych płyt pieśni i kolędy, korzystając niekiedy z własnych pedałów ekspresji lub aplikacji didżejskich. Marclayowska kolekcja tworzyła zatem osobliwą kompozycyjną ramę dla niezliczonej ilości wariacji wywiedzionych ze świątecznych motywów muzycznych – czasem uduchowionych, czasem radosnych, a czasem groteskowych – wnoszących jednakowoż zawsze pewien ożywczy ferment do zrutynizowanej palety dźwiękowej okresu świątecznego. Kolejne edycje imprezy odbyły się w Nowym Jorku, San Francisco, Miami, Glasgow, Londynie, Milwaukee, Genewie, Montrealu i Detroit. W tym czasie kolekcja rozrosła się do tysiąca dwustu płyt[90].

W roku 2003 Marclay sięgnął po gramofon po raz kolejny, choć tym razem niebezpośrednio, poprzestając bowiem jedynie na czytelnych aluzjach do niego, w prezentowanej w Philadelphia Museum of Art w dniach 17 maja – 27 lipca pracy *The Bell and the Glass* (*Dzwon i szyba*). Ta instalacja wideo będąca zarówno samodzielnym dziełem sztuki, jak i wizualną partyturą (po części tradycyjną, a po części graficzną), odwoływała się do przechowywanych w Filadelfii dwóch ikon kultury, tj. Dzwonu Wolności (*Liberty Bell*), symbolu walki o niepodległość Stanów Zjednoczonych, oraz enigmatycznego, postmodernistycznego antydzie-

[89] M. Higgs, *Video Quartet (2002)*, [w:] González, Gordon, Higgs, *op. cit.*, s. 88.

[90] González, *op. cit.*, s. 32; R. Young, *The Sounds of Christmas*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 1…*, s. 30-31.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

ła Marcela Duchampa *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (*The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*), znanego również jako *Wielka szyba* (*Large Glass*). Przez dwa połączone ze sobą ekrany, przypominające klasyczny zestaw didżejski złożony z dwóch gramofonów, przepływały dwa strumienie udźwiękowionych obrazów tworzących osobliwy multimedialny miks, którego ustrukturowanie przywodziło na myśl turntablistyczne praktyki Marclaya. Wirujące płyty, sprężyny, bębny, pojawiające się i znikające fonografy, pulsujące kropki itp. przeplatały się z fragmentami tradycyjnej notacji muzycznej (przetranskrybowanymi na pismo nutowe trzema wywiadami z Duchampem, aleatoryczną kompozycją Duchampa *Erratum Musical* oraz pieśniami o Dzwonie Wolności); zarejestrowane odgłosy Dzwonu Wolności, ustępy smyczków itp. mieszały się z „żywym" akompaniamentem kilku muzyków, którzy dodatkowo poproszeni zostali o swobodne odczytanie tego audiowizualnego *bric-à-brac* jak zapisu muzycznego. Wkomponowane w to wszystko fragmenty wypowiedzi samego Duchampa na temat pęknięć, którym uległa *Wielka szyba* podczas transportu w 1926 roku, zdawały się nie tylko odnosić do pęknięć na Dzwonie Wolności, ale i alegorycznie wskazywać na łączność i rozłączność między tymi ikonami kultury tudzież między wizualnością i dźwiękowością, między cięciami w montażu filmowym i preferowanymi przez didżejów i turntablistów cięciami w montażu dźwiękowym[91].

Festival de la Bâtie w Genewie we wrześniu 2003 roku był dla Marclaya okazją do wystąpienia wspólnie ze szwajcarskim artystą, inżynierem dźwięku i frezerem płyt winylowych/specjalistą od ich tłoczenia, Florianem Kaufmannem, w autorskim performansie pod tytułem *Tabula Rasa*, który okazał się na tyle udany, że w kolejnych latach artyści powtarzali go m.in. w Bernie, Londynie i Tokio[92]. Sprowadzał się on do wyeksponowania cyklicznego procesu rejestrowania i transformowania dźwięku, w którym Marclay generował rozmaite dźwięki, nie korzystając przy tym z żadnych płyt, a jedynie z trzech pustych gramofonów (obstukiwał urządzenia, manipulował ich ramionami, wywoływał sprzężenia zwrotne itp.), obsługujący zaś tłoczarkę płyt Kaufmann utrwalał owe dźwięki *in situ* na winylowych krążkach. Marclay z kolei odtwarzał krążki ze zmienną prędkością na swoich gramofonach, jednocześnie *scratchując* i wzbogacając o kolejne dźwięki. Kaufmann znów utrwalał wszystko na płytach i tak przez ponad godzinę artyści nadpisywali w czasie rzeczywistym kolejne warstwy dźwiękowe nad tą

[91] Cox, *op. cit.*, s. 14; *Portfolio…*, s. 28.

[92] *Ibid.*, s. 58.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

zarejestrowaną na początku, tworząc niemal z niczego bogaty leksykon dźwiękowy[93]. Ideę tego widowiska wyjaśniał Marclay następująco:

> „Głównym założeniem tego performansu, *tabula rasa*, jest to, że nie wykorzystuję uprzednio nagranej muzyki. Nie wykorzystuję płyt, longplayów, które są *ready-mades*, ale zaczynam od zera. Chociaż «zero» nie jest tak naprawdę właściwym słowem, ponieważ zaczynam od gramofonu. Muszę więc przy użyciu gramofonu wykreować gramatykę, słownictwo, toteż rozpoczynam performans od stworzenia dźwięków, korzystając jedynie z gramofonu. Następnie Florian [Kaufmann] nagrywa je i zapisuje na płycie, którą mi podaje, i wówczas ja zaczynam czy raczej kontynuuję. W pewnym sensie chodzi tu więc bardziej o gramofon, choć trudno to rozdzielić, ponieważ dysponując już nagranym dźwiękiem, wykorzystuję go. Jest tu jednak to ciekawe przemieszanie. Otóż gramofon staje się płytą, płyta zaś zostaje poddana manipulacjom i powraca zasadniczo do tego pętlowego systemu. Jeżeli jednak jest tu jakaś *tabula rasa*, to jest nią gramofon, pusty gramofon”[94].

Turntablizm eksperymentalny

Pod koniec XX wieku Marclayowskie eksperymenty z gramofonami zainspirowały sporą grupę awangardowych twórców, doprowadzając do upowszechnienia się nowych praktyk artystycznych, nieobciążonych dziedzictwem muzyki dyskotekowej czy kultury hip-hop, a nawiązujących w prostej linii do tradycji muzyki eksperymentalnej. Praktyki te zaczęto określać mianem „eksperymentalnego turntablizmu” (*experimental turntablism*)[95].

---

[93] Kotz, *op. cit.*, s. 19; *Kim Gordon in conversation with Christian Marclay…*, s. 20-21.

[94] ”[…] the premise for this performance, for *tabula rasa* is that I don’t use prerecorded music. I don’t use records, LPs that are ready-mades, but I am starting with nothing. But nothing isn’t really the word, because I start with the turntable. So there is, I have to create a grammar, a vocabulary using the turntable, and I start the performance by making sounds just using the turntable. Which then are recorded by Florian and then put on a disk, which he hands me and then I start, or I continue rather. So it is more about the turntable in a way, but it is hard to dissociate, because once I have a sound that it recorded, then I use it. But there is this interesting meshing of the two. So the turntable becomes the record, and the record gets manipulated and goes back into this loop system basically. But so if there is a tabula rasa it is the turntable, the empty turntable” (przeł. M. B.). B. Gottstein, *Interview mit Christian Marclay*, http://www.geraeuschen.de/9.html [data dostępu:15.08.2014].

[95] T. B. Holmes, T. Holmes, *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, Nowy Jork 2002, s. 251.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

„Eksperymentalny turntablizm" dąży do nieustannego przekształcania muzyki gramofonowej, nadania jej niepowtarzalnego charakteru. Opiera się na najróżniejszych stylach i gatunkach muzycznych – od muzyki popularnej począwszy, na awangardowej skończywszy. Ciąży wyraźnie ku muzyce improwizowanej oraz *live electronic music*. Wykorzystując twórczo w charakterze muzycznego materiału wadliwe gramofonowe brzmienia, sztucznie wywoływane zgrzyty, szumy, trzaski, osobliwie je estetyzuje. Skupiając się na preparowaniu gramofonu, a w istocie jego różnych elementów, np. wkładki, ramienia, igły itp., nie rezygnuje z elementu destrukcyjnego. Wplata nadto w gramofonowy kontekst najróżniejsze przedmioty i urządzenia (zwłaszcza mikrofony i wzmacniacze).

Pierwsi eksperymentalni turntabliści rozpoczynali swoją działalność artystyczną mniej więcej w tym samym czasie, co Marclay, toteż ich eksperymenty z gramofonem i płytami nie odbiegały zbytnio od jego. Podczas swoich *Schallplattenkonzerte* (koncertów płytowych) Claus van Bebber używał do miksowania muzyki kilku gramofonów oraz preparowanych płyt. Ōtomo Yoshihide generował agresywne brzmienia, przykładając do obracającego się talerza gramofonu gitarę elektryczną lub kontaktowe mikrofony. W pochodzącym z 1994 roku *Vinyl Requiem* (*Winylowe requiem*) Philip Jeck wraz z Lol Sargent powołali do istnienia orkiestrę turntablistów większą nawet od Marclayowskiej, bo liczącą 180 członków.

Młodsze pokolenie eksperymentalnych turntablistów pozostaje przy gramofonie jako instrumencie muzycznym, przy czym skupia się na nieco innych praktykach artystycznych. Martin Tétreault na przykład interesuje się generowaniem tyleż abstrakcyjnych, co zniuansowanych dźwięków za pomocą samego tylko gramofonu (bez płyt). W tym celu sprzęża go z urządzeniami elektronicznymi, przerabia na różne sposoby gramofonową wkładkę (np. zakładając na nią balonik), płyty zastępuje wszelkiego rodzaju płaskimi przedmiotami, które nierzadko również modyfikuje. Rejestrowaniem na płytach przygotowanych wcześniej materiałów dźwiękowych, a następnie poddawaniem ich rozmaitym przekształceniom za pośrednictwem gramofonu zajmuje się Marina Rosenfeld. Przedmiotem artystycznych eksperymentów Marii Chavez są gramofonowe igły – od najnowszych do najbardziej zużytych. Te, według określenia artystki, „dźwiękowe ołówki" (*pencils of sound*) obracają sam proces „odczytywania" rowków płyty w niejednorodne zjawisko akustyczne. Janek Schaefer jest konstruktorem „tryfonicznego gramofonu" (*triphonic turntable*) wyposażonego w trzy ramiona i szersze spektrum możliwych prędkości. Wykorzystuje go do nawarstwiania i zagęszczania planów dźwiękowych. Ignaz Schick umieszcza na obracającym się talerzu gramofonu rozmaite rezonujące przedmioty pokroju smyczków, perkusyjnych talerzy, plastikowych łyżek, zasuszonych kwiatów, metalowych ścin-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

ków lub papierowych parasolek do drinków, i „ściąga" ich brzmienia przy użyciu mikrofonu pojemnościowego (kondensatorowego), kreując nie tylko trzeszczące dźwięki czy szumy, ale i melodie. Lucas Abela jest konstruktorem gramofonu wyposażonego w silnik maszyny do szycia i osiągającego prędkość 2850 obrotów na minutę. Za pośrednictwem podłączonego do wzmacniacza pręta z przytwierdzoną gramofonową wkładką produkuje hałaśliwe impulsy dźwiękowe przypominające odgłosy wielkiego miasta. Jest też twórcą instalacji *Vinyl Rally* (*Winylowy rajd*), w której odbiorca kieruje zabawkowym samochodzikiem wyposażonym w gramofonową igłę, jeżdżącym po winylowym torze i generującym najróżniejsze dźwięki[96].

Estetyka muzyki gramofonowej

Jeśli natura medium, jak przypominał Marshall McLuhan, przesądza nieodmiennie o charakterze przekazu, to warto przyjrzeć się również estetyce muzyki gramofonowej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że muzyka ta – na ogół zdecydowanie różniąca się od tradycyjnej – reprezentuje szczególnego rodzaju estetykę. Co więcej, estetyka ta nie do końca jest spójna. Zarysowują się w niej bowiem wyraźnie trzy odmienne nurty.

Pierwszy wyraża się poniekąd w podporządkowaniu gramofonu klasycznej koncepcji muzyki. Gramofon rozszerza tu brzmienie tradycyjnej orkiestry, umożliwia manipulowanie zarejestrowanymi na płytach dźwiękami (zmienianie ich wysokości i barwy) lub ich kombinowanie, a przy okazji uniezależnia w jakimś stopniu, a przynajmniej redefiniuje role wykonawców, ale jednocześnie nie wyłamuje się tradycyjnej estetyce muzycznej. W nokturnowej trzeciej części *Pinii rzymskich*, napisanych na dużą orkiestrę, Respighi jedynie rezygnuje z imitowania śpiewu słowika na konto wiernego zacytowania go za pomocą gramofonu. Kurt Weill natomiast sięga po gramofon, wpisując się w pełni w konwencję nawiązującej niemal programowo do osiągnięć technicznych *Zeitoper*. Z kolei *Grammophonmusik* Hindemitha i Tocha pozostaje zbiorem jednolitych, skończonych kompozycji muzycznych, *ergo* utworów o określonej melodyce, rytmice, harmonii, fakturze, dynamice, agogice, a nadto opartych na klasycznych formach muzycznych.

Wbrew pozorom ten sposób myślenia o implementowaniu gramofonu w obszarze twórczości muzycznej jest w jakiejś mierze kontynuowany również przez Cage'a. Naturalnie w *Imaginary Landscape No. 1* widzieć można przejaw zupeł-

[96] Weissenbrunner, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

nie nowej estetycznej postawy wyrażającej się w ewidentnym dążeniu do odświeżenia zarówno konwencjonalnych idiomów muzycznych, jak i samej koncepcji muzyki. Sam tytuł utworu Cage wyjaśnia następująco: „Nie jest to fizyczny pejzaż. Jest to termin zarezerwowany dla nowych technologii. Jest to pejzaż w przyszłości. To jakby użyć technologii do oderwania się od ziemi i przejścia przez lustro, jak Alicja”[97]. Wykorzystując gramofony oraz płyty z nagraniami stałych i zmiennych tonów sinusoidalnych, Cage rzeczywiście posługuje się technologią już nie tylko jako medium, ale i jako przekazem, który bazując na niemimetycznych efektach dźwiękowych wyraźnie redefiniuje przestrzeń muzyczną. Uwalnia bowiem dźwięki od ich konwencjonalnego użycia i znaczenia; pojmuje je przede wszystkim jako wyjątkowe zjawiska akustyczne, a dopiero później przedmioty estetyczne; przybliża często nieuświadamiane procesy przypisywania dźwiękom znaczeń. O nadaniu przez Cage’a szczególnego znaczenia owym odrealnionym, fantasmagorycznym brzmieniom zdają się najlepiej świadczyć precyzujące je oznaczenia wykonawcze w partiach gramofonów typu „przyziemne” (*earthy*), „sensacyjne” (*sensational*), „o nasilonej dramaturgii” (*drama-intensified*) czy „pozornie odległe” (*apparent distance*)[98].

Z uwagi na wspomniane brzmienia utwór Cage’a w przeddzień jego premiery zapowiadano w *Seattle Post-Intelligencer* jako „wyrafinowany komentarz do surrealizmu” (“a sophisticated comment on surrealism”)[99]. Transcenduje on bowiem wyraźnie w kierunku owego opisywanego kilka dekad później przez Marshalla McLuhana w odniesieniu do radia „somnabulizmu”, wyrażającego się w zatarciu różnic pomiędzy naturą a percepcją rzeczywistości akustycznej[100].

Pomimo owych sonorystycznych innowacji *Imaginary Landscape No. 1* Cage’a mieści się w opisywanym nurcie głównie z uwagi na podporządkowanie gramofonów określonej zasadzie konstrukcyjnej – nowej, choć nie tak odległej od tradycyjnych. W pierwszym okresie twórczości Cage pozostawał pod wpływem swojego nauczyciela Arnolda Schönberga. Tym niemniej jego ówczesna formalistyczna postawa kształtowała się w dialektycznym sporze z Schönbergiem[101]. W rezultacie Schönbergowską koncepcję form muzycznych opartych na stosunkach wysokościowych (niezależnie od ich umocowania w harmonii tonal-

[97] ”It’s not a physical landscape. It’s a term reserved for the new technologies. It’s a landscape in the future. It’s as though you used technology to take you off the ground and go like Alice through the looking glass” (przeł. M. B.). Kostelanetz, *op. cit.*, s. 66.

[98] Key, *op. cit.*, s. 113.

[99] Miller, *op. cit.*, s. 64.

[100] M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nowy Jork 1964, s. 11.

[101] Ch. Shultis, *No Ear for Music: Timbre in the Early Percussion Music of John Cage*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy…*, s. 83.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

nej, swobodnej atonalności czy dodekafonii) zastąpił Cage opisem form muzycznych bazujących na relacjach czasowych, co pozwoliło mu dokonać ekstensji dźwiękowego świata poprzez wykorzystanie szerszego spektrum brzmień, jak chociażby wspomnianych niemimetycznych efektów dźwiękowych wyłuskanych z nagrań stałych i zmiennych tonów sinusoidalnych[102].

Technika kompozytorska, którą Cage określał mianem „rytmicznej struktury" (*rhythmic structure*) lub „strukturalnego rytmu" (*structural rhythm*) i którą definiował jako „podział czasu rzeczywistego za pomocą konwencjonalnych środków metrycznych, metrum wykorzystanego po prostu w charakterze miary ilościowej", była płodem poszukiwań nowej fundamentalnej zasady muzycznej *vel* nowej metody organizacji dźwięków opartej na naturze zjawisk muzycznych. Ową rytmiczną strukturę pojmował Cage jako „element prawny" (*law element*), podczas gdy w nakładającej się na nią formie muzycznej widział „element wolnościowy" (*freedom element*)[103].

Rytmiczna struktura *Imaginary Landscape No. 1* wpisuje się w schemat czterech sekcji, z których każda jest podzielona na trzy pięciotaktowe frazy i zwieńczona interludium; pierwsze interludium jest jednotaktowe, drugie dwutaktowe, trzecie trzytaktowe, a czwarte – pełniące rolę kody – czterotaktowe[104]. Pozostając zorganizowana dwupoziomowo (frazy i sekcje), konstrukcja ta stanowi przykład preferowanej w tym czasie przez Cage'a tzw. „mikro-makrokosmicznej" struktury (*"micro-macrocosmic" structure*)[105]. Zdaniem Paula van Emmerika, który woli określać ją mianem „addytywnej" (*additive*), jest ona typowa dla muzyki pisanej przez Cage'a do tańca; ilustruje bowiem rozwój typowych dla niego struktur rytmicznych – od arbitralnej długości fraz narzucanych przez tancerzy, przez symetryczne ich aranżacje, aż do ich grupowania w większe całości[106].

Czysto artystyczną funkcją owej struktury jest natomiast zarządzanie fakturą instrumentalną[107]. Potraktowanie przez Cage'a gramofonów jak nowych instrumentów, których partie zapisane w tradycyjnej partyturze opatrzone są dodatkowo jedynie zwięzłymi opisami, jak na nich grać, wiąże się z immanentnym włączeniem ich w tę strukturę, podporządkowaniem ich jej logice. Łącząc specyficzne brzmienia wykorzystanych w *Imaginary Landscape No. 1* instrumentów

[102] P. van Emmerik, *An Imaginary Grid: Rhythmic Structure in Cage's Music Up to circa 1950*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy…*, s. 217.

[103] Pritchett, *op. cit.*, s. 61.

[104] Revill, *op. cit.*, s. 65.

[105] C. Jenkins, *Structure vs. Form in The Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy…*, s. 240.

[106] Emmerik van, *op. cit.*, s. 219. Por. również Pritchett, *op. cit.*, s. 14.

[107] Emmerik van, *op. cit.*, s. 225.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

z określonymi motywami rytmicznymi, Cage nie tylko podkreśla indywidualną tożsamość tychże instrumentów czy eksponuje dystans pomiędzy ich elektroakustycznymi i akustycznymi brzmieniami, ale i wciąga je w osobliwą interakcję. Na przykład przeplatanie w partiach instrumentów akustycznych ósemkowych triol z szesnastkami w trzeciej sekcji utworu przywodzi na myśl gramofonowy efekt zwalniania i przyspieszania tempa. To imitowanie gramofonów, mające miejsce również w kodzie, podtrzymuje w jakiś sposób zaaranżowaną przez Cage'a w *Imaginary Landscape No. 1* kontradyktoryjną relację pomiędzy instrumentami elektroakustycznymi a akustycznymi[108].

Zalążków drugiego nurtu w estetyce muzyki gramofonowej szukać z kolei należy w owych pochodzących z lat dwudziestych dadaistycznych eksperymentach z gramofonami. Stworzyły one podwaliny dla rozwoju francuskiej *musique concrète*, która celowała w surrealistycznych dźwiękowych kolażach, godząc w utrwaloną w kulturze muzycznej hierarchię wartości. Idea dźwiękowych kolaży legła również u podstaw sztuki didżejów i turntablistów, której wyjątkowości i oryginalności upatrywać można w kilku szczególnych cechach.

Niewątpliwie jest to sztuka, która wykorzystuje gramofon do kreowania niekonwencjonalnych, polistylistycznych pejzaży dźwiękowych. Kreowanie to sprowadza się jednak przede wszystkim do konstruowania osobliwej narracji z wyjętych ze swoich pierwotnych kontekstów elementów – nb. efektów rozbicia teleologicznej struktury płyty, podważenia nieuchronnej linearności (jednokierunkowości) jej ścieżki – zachowujących jednak w dużej mierze swoją tożsamość. Każdy z owych elementów funkcjonuje na prawach akustycznego *objet trouvé*, *ready-made* lub sampla, odnalezionego i wykorzystanego przez didżeja ze względu na wartość estetyczną lub efektowność. Podporządkowane logice modularności, elementy te zostają wplecione w nieprzerwaną strukturę, która przypomina raczej film awangardowy czy literacki strumień świadomości, a jeśli nasuwa jakieś dalekie skojarzenia z tradycyjnie pojętą muzyką, to chyba tylko z *unendliche Melodie* Wagnera czy *Klangfarbenmelodie* Schönberga. Ze względu na zmieniające się nieustannie przestrzenno-czasowe koordynaty (kombinowane utwory lub ich fragmenty reprezentują różne okresy i gatunki muzyczne), struktura ta jest nadto multikulturowa i multitemporalna, pozbawiając słuchacza jakichkolwiek stałych ram odniesienia. Intertekstualność, urastająca do rangi jej zasady organizującej, przydaje jej aury niepewności i suspensu, podniecenia i zabawy, rodząc jednocześnie szereg kontrowersji natury estetycznej i etycznej.

Pod względem czysto muzycznym struktura ta odznacza się nierzadko polirytmicznością i politonalnością. Tworzone przez didżejów hybrydy muzyczne

[108] Key, *op. cit.*, s. 117.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

określane jako *blends* są bowiem niczym innym, jak performatywnymi odmianami *mashupu*, tj. połączenia w mniej lub bardziej spójną kompozycję większych fragmentów lub nawet całych piosenek. Ich znamienną cechą jest repetytywność. Dwa gramofony niewątpliwie zachęcają do manualnego ekstrahowania i powtarzania wybranych fragmentów muzycznych. Sprowadzanie wszakże owych fragmentów do roli rudymentarnych jednostek strukturalnych tworzonych kompozycji, ich mechaniczne „zapętlanie", zgrywanie i miksowanie prowadzą poniekąd do schematyzowania muzyki, nadając jej jednocześnie nowego estetycznego wymiaru.

Eksploatująca możliwości gramofonu jako urządzenia nie tylko do reprodukcji, ale i produkcji dźwięku, a jednocześnie posiłkująca się muzyką różnych czasów i kultur sztuka didżejów i turntablistów jest dziś nie bez powodu uznawana za nowy gatunek artystyczny lub muzyczny. Naturalnie wyłamuje się ona tradycyjnej estetyce wysokiej kultury muzycznej, afirmującej tworzenie sztuki dla sztuki. Celując zasadniczo w dostarczaniu rozrywki, reprezentuje raczej jakąś odmianę *Gebrauchskunst* (sztuki użytkowej)[109]. Najciekawsze wydaje się jednak zredefiniowanie przez nią tradycyjnej koncepcji muzyki jako uchwytnego, wymiernego, standardowego, kanonicznego i autorytatywnego tekstu. Skupienie się przez didżejów i turntablistów na tworzeniu i rozwijaniu nowych performatywnych modusów przekształca muzykę w sztukę realizującą się wyłącznie w wykonaniu. Przekreślając sens notacji muzycznej, turntablizm kwestionuje jednocześnie utarty status kompozytora. Jeżeli tworzenie muzyki staje się bardziej związane z jej kombinowaniem niż koncypowaniem, to didżej upodabnia się do artysty związanego raczej ze sztukami wizualnymi. Jego proces twórczy inicjują nie tyle wewnętrzne idee, ile uzewnętrznione już ekspresje, które podporządkowuje własnej logice i którym nadaje nową symboliczną jakość[110]. Łącząc w postmodernistycznym duchu cechy twórcy, wykonawcy, producenta, mediatora i parodysty, a jednocześnie funkcjonując poza rozmaitymi praktykami, tradycjami i instytucjami powszechnie kojarzonymi z kompozycją, demistyfikuje kult muzycznego autorstwa, reprezentując raczej tę formę „społecznego autorstwa" (*social authorship*), którą Jason Toynbee określa mianem „kombinacji" (*combination*), a która polega na utylizowaniu materiałów symbolicznych pochodzących z historycznego repozytorium[111].

[109] Por. M. Brech, *New Technology – New Artistic Genres: Changes in the Concept and Aesthetics of Music*, [w:] *Music and Technology…*, s. 209.

[110] Por. M. Białas, *Visualising the aural*, [w:] *Media Convergence – Approaches and Experiences*, red. R. Szczepaniak, Frankfurt am Main 2013, s. 171.

[111] J. Toynbee, *Beyond romance and repression: social authorship in a capitalist age*, http://www.opendemocracy.net/media-copyrightlaw/article_44.jsp [data dostępu: 15.03.2014]. Por.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Wbrew pozorom sztuka didżejów i turntablistów nie jest ani sztampowa, ani łatwa. Być może największym jej paradoksem jest to, że opierając się na muzycznym recyklingu, tak bardzo afirmuje oryginalność, która wyraża się w tyleż niekonwencjonalnym, co pomysłowym dobieraniu, zestawianiu i przekształcaniu fragmentów lub całych utworów muzycznych[112]. Najlepsze programy turntablistów błyskotliwie integrują rozmaite elementy muzyczne, werbalne, ruchowe i teatralne, co poniekąd nadaje im charakteru synkretycznego.

Jednakowoż turntablista jest przede wszystkim instrumentalistą, tj. muzykiem grającym na instrumencie. Dysponuje w związku z tym określonymi umiejętnościami i wiedzą. W posługiwaniu się gramofonem jako instrumentem muzycznym dopatrzyć się można przejawu immanentnej człowiekowi potrzeby bliskiego obeznania z owymi wysmakowanymi funkcjonalnie i podatnymi przedmiotami, jakimi są instrumenty muzyczne. Twórcy i wykonawcy od niepamiętnych czasów poszukiwali interfejsów do systemów *vel* układów zamkniętych z ujemnym sprzężeniem zwrotnym, które z uwagi na „ekscytującą bezpośredniość i subtelność kontroli przy jednoczesnej możliwości «wymknięcia się spod kontroli»”[113] mogły być wykorzystywane do muzykowania, *ergo* realizowania rozmaitych spekulatywnych lub improwizatorskich strategii. Jako że gramofon – ze swoją wrażliwością, precyzyjnością i sprawnością – niewątpliwie do nich należał, został rychło rozpoznany jako instrument muzyczny. Zachowując typowe dla układów analogowych, a tak obce cyfrowym, cechy ujawniające się w różnych warunkach („behawioralna” nieprzewidywalność, chwiejność itp.), odnalazł się z powodzeniem w obszarze działalności artystycznej. Nie bez powodu rozmaite drobne zniekształcenia, niedoskonałości czy dystorsje są po dziś dzień kojarzone z siłą wyrazu, sugestywnością, ekspresją.

R. Leydon, *Recombinant Style Topics. The Past and Future of Sampling*, [w:] *Sounding Out Pop. Analytical Essays in Popular Music*, red. M. Spicer, J. Covach, Ann Arbor 2010, s. 196.

[112] Zdaniem Simona Watersa, u podstaw sztuki didżejów i turntablistów leży idea transformacji, która skądinąd doskonale wpisuje się w problematykę nowoczesności z jej niestabilną rzeczywistością, płynnymi tożsamościami itp. Znaczenie transformacji – tłumaczy Waters – wynika z faktu, że niezależnie od indywidualnych doświadczeń, sam sposób przejścia od zdarzenia A do zdarzenia B może być postrzegany jako ważniejszy od nich samych. W kontekście sztuki oznacza to większe poleganie na zdolnościach i umiejętnościach wykonawcy. Na przykład reżyserzy teatralni czy choreografowie, którzy zaaranżowali już główne sceny spektaklu, powierzają często wykonawcom zadanie ich logicznego połączenia. Sposób wiązania elementów struktur dźwiękowych rozstrzyga też w dużej mierze o klasie wykonawców muzycznych. Zob.: S. Waters, *The musical process in the age of digital intervention*, http://www.academia.edu/2111181/The_musical_process_in_the_age_of_digital_intervention [data dostępu: 20.03.2014].

[113] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Posługiwanie się gramofonem jako instrumentem muzycznym wymaga nie tylko znajomości podstaw techniki gry, umiejętności wykorzystywania odpowiednich środków wykonawczych czy dysponowania biegłością techniczną (przykładem *scratching*), ale i popartej specyficzną wiedzą (m.in. z zakresu inżynierii dźwięku) muzykalności. Nawet tak rudymentarny – bo nieodzowny dla podtrzymywania owej typowej dla sztuki didżejów i turntablistów estetyki ciągłości – proces tzw. zgrywania beatu (*beat matching*), polegający na nakładaniu końcówki jednego nagrania na początek następnego celem wyeliminowania ciszy pomiędzy nimi, jest w istocie nader skomplikowany. Aby zgrać beat nagrania B z beatem nagrania A, didżej przysłuchuje się w słuchawkach nagraniu B (lub kombinacji nagrań A i B), ustawiając w tym samym czasie mikser w ten sposób, że publiczność słyszy jedynie nagranie A. Korzystając następnie z suwaka (*slider*), dopasowuje tempo nagrania B do tempa nagrania A. Kiedy udaje mu się uwspólnić tempo obu nagrań, przechodzi do zsynchronizowania beatów, przesuwając nieznacznie w przód lub w tył płytę z nagraniem B tak, aby usunąć wszelkie niezgodności. Na koniec stara się skoordynować ze sobą dłuższe wzory rytmiczne, rozciągnięte na przykład na 4, 8 lub 16 taktów[114].

Na przekór wysuwanym pod adresem sztuki didżejów i turntablistów przez jej krytyków zarzutom wątłości formalnej, wydaje się, że sami didżeje i turntabliści wykazują się specyficznym wyczuciem formy, które nie sprowadza się jedynie do znajomości budowy piosenki, *ergo* rozumienia czym jest introdukcja (*introduction*), zwrotka (*verse*), refren (*chorus*), most (*bridge* lub *middle 8*), kolizja (*collision*) czy instrumentalne solo (*instrumental solo*). W umiejętności wyizolowania unikalnego riffu, sugestywnej frazy werbalnej czy efektownej konstrukcji rytmicznej, wybrania pozornie nieprzystających do siebie utworów, a następnie wkomponowania tychże elementów w poddawaną zniekształcającym zabiegom makrostrukturę upatrywać można rozwiniętego zmysłu konstrukcyjnego, wyobraźni muzycznej, koneserskiej skłonności do poszukiwania i przywracania oraz, jak ujmuje to David Sanjek, osobliwego „talentu do deformacji i reformacji" ("a talent for both deformation and reformation")[115].

Jeśli nawet przyjąć, że sztukę didżejów i turntablistów cechuje niejaka dystrofia formy (rozumianej tradycyjnie jako coś więcej niż tylko uporządkowanie materiału dźwiękowego czy poddanie go jakiejkolwiek zasadzie kształtującej), to z całą pewnością jest ona kompensowana hipertrofią treści (semantycznych,

[114] M. J. Butler, *"Everybody Needs a 303, Everybody Loves a Filter". Electronic Dance Music and the Aesthetics of Obsolescence*, [w:] *Digital Media. Transformations in Human Communication*, red. P. Messaris, L. Humphreys, Nowy Jork 2006, s. 112.

[115] D. Sanjek, *Fairly Used: Negativland's U2 and the Precarious Practice of Acoustic Appropriation*, [w:] *Music and Technoculture…*, s. 365.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

emocjonalnych, odzwierciedlających świadomość epoki *vel* historycznych, muzycznych itp.), nadającą jej silnie społecznego wymiaru. Kolażowy charakter sztuki didżejów i turntablistów przesądza nie tylko o jej estetyce, ale i rzutuje na nawyki słuchowe fanów muzyki, których gusta rozciągają się współcześnie na większość gatunków muzycznych, a zachowania sprowadzają do ekstrahowania pojedynczych utworów z koncepcyjnie dopiętych albumów. Trudno zatem nie dostrzec wpływu tej sztuki na ukształtowanie się owego opisywanego przez Lawrence'a Grossberga „nowego dominującego neoeklektycznego mainstreamowego mechanizmu" ("new dominant neo-ecletic mainstream apparatus"), który zastąpił klasyczną rockową waloryzację widowiska „na żywo" oraz rockowe przywiązanie do artystycznej czystości i autentyczności, i który tworzy iluzję kulturalnej afiliacji ponad rasowymi i klasowymi podziałami[116].

Symptomatyczne wydaje się również rekombinowanie przez didżejów i turntablistów wymiarów kulturowej pamięci. Jeśli intertekstualność silnie angażuje odbiorców, zmuszając ich niejako do wzmożonej aktywności na polu odczytywania i dookreślania słowno-muzycznych znaczeń, to w sięganiu przez didżejów i turntablistów po utwory reprezentujące różne okresy i gatunki muzyczne, ich dekontekstualizowaniu i rekontekstualizowaniu, modyfikowaniu ich brzmień itp. upatrywać można nie tylko przejawów chęci ich wykorzystania *hic et nunc* czy wyrazów tęsknoty za porywającymi *grooves*, ale i znamion przemyślanej strategii, mogącej mieć różne cele, jak chociażby uwolnienie muzycznego archiwum, odesłanie do materiałów źródłowych celem ich powtórnego „zbadania" i przemyślenia, wskazanie jakiejś chwili lub ideału, wywołanie jakiegoś nastroju lub uczucia, reinkarnowanie muzycznej przeszłości w imię „kultu poprzedników" (*ancestor worship*), złożenie hołdu pojedynczemu artyście lub grupie etnicznej, zbudowanie rzeczywistego lub iluzorycznego pomostu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pogłębienie i uprawomocnienie teraźniejszości itp.

W bazującej na fragmentacji uświęconych tradycją modeli narracyjnych sztuce didżejów i turntablistów dopatrywać się można również rozmaitych społeczno-kulturowych analogii, jak chociażby do miasta jako ucieleśnienia estetycznych przemian rzeczywistości wywołanych postępem technicznym. Koncepcja miasta jako akustycznego biotopu przesyconego nigdy niemilknącą kakofonią – mąconą muzycznymi odpryskami rozmaitej proweniencji, anarchizowaną zgrzytami i fonemami, nierzadko zresztą identyfikowalnymi wizualnie – doskonale koresponduje z koncepcją bazującej na intertekstualności, bezczasowej, eklektycznej, niekonwencjonalnej sztuki, która całkiem zasadnie bywa odbierana jako metafora tegoż miasta. Notabene muzyczna socjalizacja jej twórców zachodzi-

[116] Cyt. [za:] Leydon, *op. cit.*, s. 195.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

ła pod wpływem typowej dla dużych aglomeracji wielości kultur muzycznych oraz mediatyzacji muzyki. Przejmując cechy medialnej estetyki, sztuka didżejów i turntablistów bywa również porównywana do reorganizującej rozmaite niezależne formy kulturalne i wypracowującej na ich podstawie nowe kreacje reklamy, która – co nader wymowne – w znanej dziś postaci rozwinęła się mniej więcej w tym samym czasie.

Nie do końca jasny pozostaje natomiast polityczny wymiar sztuki didżejów i turntablistów. W tworzeniu spektakularnych dźwiękowych kolaży z „odnalezionych" nagrań muzyki popularnej upatrywać można przejawów tendencji wywrotowych, podważających ustawodawstwo o prawach autorskich, redefiniujących naturę korporacyjnej ekonomii i władzy, rodzących kontrowersje natury etycznej itp.[117] Sztuka didżejów i turntablistów jest z jednej strony bez wątpienia odmianą owej opiewanej przez Johna Oswalda plądrofonii (*plunderphonics*)[118], nawet jeżeli performatywny charakter tworzonych „na żywo" dla tańczącej lub recenzującej publiczności pejzaży dźwiękowych pozwala powątpiewać w polityczną motywację czy prowokatorskie zapędy ich twórców. Z drugiej wszakże strony, opierając się na produkowanym dla masowego rynku gramofonie, posiłkując się potężnymi archiwami istniejących nagrań płytowych oraz odwołując się do wiedzy i oczekiwań słuchaczy względem tych nagrań, jest poniekąd płodem kultury i ekonomii muzyki nagrywanej. Sam didżej czy turntablista natomiast, nieredukujący obszaru sztuki muzycznej do zhierarchizowanego kanonu, lecz sięgający po najróżniejsze formy ekspresji, urasta do rangi kapłana muzycznego ekumenizmu, orędownika wolnorynkowej mentalności czy – jak ujmuje to Andrew Ross – „twórczego nonkorfomisty tak hołubionego przez antreprenerski lub libertariański indywidualizm" ("the creative maverick universally prized by entrepreneurial or libertarian individualism")[119].

W twórczości Christiana Marclaya z kolei upatrywać można trzeciego nurtu w estetyce muzyki gramofonowej, sprowadzającego się do wykorzystywania gramofonu tudzież gramofonowych płyt (często niezależnie od siebie) w charak-

[117] P. Théberge, *"Ethnic Sounds": The Economy and Discourse of World Music Sampling*, [w:] *Music and Technoculture…*, s. 94.

[118] Termin „plądrofonia" (*plunderphonics*) pochodzi od tytułu płyty kompaktowej wydanej w październiku 1989 roku przez kanadyjskiego artystę Johna Oswalda, który korzystając z technik cyfrowego samplingu „splądrował" (*plunder*) *vel* wykorzystał fragmenty utworów takich muzycznych twórców i wykonawców, jak chociażby Metallica, Bing Crosby, Igor Strawiński czy Michael Jackson, do zmiksowania dwudziestu czterech oryginalnych kompozycji, za co spotkał się z sankcjami prawnymi. J. Leach, *Sampling and Society: Intellectual Infringement and Digital Folk Music in John Oswald's 'Plunderphonics'*, [w:] *The Arts, Community and Cultural Democracy*, ed. L. Zuidervaart, H. Luttikhuizen, New York 2000, s. 122.

[119] A. Ross, *Strange Weather*, Nowy Jork 1991, s. 162.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

terze narzędzi realizacji założeń sztuki konceptualnej, skądinąd też wywodzącej się z dadaizmu, choć rozwijanej już przez twórców Bauhausu, konstruktywistów i artystów ruchu Fluxus[120]. Naturalnie sztuka Marclay – uznawanego przez wielu historyków i teoretyków muzyki współczesnej za prawdziwego pioniera turntablizmu – nie wydaje się odbiegać zbytnio od sztuki dyskotekowych didżejów czy hip-hopowych turntablistów, przynajmniej tak długo, jak ogranicza się on do „kręcenia winylami" (*spinning wax*). Wszak podobnie jak didżeje i turntabliści przekształca gramofon w instrument muzyczny, gramofonowe płyty zaś w surowe materiały do dalszej obróbki, folgując swojej kreatywności na polu przywłaszczania (samplowanie), rekombinowania (miksowanie) i zniekształcania (*scratching*) zapisanych na nich treści, a przy okazji odsłaniając artystyczny potencjał tkwiący w muzycznych *ready-mades*; podobnie jak didżeje i turntabliści specjalizuje się w synkretycznych, w dużej mierze improwizowanych performansach przypominających uczasowione asamblaże; podobnie jak oni wykorzystuje muzykę w charakterze narzędzia mediacji społecznej, sięgając po rozmaite strategie aktywizujące psychoemocjonalnie odbiorców.

O ile jednak sztuka didżejów i turntablistów, jakkolwiek również ekstrahująca fragmenty muzyczne i efekty dźwiękowe niesprowadzalne do tradycyjnej praktyki muzycznej, celuje zasadniczo w dostarczaniu rozrywki, pozostając afirmacją beztroskiej *jouissance*, o tyle Marclay wyraźnie przekracza cokolwiek wątłą, choć wciąż jeszcze istniejącą granicę pomiędzy sztuką popularną a wysoką. Miast bawić rozegzaltowaną tańczącą publiczność atrakcyjnymi pejzażami dźwiękowymi, zdaje się systematycznie hołdować swojej perwersyjnej wręcz predylekcji do terroryzowania odbiorców rozmaitymi akustycznymi miazmatami. W istocie jednak, wykorzystując gramofon i płyty nie tylko w charakterze narzędzi zabawy, tudzież angażując odbiorców w aktywności nie tylko ludyczne, podnosi sztu-

[120] To przekonanie wydaje się o tyle zasadne, że uczęszczający na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do École des Beaux Arts w Genewie Marclay miał ponoć bezpośredni kontakt z artystami silnie związanej z Fluxus grupy ECART, która już wtedy koncentrowała swoje wysiłki na tym, czym Marclay interesuje się do dziś, tj. eksponowaniu procesów twórczych, społecznej funkcji autorstwa, eksperymentalnych sposobach produkcji i dystrybucji sztuki, zaburzaniu oczekiwań odbiorców wobec artysty jako wytwórcy nowych artefaktów, znoszeniu ograniczeń pojedynczego artystycznego medium lub estetycznej formy itp. (González, *op. cit.*, s. 26.) Naturalnie z uwagi na szczególny sposób operowania przez Marclaya materiałem dźwiękowym postrzegać go również można jako artystę uprawiającego *sound art*, choć on sam wzbrania się przed tą etykietą, wyznając: „Nie cierpię terminu «*sound art*». Jest po prostu straszny. Niektórzy artyści pracują z dźwiękiem, ale ich praktyka niekoniecznie sprowadza się tylko do tego. To tylko narzędzie, wykorzystywane medium […]". ("I hate that term «sound art.». It's just horrible. Some artists work with sound, but it isn't necessarily their whole practice. It's just a tool, a medium that's being used") (przeł. M. B.). Cyt. [za:] *ibid.*, s. 34.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

kę didżejów i turntablistów niejako na wyższym poziom „awangardowego" czy „eksperymentalnego turntablizmu" (*experimental turntablism*)[121].

Marclayowska antyestetyka – reprezentatywna zresztą dla całej jego gramofilskiej twórczości, a nie tylko wspomnianego „eksperymentalnego turntablizmu" – jest dość typowa dla konceptualisty posiłkującego się techniką nagraniową. Performanse, instalacje czy oryginalne prace są dla Marclaya jedynie pretekstami do snucia rozważań stawiających przed odbiorcami określone intelektualne wyzwania. „Technika nagraniowa zmieniła muzykę w przedmiot i mnóstwo moich prac jest tyleż o tym przedmiocie, co o muzyce"[122] – wyznaje Marclay. Wydaje się zatem, że tym, co interesuje go najbardziej i na co chce zwrócić uwagę odbiorców, są rozliczne konsekwencje umiejscowienia efemerycznych z natury zdarzeń akustycznych w świecie urządzeń do rejestrowania i reprodukowania dźwięku (gramofon, płyty) i nadania tymże zdarzeniom materialnego statusu.

Marclayowskie eksperymenty z gramofonem i płytami rządzą się w związku z tym osobliwą logiką. Z jednej strony Maclay jest przekonany, że do podważania pierwotnych właściwości medium, celem ujawniania jego właściwości wtórnych, zachęca samo medium, które w ontologicznej analizie warstwy materialnej zdradza pewne unikalne fizyczne cechy predestynujące go niejako do poddawania specyficznym rodzajom manipulacji. Owe cechy można uznać za tkwiące w nim immanentnie przesłanki do jego de- i rekonstrukcji. Jeśli więc taśma magnetyczna mogła niegdyś skłonić twórców do jej cięcia i sklejania, dając asumpt do rozwoju *musique concrète*, to płyta winylowa może prowokować do miksowania i *scratchowania*, stając się czynnikiem sprawczym turntablizmu[123].

---

[121] W takich performansach, jak *Tabula Rasa*, Marclay posługuje się gramofonem jako instrumentem muzycznym w sposób nawet bardziej wymyślny niż turntabliści. W praktykach obstukiwania gramofonu, manipulowania jego ramieniem, wywoływania sprzężeń zwrotnych itp. Damon Krukowski dostrzega przejawy tzw. „rozszerzonej techniki" (*extended technique*), skądinąd znanej już kompozytorom romantyzmu (np. Berliozowskie *col legno* w ostatniej części *Symfonii fantastycznej*), a polegającej na wzbogacaniu niekonwencjonalnymi sposobami zrytynizowanej palety dźwiękowej tradycyjnie oferowanej przez instrument o dźwięki nowe, oryginalne, wcześniej niespotykane. Zob. D. Krukowski, *Nearer to Thee*, [w:] *Christian Marclay: Festival. Issue 2*, red. C. Barliant, Nowy Jork 2010, s. 58.

[122] "Recording technology has turned music into an object, and a lot of my work is about that object as much as it's about the music". *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 121.

[123] Sugestywności owych tkwiących immanentnie w płycie winylowej przesłanek do jej de- i rekonstrukcji dowodzą również inne – być może nieco mniej radykalne – próby manipulowania nią, jak chociażby te wynikające z ambicji pogodzenia jej skończoności z ideą muzycznego niezdeterminowania i uwieńczone, z jednej strony, wprowadzonymi na rynek przez wytwórnię płytową Victor już w 1901 roku płytami z równoległymi rowkami, których najdoskonalszą odmianą stały się zaprezentowane w 1975 roku przez wytwórnię płytową Ronco „płyty do gier" (*game records*), zapisane ośmioma wybieralnymi losowo niezależnymi ścieżkami, z drugiej zaś strony – pochodzą-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Z drugiej strony Marclay zdaje sobie doskonale sprawę zarówno z prymarnych funkcji gramofonu i płyt oraz powszechnie przyjętych, konwencjonalnych sposobów korzystania z tychże, jak i z rozmaitych społeczno-kulturowych konotacji, jakimi gramofon i płyty zdążyły omszeć. Zwłaszcza płyta, traktowana zrazu jako zwykły nośnik zarejestrowanych zdarzeń akustycznych, awansowała dość szybko do roli ikony kultury, symbolu przyjemności, wolności, rebelii itp.[124] Eksperymentując zatem z gramofonami i płytami poprzez odwoływanie się zarówno do ich fizycznych właściwości, jak i uwarunkowanych kulturowo konceptualnych ram, w jakich funkcjonują, Marclay nie tylko przełamuje zwyczajowe oczekiwania odbiorców wobec tych mediów, ale i w pozornie banalny sposób podnosi fundamentalną kwestię wpływu techniki na kulturę muzyczną.

Celebrując na przykład w rozmaity sposób owe akustyczne miazmaty – czy to posługując się w niekonwencjonalny sposób gramofonem (*scratchując*, zmieniając prędkości obrotów płyty, prowokując sprzężenia zwrotne, korzystając z pedałów ekspresji itp.), czy to delektując się brzmieniem płyt poddanych niszczącemu działaniu czasu, ludzi lub własnym destrukcyjnym zabiegom – Marclay bynajmniej nie próbuje terroryzować odbiorców. Nie są też one dla niego celem samym w sobie. Wykorzystuje je raczej niczym malarz ekspresjonista do ewokowania pewnych emocjonalnych i intelektualnych napięć. Precyzyjniej rzecz ujmując, dźwiękowe deformacje są dla niego sposobem destabilizowania percepcyjnych przyzwyczajeń odbiorców i unaoczniania im tym sposobem iluzji, jakiej ulegają za sprawą mediów rejestracji i reprodukcji dźwięku (gramofon, płyty)[125].

Te pozornie „przezroczyste" media, zdolne rzekomo do wiernego reprodukowania muzyki i czasu, od ponad stu lat sugestywnie przekonują, że zarejestrowana na nich muzyka nie różni się niczym od muzyki „na żywo". Marclay tymczasem zadaje kłam temu przekonaniu, obnażając brutalnie ich słabości. Technika, jego zdaniem, rzeczywiście potrafi pochwycić dźwięk i odwzorować go na płycie, ale odtąd zaczyna on nowe życie, w które wpisane są niedoskonałości tej płyty. Choć mogą one niekiedy prowadzić do niejakiej konfuzji pomiędzy tym, co

cymi z lat 1980-83 skądinąd zaawansowanymi, ale jednak tylko projektami „płyty o nieskończenie przypadkowym dostępie" ("endless random access record") autorstwa R. I. P. Haymana (*Extended Play…*, s. 135). Przykładem *game record* jest pochodzący z 1981 roku podwójny album *You're the Guy I Want to Share My Money With* (*Jesteś facetem, z którym chcę dzielić się swoimi pieniędzmi*) Laurie Anderson, Johna Giorno i Williama S. Burroughsa, w którym jedna z płyt zapisana została na jednej stronie trzema równoległymi rowkami, rozbrzmiewając – po przypadkowym umieszczeniu na niej igły gramofonu – jednym z trzech utworów. Zob.: V. Straebel, *From Reproduction to Performance: Media-Specific Music for Compact Disc*, http://www.straebel.de/praxis/text/pdf_Straebel-From%20Reproduction%20To%20Performance.pdf [data dostępu: 20.11. 2014].

[124] González, *op. cit.*, s. 66; *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 122.

[125] *Ibid.*, s. 115.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

zapisane pierwotnie na płycie a tym, co nadpisane przez jej rysy czy zadrapania, zacierając granicę pomiędzy rzeczywistością a iluzją, to zwykle jednak działają demaskatorsko. Przeskoki czy trzaski płyty skłaniają oczywiście do abstrahowania od nich i skupiania się na muzycznej narracji, ale nie pozwalają jednocześnie zignorować medium. Ujawniając jego zawodność skutecznie przypominają, że mamy do czynienia jedynie z muzyczną reprodukcją[126]. Dopuszczając medium do głosu w takich pracach, jak chociażby *Record Without a Cover*, Marclay brutalnie odsłania medialny kontekst zjawisk muzycznych, zachęcając do bardziej krytycznego spojrzenia na współczesną zmedializowaną kulturę muzyczną.

Jako że zniekształcenia dźwięku wydają się immanentnie wpisane w zarejestrowaną na płytach muzykę, sprawiając nieraz wrażenie istniejących bardziej obiektywnie od samej muzyki, trudno nie dostrzec ich wartości ekspresyjnej. Dla rozsmakowanego w nich Marclaya są przede wszystkim audialną ekspresją przemijającego czasu, dźwiękową patyną. Za ich sprawą muzyka i czas stają się znowu nietrwałe, ulotne, efemeryczne. Z kolei jako efekty eksperymentów z techniką gramofonową, korygujących w jakiś sposób historię dźwiękowego kiksu, urastają do rangi kompozytorskiego chwytu niepozbawionego Benjaminowskiej aury tudzież stają się, jak ujmuje to Thomas Y. Levin, „niemal nostalgicznym śladem minionej ery mechanicznej reprodukcji”[127] (“the almost nostalgic trace of a bygone era of mechanical reproducibility”). Wplecione jednocześnie w sieć semantycznych relacji, ujęte nierzadko metaforycznie, metonimicznie lub ironicznie, ożywiają przeniknięte harmoniami i dysonansami codzienności obszary świadomości i podświadomości[128].

Przedmiotem osobliwej krytyki Marclaya jest nie tylko medializacja kultury muzycznej, ale i jej komodyfikacja. Wszak upowszechnianie akustycznej iluzji odbywa się dzięki masowej produkcji gramofonów i płyt. Produkcja ta prowadzi do paradoksalnej sytuacji pogłębiającej osobliwą temporalną, konceptualną i sensoryczną dywergencję. Nagranie bowiem zdaje się poprzedzać muzykę, sytuując odbiorcę w samotnej relacji do przedmiotu materialnego (płyta). Przedmiot ten nie jest jedynie wtórną reprezentacją koncertu „na żywo” czy zaindeksowanym zapisem dźwiękowej przeszłości, ale i dobrem o określonym kulturowym znaczeniu i społecznej funkcji. Jako kupiony, chroniony, odtwarzany, zbierany, a często wręcz uwielbiany wyrób, traktowany jest z niejakim pietyzmem.

W takich pracach, jak *Untitled (Record Without A Groove)*, Marclay stara się pokazać, jak osiągnął on status fetyszu odzwierciedlającego projekcje wyobraźni

[126] *Ibid.*, s. 121.

[127] T. Y. Levin, *Indexicality Concrète: The Aesthetic Politics of Christian Marclay's Gramophonia*, “Parkett” 1999, nr 56, s. 162.

[128] González, *op. cit.*, s. 24.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

i fantazje konsumentów. Płyta *Untitled* zachwyca, choć nie jest już nawet audialnym symulakrum, a jedynie pustym nośnikiem zdarzeń akustycznych. Incydentalne szmery, trzaski czy zgrzyty, które generuje odtwarzana na gramofonie, ujawniają nie tylko jej delikatność i niedoskonałość, ale i bezprzedmiotowość. Bez muzyki jest równie bezużyteczna, jak sytuacja koncertowa w sławetnym *4'33"* Johna Cage'a[129].

Do winylowego fetyszyzmu czy też osobliwych emocji, jakie względem płyt żywią ich posiadacze, Marclay odwołuje się również w wielu innych swoich pracach. Jego bluźniercze zabawy z płytami, polegające na ich cięciu i składaniu (np. *Recycled Records*), drapaniu *vel scratchowaniu* (np. *More Encores: Christian Marclay Plays With the Records Of...*) czy nawet generycznym traktowaniu zapisanej na nich muzyki (strategia artystyczna typowa dla Marclayowskiego „eksperymentalnego turntablizmemu"), służą z jednej strony ich profanowaniu, pokazywaniu że są jedynie tanimi towarami nadającymi się do wykorzystania w działalności artystycznej, z drugiej zaś – uwalnianiu muzyki spod ich jarzma.

Zawoalowanej krytyki komodyfikacji muzyki dopatrzyć się można nawet w tak pozornie „niewinnych" przedsięwzięciach artystycznych Marclaya, jak *The Sounds of Christmas*, które wydaje się opierać na idei wskrzeszenia muzycznej przeszłości; odkurzenia, nadania nowego życia i przywrócenia do muzycznego obiegu zapomnianych świątecznych albumów płytowych, które i tak mają szansę rozbrzmiewać tylko raz w roku. Choć *The Sounds of Christmas* rzeczywiście opiera się na tej idei, to dla Marclaya stanowi jednocześnie okazję do przypomnienia, że pomimo wyjątkowego znaczenia świąt Bożego Narodzenia w tradycji chrześcijańskiej, są one jednocześnie najintensywniejszym w roku okresem zakupów, w którym przedsiębiorcy osiągają najwyższe zyski ze sprzedaży detalicznej. Wiele świątecznych albumów płytowych powstaje zatem nie tylko z potrzeby serca czy pragnienia oddania czci Nowo Narodzonemu, ale również z czystego wyrachowania, chciwości czy oportunizmu, przyczyniając się skądinąd do umacniania określonej kulturowej hegemonii[130].

W swojej twórczości Marclay zdaje się również nie szczędzić wysiłków na demonstrowanie i petryfikowanie wyjątkowych walorów uczestnictwa „na żywo" w kulturze muzycznej, które wskutek umiejscowienia efemerycznych z natury zdarzeń akustycznych w świecie urządzeń do rejestrowania i reprodukowania dźwięku (gramofon, płyty) i nadania tymże zdarzeniom materialnego statusu są coraz bardziej marginalizowane. Płyty bowiem, które implikują bardziej zindywidualizowaną i pasywną postawę wobec muzyki, nie są w stanie zastąpić kon-

[129] *Extended Play…*, s. 135.

[130] Young, *op. cit.*, s. 32.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

certu „na żywo", w którym odbiorcy aktywnie uczestniczą, zarówno poddając się jego atmosferze, jak i ją współtworząc. Ich zaktywizowana postawa wobec muzyki wywiązuje się bez wątpienia z owego silnie naznaczonego interakcjami społecznymi odbioru.

W takich utworach/performansach, jak *Ghost (I don't live today)*, Marclay podejmuje namysł nad możliwością wskrzeszenia atmosfery koncertu pod nieobecność wykonawcy za pośrednictwem gramofonu i płyt. *Phonoguitar*, którego już sama nazwa jawi się jako fikuśny kalambur, jest z pewnością doskonalszym od „gitary powietrznej" (*air guitar*)[131] substytutem gitary Hendrixa dzięki realnym możliwościom muzykowania na nim; służy jednak w istocie tym samym celom, co wspomniana gitara powietrzna, tj. ożywieniu nagranej muzyki, przywróceniu jej sytuacji „na żywo" z udziałem wykonawcy i publiczności, reaktywowaniu partycypacyjnego przeżywania muzyki, zniesieniu dystansu pomiędzy muzyką nagrywaną a muzyką „na żywo", reintegracji czasu i przestrzeni rozdzielonych przez technikę nagraniową. Odgrywając utwory Hendrixa, poddając je rozmaitym gramofonowym zabiegom, imitując przy tym ruchy samego Hendrixa, Marclay sięga również po aparat fantomatyczny. Wcielając się w nieżyjącego Hendrixa, poniekąd staje się nim w oczach publiczności. I tak samo, jak niegdyś Hendrixowi, zależy mu wyraźnie na rytualizacji przeżyć estetycznych[132].

W niektórych swoich pracach – zwłaszcza tych synkretycznych, łączących dźwięk i obraz, fonografię i fotografię, czy konceptualnie hybrydowych, łączących sztukę elitarną i popularną – Marclay nie korzysta z gramofonu bezpośrednio, a jedynie odwołuje się do jego wyglądu, zasady działania lub nowatorskich technik obchodzenia się z nim. Zależy mu wówczas na ukazaniu tego urządzenia jako doniosłego symbolu estetyki naszych czasów. Wszak to w olbrzymiej mierze dzięki niemu we współczesnych leksykonach artystycznych pojawiły się takie terminy, jak „sampling", „loop", „mix", „remix" czy „recykling", jako definiujące pewną metodę pracy twórczej, wyznaczającą zresztą osobliwą cezurę pomiędzy przeszłością a teraźniejszością[133].

W takich dziełach, jak *The Bell and the Glass*, Marclay sugestywnie pokazuje, że metoda ta sprawdza się w pracy nie tylko z muzyką, ale i z różnymi mediami[134]. Zmiksowane dźwięki i obrazy, passusy muzyczne i werbalne, wycinki tra-

[131] Gra na „gitarze powietrznej" (*air guitar*) sprowadza się do imitowania ruchów gitarzysty rockowego wykonującego introdukcje, riffy, partie solowe itp. Por. G. W. Cottrell, *The Connectionist Air Guitar: A Dream Come True*, [w:] *Musical Networks. Parallel Distributed Perception and Performance*, red. N. Griffith, P. M. Todd, Cambridge 1999, s. 371.

[132] *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 115.

[133] Higgs, *op. cit.*, s. 85.

[134] Cox, *op. cit.*, s. 13.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

dycyjnych i graficznych partytur itp., podlegające logice wywiedzionej z praktyk turntablistycznych, reorganizuje linearność audiowizualnej historii. Niepozbawione walorów transartystycznej fertylizacji, przykuwają uwagę swoją kompleksowością i zniuansowaniem, a w konsekwencji zachęcają do silniejszego zaangażowania, wymuszając nowe systemy percepcji, skłaniając do konceptualnych rozstrzygnięć ufundowanych na stykach odniesień słuchowych i wzrokowych.

Dużo prostsza koncepcyjnie jest skądinąd również synkretyczna i również opierająca się na wirtualnych przedstawieniach gramofonu praca *Gestures*, w której Marclay nie tylko wskazuje na nierozerwalny związek dźwięku i obrazu, tj. na to, że jeden jest częścią drugiego, że jest od niego zależny, przez niego przekazywany itd., ale przekonuje wprost, że – jak powiada – „słyszysz to, co widzisz" ("What you see is what you hear")[135], co w dobie okulocentryczności nabiera szczególnej wymowy. Konwergencja dźwięku i obrazu napędza narrację *Gestures*, wyznacza jej trajektorię, kreuje jej klimat.

Twórczość Marclaya skłania również do refleksji w kontekście kryzysu tradycyjnej notacji muzycznej i jej rozlicznych mutacji w dwudziestowiecznej muzyce eksperymentalnej. Mając świadomość tego, że tradycyjna notacja muzyczna rozumiana jako „wizualny odpowiednik dźwięku muzycznego, będący albo zapisem dźwięku słyszanego lub wyobrażanego, albo zestawem wizualnych instrukcji dla wykonawców"[136] straciła w XX wieku na znaczeniu w dużej mierze dzięki technikom nagrywania, kształtowania i odtwarzania dźwięku, które przejęły funkcje partytury na polu rejestrowania, konserwowania i transmitowania praktyk muzycznych, Marclay bada alternatywne możliwości symbolizowania dźwięku[137].

Przekształcając gramofon w instrument muzyczny, płyty zaś w surowe materiały do dalszej obróbki, zaciera bowiem różnice pomiędzy instrumentem (gramofon), przedmiotem (płyta) a notacją. Tym, co łączy instrument i notację, jest bez wątpienia wspólne archiwum dźwięków. Bazując na nim instrument może, podobnie jak notacja, wnosić pewien zestaw zasad operowania tymiż dźwiękami, tkwiący u podstaw określonej gramatyki języka muzycznego. Za płytą z kolei jako formą notacji muzycznej przemawia jej tekstura, która pozwala traktować ją jako materiał pokroju papieru, nadający się do wielokrotnego zapisywania znakami muzycznymi. Wszak każde jej odtworzenie – jak przypomina Thomas Y. Levin – jest również jej „zarysowaniem, zamazaniem, partykularyzacją wie-

[135] Cyt. [za:] Higgs, *op. cit.*, s. 88-89.

[136] I. D. Bent et al., *Notation*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 18, Oksford 2001, s. 73.

[137] Katz, *op. cit.*, s. 13.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

lokrotności" ("a scratching, a defacement, a particularization of the multiple")[138]. Ta sama płyta, dopełniając niczym software gramofonowy hardware, stanowi jednocześnie źródło dźwięku, realizując tym samym funkcje instrumentu.

W swoich badaniach nad alternatywnymi możliwościami reprezentowania dźwięku Marclay posuwa się zresztą jeszcze dalej, bo do testowania ograniczeń wszelkich tekstualnych czy graficznych form jako możliwych do muzycznego odczytania. Wizualna partytura *The Bell and the Glass* – eklektyczna, strukturalnie niedomknięta, otwarta – stawia przed odczytującymi ją muzykami zupełnie nowe wyzwania[139].

Eksperymenty Marclaya z gramofonem i płytami wynagradzają estetycznie odbiorców zatem tylko wtedy, gdy są przez nich uważnie analizowane, rozpamiętywane czy wręcz kontemplowane. Wszak Marclay prowadzi je przede wszystkim po to, aby w pozornie banalny sposób stawiać fundamentalne filozoficzne pytania dotyczące natury zjawisk akustycznych typu: jak dźwięk jest tworzony, zapamiętywany i wizualizowany?, jakie ma materialne inkarnacje?, jak funkcjonuje metaforycznie?, jak jest transformowany przez technikę?, jakie są społeczne i polityczne implikacje obcowania z dźwiękiem? itp.

W opisywanym nurcie mieści się również sztuka eksperymentalnych turntablistów. Naturalnie w swoich praktykach artystycznych przesuwają oni nieznacznie emfazę z konceptualnej semantyki w stronę estetyki dźwiękowych „brudów", czerpiąc z nieco innej tradycji niż Marclay. Obracając gramofon w jeden z *intonarumori*, których pomysłodawcą był w 1913 roku Luigi Russolo, nawiązują do sztuki hałasu włoskich futurystów; poddając go rozmaitym modyfikacjom, przekształcają – jak zrobił to w 1960 roku John Cage w *Cartridge Music* – w instrument preparowany; twórczo reinterpretując jego ułomności, ulegają wpływowi *glitch music* z jej „estetyką defektu" (*aesthetic of failure*)[140].

Ze swoim przywiązaniem do akustycznych deformacji i zniekształceń zdają się najlepszym potwierdzeniem proroczych zapowiedzi Cage'a, zawartych w pochodzącym z 1937 roku eseju *The Future of Music: Credo* (*Przyszłość muzyki: credo*), iż „hałas będzie w wykorzystywany w muzyce w coraz większym stopniu, aż dojdziemy do muzyki tworzonej za pomocą instrumentów elektrycznych" ("the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments"), „odkryte zostaną nowe metody, wyraźnie nawiązujące do muzyki perkusyjnej" ("new methods will be discovered, bearing a definite relations to… percussion music"), „pryncypium

[138] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 14.

[139] Cox, *op. cit.*, s. 13.

[140] Weissenbrunner, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

formy pozostanie naszym jedynym trwałym związkiem z przeszłością" ("the principle of form will be our only constant connection with the past")[141].

Jednocześnie jednak, eksplorując fizyczne właściwości gramofonu, przypisując mu funkcje nieprzewidziane przez producenta, czyniąc go głównym środkiem ekspresji, kierują uwagę odbiorców, podobnie jak Marclay, na samo medium – niedostrzeganą już „czarną skrzynkę" zapośredniczającą relacje człowieka z muzyką. Podobnie jak Marclay również wykorzystują go do wskrzeszenia atmosfery koncertu „na żywo", unaocznienia odbiorcom wizualnych i performatywnych aspektów generowania zjawisk akustycznych[142].

Zakończenie

Przyjrzenie się blisko stupięćdziesięcioletniej historii gramofonu pozwala zrozumieć w jakiejś mierze fenomen tego urządzenia, które zachowując swoje pierwotne funkcje, tj. poprzestając jedynie na retrospektywnym ożywianiu głosów przeszłości i gwarantując względną trwałość wznoszonemu z winylu dźwiękowemu mauzoleum, z całą pewnością nie zdołałoby oprzeć się upływowi czasu. Gramofon wszakże nadużywany w imię spontaniczności, kreatywności czy artystycznej suwerenności – jak zresztą większość maszyn epoki industrialnej – w dziejowych momentach przesądzających o jego dalszych losach ujawniał swój skrywany potencjał i poddawał się coraz to nowym reinterpretacjom. Z urządzenia do nagrywania i odtwarzania dźwięku awansował dość szybko do roli kompozytorskiego narzędzia, następnie instrumentu muzycznego wykorzystywanego w bardziej lub mniej konwencjonalny sposób („rozszerzona technika", preparacja), i w końcu przedmiotu wyrafinowanych eksperymentów artystycznych. I to, jak się zdaje, zadecydowało o jego niezwykłej żywotności, co w dużym uproszczeniu ilustruje schemat (zob. schemat 1) sporządzony według autorskiego konceptu.

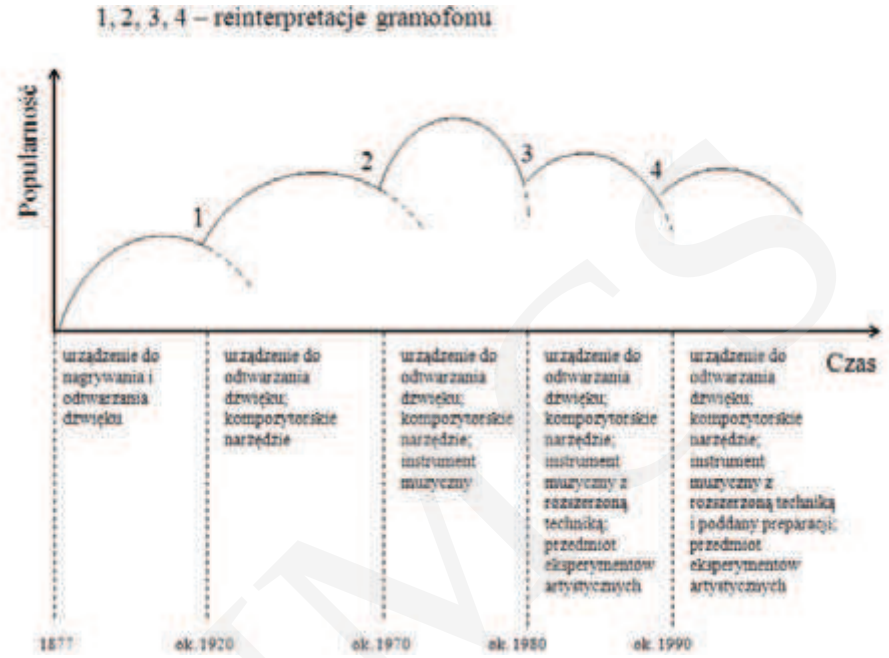
Jako urządzenie do nagrywania i odtwarzania dźwięku zainicjował historyczne przejście od interwałów do częstotliwości, od logiki dźwięku do fizyki dźwięku, od tego co symboliczne do tego co rzeczywiste, uprawomocniając tym samym wszelkie zdarzenia akustyczne[143]. Jako kompozytorskie narzędzie rozszerzył dostępną twórcom paletę brzmień; przyczynił się do powstania szeregu nowych gatunków i stylów muzycznych opartych w dużej mierze na repetycji – od *Grammophon-*

[141] Cyt. [za:] Miller, *op. cit.*, s. 56; przeł. M. B. Por. również Pritchett, *op. cit.*, s. 173.

[142] Weissenbrunner, *op. cit.*

[143] Kittler, *op. cit.*, s. 24.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35



Schemat 1. Reinterpretacje gramofonu.

musik do minimalizmu, od disco i hip-hopu do techno, ambientu czy illbientu[144]; zredefiniował również samo pojęcie kompozycji, opierając ją na wcześniej nagranej muzyce i czyniąc tym samym kolektywnym, trwającym i nigdy się niekończącym procesem. Jako instrument muzyczny umożliwił manipulowanie nagranym dźwiękiem; usankcjonował hałas – zarówno ten implikowany typowym dla mediów technologicznych „stosunkiem sygnału do szumu", jak i ten wywoływany intencjonalnie – jako element ekspresyjny i formotwórczy; udowodnił, że płyta gramofonowa, która przyczyniła się znacząco do zapoczątkowanej przez notację muzyczną petryfikacji dźwięku, jest w stanie przywrócić temuż dźwiękowi esencjalną płynność. Jako przedmiot wyrafinowanych eksperymentów artystycznych ujawnił w sposób samokrytyczny i wolny od iluzji swoją konstytutywną naturę; wzmógł akuzmatyczną wrażliwość oraz świadomość wpływu techniki na kulturę muzyczną; objawił się jako doniosły symbol estetyki naszych czasów.

Pełniąc wspomniane role jednocześnie nie tylko przeniknął i przeobraził, ale i osobliwie spiął najodleglejsze obszary kultury muzycznej. Jeśli komunikacyjny

[144] Katz, *op. cit.*, s. 34-35; *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 114. Za twórcę illbientu uchodzi DJ Spooky – eksperymentalny turntablista tworzący szorstkie pejzaże dźwiękowe nawiązujące do miejskiej kakofonii. Holmes, Holmes, *op. cit.*, s. 254.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

potencjał muzyki ujawnia się zasadniczo w trzech głównych sytuacjach społecznych, tj. obcowania z muzyką, zabawy z muzyką i politycznej instrumentalizacji muzyki[145], to wyróżnione trzy nurty w estetyce muzyki gramofonowej dowodzą, że gramofon sprawdził się jako wehikuł wartości estetycznych, ludycznych i światopoglądowych; odnalazł się na gruncie sztuki wysokiej, popularnej i zaangażowanej; urzekł awangardzistów, entertainerów i ideologów.

Niezależnie od tego zdołał wykształcić nową klasę wykonawców muzycznych i to bez wsparcia jakichkolwiek instytucjonalnych form kształcenia muzycznego[146]. W świetle spostrzeżeń Waltera Benjamina, który już na początku XX wieku twierdził, że „urządzenie jest tym lepsze, im więcej konsumentów jest w stanie przeistoczyć w producentów, tj. czytelników lub widzów we współtwórców”[147], okazał się urządzeniem najwyższej wręcz próby. Wszak niemal od początku swego istnienia nie skazywał swoich użytkowników jedynie na bierną konsumpcję kulturalną, ale inspirował ich do podejmowania twórczych działań[148]. O ile sama idea łączenia charyzmy profesjonalisty z przeciętnością amatora implikuje symplifikację, uproszczenie, „równanie w dół” (syndrom kultury DIY), o tyle gramofon dał się poznać jako niełatwy do opanowania instrument muzyczny, wymagający sporej wirtuozerii, która, jak przekonuje Bill Martin, jest zawsze efektem pokonania przez jednostkę rozmaitych trudności,

---

[145] Por. M. Białas, *Pieśni Kratosa, czyli o związkach muzyki z polityką. Przyczynek do rozważań na temat obecności muzyki w polityce i polityki w muzyce*, [w:] *Kultura polityczna Polaków. Przemiany, diagnozy, perspektywy*, red. K. B. Janowski, Toruń 2010, s. 125.

[146] Jeszcze w 2003 roku Kai Fikentscher podkreślał, że istniejąca od blisko półwiecza sztuka didżejów pozostaje zamknięta w nieformalnym obiegu kultury. Jej tajniki są przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenia; nie doczekała się też żadnego kompendium, skryptu czy podręcznika (Fikentscher, *op. cit.*, s. 302). W 2012 roku jednak ukazała się książka Marii Chavez *Of Technique: Chance Procedures on Turntable*, która nie tylko wypełnia tę lukę w istniejącym stanie praktycznej wiedzy na temat turntablizmu, ale i symbolicznie wyprowadza go z kulturowego *undergroundu*. Zob.: http://www.thewire.co.uk/shop/books/of-technique_chance-procedures-on-turntable-by-maria-chavez_signed_ [data dostępu: 20.11.2014].

[147] ”the apparatus is better the more consumers it is able to turn into producers – that is, readers or spectators into collaborators”. W. Benjamin, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nowy Jork 1978, s. 233; przeł. M. B.

[148] Nb. jako urządzenie do nagrywania i odtwarzania dźwięku, nagięte niejako do potrzeb muzycznych wykonawców, zaprzeczył gramofon twardemu technologicznemu determinizmowi, ilustrując raczej proces redefiniowania technologii muzycznych. Dowiódł bowiem, że chociaż technika nagraniowa wywiera niewątpliwy wpływ na praktykę muzyczną, narzucając pewne możliwości, opcje, rozwiązania, to wpływ ten jest zawsze negocjowany przez jej użytkowników. Innymi słowy, jej potencjał zależy przede wszystkim od relacji, w jakie wchodzą z nią jej użytkownicy, kierujący się zawsze określonymi wartościami kulturowymi i estetycznymi. Por. Katz, *op. cit.*, s. 3, 125, 145.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

nabycia specjalistycznych umiejętności, opanowania obszernego słownictwa muzycznego[149].

Gramofon musiał jednak wynagradzać trud wkładany w jego opanowanie, skoro adeptów sztuki didżejskiej nie zabrakło nawet wśród najmłodszego, wychowanego na płytach kompaktowych i „empetrójkach" pokolenia, które trudno posądzać o jakikolwiek sentyment do urządzeń analogowych. Dzięki wysiłkom tychże adeptów sztuka didżejska przeżywa poniekąd swój renesans[150]. Nie wynika on jednak z wyjątkowego kulturowego znaczenia, jakie dla tych ludzi ma gramofon, ale z utrwalonego statusu turntablizmu jako w pełni uprawnionego, niezmiennie fascynującego sposobu tworzenia muzyki. Występując regularnie ze starszymi, młodzi didżeje i turntabliści przekonująco udowadniają, że gramofon zdołał połączyć pokolenia.

Zdołał również, jak się wydaje, zatrzeć różnice pomiędzy pewnymi rodzajami muzyki. Na początku XX wieku Ananda Coomaraswamy ubolewał nad nienaturalnym, jego zdaniem, zachodnim podziałem sztuk na „stosowane" (użytkowe) i „piękne" (czyste), upatrując w nim źródła estetycznego nieszczęścia. Coomaraswamy twierdził, że za sprawą tegoż podziału sztuki „stosowane" osiągnęły poziom produkcji fabrycznej, skoncentrowane zaś wyłącznie na sobie sztuki „piękne" stały się tak wyrafinowane, że aż bezużyteczne[151]. Gramofon tymczasem zaprzeczył w jakiejś mierze temuż podziałowi. Chociaż zarówno *Imaginary Landscapes* Johna Cage'a, jak i dźwiękowe kolaże didżejów i turntablistów były tworzone do tańca i jako takie przyczyniły się do rozwoju muzyki tanecznej, to jednocześnie udało się im zachować niewątpliwe walory artystyczne i estetyczne.

Jako urządzenie analogowe, low-tech, gramofon zaprezentował się nie mniej interesująco w kontekście wszechogarniającej cyberkultury. Negocjował bowiem przejście od ery analogowej do cyfrowej. Jeśli w zaproponowanych przez didżejów i turntablistów w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nowych sposobach konceptualizowania muzyki można dostrzec zapowiedź przemożnego wpływu technologii cyfrowych na koncypowanie i realizowanie muzycznych idei, to tylko dlatego, że wielu z owych didżejów i turntablistów występujących w dyskotekach i klubach podejmowało wówczas pracę również w studiach nagrań. Jako domorośli producenci muzyczni przenosili do tych przybytków swoje koncepcje miksowania muzyki i manipulowania dźwiękami wywiedzione z eksperymentów z gramofonami. Koncepcje te okazywały się na tyle inspirujące, że kształtowały poniekąd rozpowszechnione dziś sposoby pracy z urządzeniami do cyfrowego przetwarzania dźwięku[152].

[149] B. Martin, *Listening to the Future*, Chicago 1998, s. 101-103.

[150] González, *op. cit.*, s. 32; *Christian Marclay, Interview Cut-up…*, s. 114.

[151] Cyt. [za;] D. W. Patterson, *The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India*, [w:] *John Cage. Music, Philosophy…*, s. 200.

[152] Fikentscher, *op. cit.*, s. 303.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

Sam gramofon jednocześnie – jakkolwiek poddawany rozmaitym elektronicznym modyfikacjom, zwłaszcza przez eksperymentalnych turntablistów – zdołał mimo wszystko oprzeć się inwazji technologii cyfrowych. Jest to o tyle zaskakujące, że ten sam przemysł audiofoniczny, który pod koniec lat siedemdziesiątych odpowiedział na potrzeby didżejów, wprowadzając na rynek specjalne gramofony zaprojektowane z myślą o nich[153], na początku nowego tysiąclecia zaoferował im urządzenia cyfrowe imitujące klasyczne zestawy didżejskie złożone z dwóch gramofonów, miksera i płyt[154]. Urządzenia te jednak nie do końca przyjęły się w środowiskach didżejów i turntablistów, którzy w większości pozostali wierni analogowemu gramofonowi i winylowym płytom. Zadecydowały o tym różne powody – z jednej strony uznanie gramofonu za kamień węgielny i symbol kultury hip-hop, sentymentalne przywiązanie do *oldschoolowej* tradycji, chęć pielęgnowania tyleż trudnego, co autentycznego artystycznego rzemiosła ulegającego za sprawą urządzeń cyfrowych banalizacji i wypaczeniu; z drugiej strony intencja podtrzymywania nabytych umiejętności manualnych, upodobanie do taktylności, skłonność do delektowania się teksturą winylu; z trzeciej strony w końcu realizowanie antykorporacyjnej polityki, angażowanie się w krytykę społeczną, uwypuklanie znaczenia środka reprezentacji, jakim pozostaje gramofon.

Blisko stupięćdziesięcioletnia historia gramofonu urzeka czymś jeszcze, a mianowicie niezwykłą spójnością swoich głównych wątków. Wszak korzeni sztuki didżejów i turntablistów można szukać w *Grammophonmusik* Paula Hindemitha i Ernsta Tocha; wszak GrandWizzard Theodore miał swojego wielkiego poprzednika w osobie Lászla Moholya-Nagya, wszak eksperymentalni turntabliści nawiązują do twórczości Johna Cage'a. Ta sama iluzoryczność gramofonowej muzyki, do poddawania się której zachęcał w 1924 roku Rudolph Lothar, była pod koniec XX wieku demaskowana przez Christiana Marclaya. Nawet nieco makabryczne postulaty Rainera Marii Rilkego z 1919 roku urzeczywistniły się w 2011 roku, kiedy to niemiecki artysta Bartholomäus Traubeck przystosował gramofon do odczytywa-

[153] Przykładem pochodzący z 1979 roku model Technics SL-1200, który po dziś dzień pozostaje przemysłowym standardem. Butler, *op. cit.*, s. 113.

[154] Pierwsze z nich, takie jak Citronic CD-1, przypominały zwykłe odtwarzacze płyt kompaktowych, wyposażone w suwaki umożliwiające dostosowywanie tempa, a niekiedy również pokrętła pozwalające korygować wysokość dźwięku. Późniejsze, takie jak Pioneer CDJ-1000 czy Technics SL-DZ1200, posiadały dodatkowo płaskie, okrągłe interfejsy imitujące płytę gramofonową. Jeszcze nowsze, takie jak Final Scratch, Serato czy Torq, dzięki specjalnemu oprogramowaniu zainstalowanemu w komputerze, podłączonemu wszakże do klasycznego didżejskiego zestawu złożonego z dwóch gramofonów, miksera i zmodyfikowanych płyt (wykonanych jednakowoż z winylu), pozwalały już na miksowanie cyfrowych plików w formatach mp3 i wav. *Ibid.*, s. 113; Katz, *op. cit.*, s. 130.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 31/10/2026 11:57:35

nia słojów drzew, nagrał płytę *Years* (*Lata*) z muzyką świerków, jesionów, dębów, klonów, olch, orzechów i buków[155], i udowodnił, że „pierwotny dźwięk" istnieje!

Trudno dziś przesądzać o dalszych losach gramofonu – niezwykłego urządzenia, które dokonało historycznej, technologicznej i konceptualnej rewolucji w kulturze oraz zaważyło na losach muzyki i dźwięku w XX wieku. Czy odejdzie do lamusa historii? Czy ujawni jakieś nowe, skrywane do tej pory oblicze? Tego nie sposób przewidzieć. Póki co, jak na technologiczny przeżytek, analogowy staroć, relikt epoki industrialnej, gramofon ma się nad podziw dobrze.

Summary

What is most surprising in the 150-year history of the gramophone (phonograph, record player) is that it has not ended even today. It might appear that progress in phonography which took place in the twentieth century should have made the gramophone a relic of the industrial age. Investigating the reasons why this device is still alive, the author argues that if it survived all through the twentieth century and found is place in the digital age on the eve of the new century, it was only owing to its hidden potential, which allowed creative individuals to rediscover it, find its new uses, attribute new functions and assign it new roles; in short, reinterpret it in diverse ways, the outcome being gramophone music – a new discursive practice with a varied esthetic appearance.

In the first part of the study the author refers to the history of those gramophone reinterpretations and successively describes early literary impressions of the gramophone, the phonograph postulates of László Moholy-Nagy, Paul Hindemith's and Ernst Toch's *Grammophonmusik*, John Cage's *Imaginary Landscapes*, the art of D.J.'s and turntablists, Christian Marclay "creative gramophony", and experimental turntablism.

The second part of the article analyzes the esthetics of gramophone music. The author distinguishes three trends in it: in the first the gramophone is subordinated to the classical concept of music, in the second it is used to create poly-style sound collages, in the third the gramophone is the tool for the implementations of the principles of conceptual art.

In conclusion the author writes that it is chiefly owing to these reinterpretations which made the sound-recording and playback invention a composer's tool, a musical instrument and finally an object of elaborate artistic experiments that the gramophone was able to carry out a historic, technological and conceptual revolution in the twentieth-century and early twenty-first century culture.

[155] A. Zawadzka, *Drewniana muzyka? Gramofon, który odtwarza melodie ze słoi drzew*, http://natemat.pl/111961,drewniana-muzyka-gramofon-ktory-odtwarza-melodie-ze-sloi-drzew [data dostępu: 10.11. 2014]; F. Visnijc, *Years [vvvv, Arduino]*, http://www.creativeapplications.net/vvvv/years-vvvv-arduino/ [data dostępu: 10.11. 2014].