

Spis treści

Od przemysłowi kultury do kreatywnej gospodarki

redakcja
Andrzej Gwóźdź

Narodowe Centrum Kultury
Warszawa 2010

Przemysł kulturowy jako pole sił. Działania melomanów i ewolucja nośników muzycznych

Krzysztof Abriszewski

Wstęp

Gdyby szkicować obraz dzisiejszych słuchaczy muzyki zgodny z kategorią przemysłu kulturalnego (kulturowego)² wprowadzoną w *Dialektyce oświecenia* przez Maxa Horkheimera i Theodora Adorna³, to wyglądałby on jakoś tak: zbanalizowana muzyka w postaci plików w odtwarzaczach MP3, telefonach komórkowych i laptopach jest powierzchownie słuchana przez jednostki pozostające w ciągłym pośpiechu. Przemysł kulturowy sprzedaje ciągle to samo, najpierw w postaci płyt winylowych, później kompaktów, teraz w formie plików. Zanikają tradycje wgłębiania się w muzykę, zaś sam przemysł kulturowy napędzany jest ewolucją nośników, która doskonale realizuje ideał nieograniczonej akumulacji kapitału.

Nie sposób odmówić pewnej dozy racji Horkheimerowi i Adornowi. Nie można jednak uznać dziś, że mają ją w pełni. Przemysł kulturowy oddziałuje na różne sposoby, ale właśnie to powoduje, że jego klienci mogą wypracować różne formy negocjowania tego, co przynosi, w tym różne formy oporu, dostosowania go do własnych celów. Zmagania toczą się nie tylko na poziomie sprzedawanych treści (utworów muzycznych, zawartości książek czy filmów), ale także na poziomie kreowania obrazu rzeczywistości. Zamieszkujący daną kulturę klienci przemysłu kulturowego nie są po prostu ulokowani w „naczyniu” makrostruktur i makrozjawisk. W rezultacie nie sposób już utrzymać prostej binarnej wizji kultury. Zamiast tego uzyskujemy raczej obraz obszaru zmagania różnych sił, w którym wyłonienie się jakiegokolwiek wzorca czy struktury stanowi wyłącznie tymczasowy stan, nieobejmujący całości zjawisk.

¹ Pobieżne, popularyzujące i znacznie krótsze sprawozdanie z części prezentowanych tu prac zawarłem w tekście *Śmierć płyty kompaktowej i ewolucja świata społecznego* („Czas kultury” nr 5, 152, 2009, s. 67-77).

² W polskim przekładzie *Dialektyki oświecenia* (Horkheimer i Adorno 1994) mówi się oczywiście o przemyśle kulturalnym. Mam jednak wrażenie, że w dyskursie akademickim dość wyraźnie odchodzi się od określenia „kulturalny” i postępuje się raczej przymiotnikiem „kulturowy”, rezerwując to pierwsze pojęcie dla bardziej obiegowych i tradycyjnych sposobów pojmowania kultury i wydarzeń kulturalnych. To drugie zaś ma wskazywać na kontekst teoretyczny. Z tego względu skłaniam się do posługiwania się określeniem „kulturowy”, dlatego też będę pisał o „przemysle kulturowym”. Jednakże odwołując się do Frankfurczyków pozostaną przy „przemysle kulturalnym”. Tylko w tym zakresie i tylko na potrzeby niniejszego tekstu oba określenia uznaję za zamienne, a oba przymiotniki za równoznaczne.

³ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.

Obraz tak rozumianej kultury i przedefiniowanego na tę modłę przemysłu kulturowego chciałbym nakreślić jedynie w pewnym niewielkim zakresie - ewolucji nośników muzycznych i społecznych praktyk melomanów. Interesuje mnie to, w jaki sposób konstruowana jest ewolucja nośników jako zjawisko kulturowe, oraz to, w jaki sposób radzą sobie z nią osoby, dla których „zbieranie muzyki”, a dokładniej: „kolekcjonowanie nośników zawierających utwory muzyczne”, jest ważnym projektem życiowym.

Tradycyjnie rozumiane pojęcie „przemysłu kulturowego”, tak, jak zostało ono określone przez Horkheimera i Adorna w *Dialektyce oświecenia*, przynosi obraz deterministycznego mechanizmu kulturowego, w którym jednostka, uwikłana w zależności rozgrywające się na poziomie makrostruktur, niewiele może zdziałać. Dziś można sobie wyobrazić przynajmniej trzy ścieżki badawcze wyrastające z tej idei. Pierwsza, ścieżka typowa dla współczesnej filozofii akademickiej, wchodziłaby głębiej w tekst Horkheimera i Adorna dla takiego czy innego jego odczytania. Druga, wychodziłaby od tak postrzeganej dynamiki kultury, aby odnieść ją do zjawisk współczesnych, czy to w formie pogłębionych badań empirycznych, czy po prostu po to, by poszukać stosownych ilustracji. Wreszcie trzecia możliwość, którą chcę wykorzystać w niniejszym artykule, polega na próbie przedefiniowania pojęcia „przemysłu kulturowego” tak, aby stało się ono współcześnie użyteczne. Owo przedefiniowanie chciałbym prowadzić na dwóch poziomach jednocześnie: chcę wykorzystać dorobek teorii kultury i teorii społecznej z ostatnich trzydziestu lat, aby wskazać, w jakim zakresie potrafimy dziś pogłębić nasz sposób myślenia o kulturze, posługując się także empiryczną ilustracją.

Z punktu widzenia aktualnej wiedzy kulturoznawczej wiele rozstrzygnięć z *Dialektyki oświecenia* wydaje się dyskusyjnych. Chciałbym jednak wskazać przede wszystkim kilka, których odrzucenie i zmiana wydają mi się szczególnie istotne. Są to: wskazane już, deterministyczne postrzeganie kultury, traktowanie przemysłu kulturowego jako quasi-podmiotu i przypisywanie mu określonej, względnie domkniętej sprawczości, hierarchiczne pojmowanie kultury (zgodnie z określeniem Zygmunta Baumana⁴), abstrakcyjność mechanizmów makrostrukturalnych, posługiwanie się metaforą „przemysłu” dla mówienia o *treściach* wytworów kulturowych, z całkowitym pominięciem *technicznej*, czy też materialnej strony wytworów owego przemysłu, wreszcie - głębokie i jednoznaczne uwikłanie aksjologiczne. Chciałbym dokonać reinterpretacji tych elementów, a co za tym idzie, uwspółcześnić pojęcie „przemysłu kulturowego”, odwołując się do tradycji brytyjskiego kulturoznawstwa (studiów kulturowych), a zwłaszcza do prac badacza kultury popularnej, Johna Fiske'a⁵, do teorii aktora-sieci⁶, a także do uwag Zygmunta Baumana⁷, dotyczących sposobów pojmowania kultury.

Uważam, że dopiero tak przekształcone narzędzia pojęciowe pozwolą poradzić sobie z materiałem empirycznym, lecz przede wszystkim zrozumieć, dlaczego przemysł kulturowy nie dotyczy jedynie treści swych wytworów, ale także ich materialnych nośników. Odwołanie się do empirii ma znaczenie również dlatego, iż częstym błędem pracy jedynie pojęciowej, czy teoretycznej, jest dryfowanie i banał. Zakres moich odwołań

⁴ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 185.

⁵ Zob. np.: John Fiske, *Television Culture*, Routledge 2001, Taylor & Francis e-Library; John Fiske, *Reading the Popular*, Routledge 2005, Taylor & Francis e-Library; John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, Routledge, London-New York 2004.

⁶ Zob. np. Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, New York 2005, oraz polski przekład: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Krzysztof Abriszewski i Aleksandra Derra, Universitas, Kraków 2010, a także: Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008.

⁷ Zygmunt Bauman *Ponowoczesność...*, s. 181-198.

badawczych jest podwójny. Korzystając z nurtów odwołujących się do kategorii usytuowania⁸, chcę wskazać na konkretne miejsca, w których tworzona jest ewolucja nośników. Jeśli będziemy traktować tego rodzaju zjawiska kulturowe jako wszechobejmujące, jako rzekę, w której zanurzeni są mieszkańcy kultury, to ich działania, w tym stawianie oporu, przypominać będą walkę z powietrzem, machanie rękoma na oślep bez żadnego widocznego sensu. Jeśli jednak uznamy, że każdy proces, każde zjawisko i zdarzenie musi zostać gdzieś usytuowane, to wszelkie działania interesujących nas aktorów (tutaj melomanów) mogą również odnosić się do tych lokalizacji, bądź bezpośrednio w nich się odbywać. Jak pisze Bruno Latour⁹, „globalne” nie oznacza czegoś szerszego, lecz coś, co jest lepiej podłączone i lepiej krążące. Wybierając miejsca konstruowania ewolucji nośników, chcę skupić się jedynie na procesie dyskursywnego tworzenia tej ewolucji w internecie. Przeciwwstawię mu codzienne strategie stosowane przez samych melomanów wtedy, gdy muszą wytwarzać sobie obrazy, bądź modele swego otoczenia kulturowego, kiedy muszą tym otoczeniem manipulować, wreszcie - kiedy muszą nadawać mu sens i je wyjaśniać. Punktem odniesienia całości badanych procesów będzie kwestia przechodzenia od kultury nośników materialnych (płyty kompaktowych - CD) do kultury nośników wirtualnych (odtwarzaczy plików MP3).

207-

Rozważania zacznę od części teoretycznej, przyjrę się cechom i dynamice przemysłu kulturowego tak, jak przedstawili go Horkheimer i Adorno, następnie zaś zaproponuję własne redefinicje i zmiany. Jedną z tych zmian dotyczyć będzie usytuowania makroprocesów kulturowych, więc w kolejnym podrozdziale postaram się uchwycić (w części) taki proces w postaci kreowania ewolucji nośników (i, co za tym idzie, ewolucji kulturowej) w internecie. Prosty obraz, który wyłania się, gdy mówi się o takiej zmianie, komplikuje się po dokładnym przyjrzeniu się działaniom osób zainteresowanych. Dlatego w dalszej kolejności przedstawię sprawozdanie z etnograficznych badań melomanów. Przynajmniej przed wszystkim pokażę, że ewolucyjna linia w ich przypadku przestaje być linią, a staje się raczej siecią różnych rozwiązań. Osobny podrozdział poświęcę na pokazanie złożoności stosunku badanych przeze mnie osób do plików MP3 i wirtualizacji muzyki. Wreszcie, na koniec, będę chciał pokazać, jak aktywne negocjowanie kształtu zjawisk kulturowych może objąć nie tylko działania, ale także pojęciowe redefiniowanie własnego projektu kolekcjonowania muzyki.

Jeśli miałbym wskazać jakąś pojedynczą konkluzję, wynikającą z moich badań, to byłaby ona następująca: mówienie o trendach, liniowej ewolucji nośników, zmianach pokoleniowych, pokazywanie stosownych wykresów (sprzedawalności, zależności wiek/nośnik itp.) to nie tyle obraz rzeczywistości kulturowej, ile pewne ruchy w grze o zdominowanie kształtu kultury. Są one, jak przypuszczam, funkcjonalnie dopasowane do dynamiki kapitalizmu. Zarazem analiza etnograficzna wydobywa na jaw świat szczegółowych codziennych praktyk, w których „konsumowane” są owe szerokie trendy, świat, który wykazuje znacznie większą różnorodność niż wynikałoby to z prostego obrazu rzeczywistości kulturowej. Właśnie ową złożoność codzienności przede wszystkim chciałbym ukazać. Redukowanie kultury do kupna/sprzedaży i operacji im pokrewnych nie jest po prostu błędne - jest to **zmienianie** świata, który humanistyka powinna przede wszystkim **poznać**. Kultura wytwarzana jest, „odbywa się”, tu, „powstaje w naszych myślach i działaniach”, by zapożyczyć sformułowania od Petera Bergera i Thomsa Luckmanna,

⁸ Chodzi o ogólne odwołanie do kategorii usytuowania, wykorzystywanej przede wszystkim w przywołanej już teorii aktora-sieci, czy szerzej - w studiach nad nauką i technologią, a także w niektórych obszarach kognitywistyki, myślę tu zwłaszcza o badaniach z zakresu ucieleśnionego i rozproszzonego poznania.

⁹ Bruno Latour, *Splatając...*, s. 257-263.

toteż przemysł kulturowy także działa „przechodząc przez nasze ręce”. Właśnie takie cele poznawcze przyświecają moim analizom.

„Przemysł kulturowy” - pojęcie

W ujęciu Horkheimera i Adorna przemysł kulturowy jest mechanizmem, który dzięki kapitalistycznej gospodarce wypiera „staromodne”, jednostkowe i nieorganizowane na masową skalę tworzenie sztuki przez poszczególnych artystów. Jest on „dużym” podmiotem, który wypycha na marginesy indywidualnych, „drobnych” twórców, stoi w opozycji do awangardy¹⁰. Dokonał on „transpozycji sztuki w sferę konsumpcji”¹¹. Ważne zdaje się jego upodmiotowienie przez frankfurtczyków. Przypisują mu jednolitość, nazywają „zwartym systemem”¹², mówią o totalności¹³ i agenturze interesu¹⁴. Co oznacza, że nie tylko jest pewnego rodzaju podmiotem społecznym, ale że również można zakreślić i wyznaczyć obszar jego sprawstwa. Jednym z głównych rysów owego sprawstwa zdaje się jego wszechogarnialność, czy też determinizm. Horkheimer i Adorno zauważają na przykład, iż „całym światem zawiaduje filtr przemysłu kulturalnego”¹⁵; podkreślają także, że nawet opór przeciw systemowi należy do niego¹⁶. Konkurencja i możliwość wyboru są jedynie pozorami¹⁷. Uważa lektura *Dialektyki oświecenia* przyniosłaby całą listę tego, co przemysł kulturowy robi. Niech jako przykłady wystarczą następujące cytaty: „zagarnia kulturę do królestwa administracji”¹⁸ oraz: „system sankcjonuje żądanie tandety”¹⁹, a także: „nie sublimuje, lecz tłum”²⁰ (podkreślenia - K. A.). Widać więc, że jego działania są zarówno wszechogarniające i wszechobecne, jak i ogólnikowe. Owa deterministyczna sprawczość każe widzieć w przemyśle kulturowym jednocześnie podmiot z własnym zakresem sprawczości, jak i pewien określony i względnie domknięty mechanizm kulturowy (autorzy pomijają problem obszarów niepasujących, czy też wymykających się logice przemysłu kulturowego). Podkreślam to połączenie - przemysł kulturowy posiada jednocześnie cechy zarówno pewnego podmiotu, jak i mechanizmu - ponieważ dalej będzie interesowało mnie dokonanie w tym miejscu rozdzielenia.

Jeśli odwołać się do głośnego tekstu Zygmunta Baumana *Kultura jako spółdzielnia spożywców*, to widać, iż Horkheimer i Adorno posługują się hierarchicznym pojęciem kultury²¹. Wyraźnie bowiem rozdziela ją kulturę na dwie niesymetryczne części, gdy piszą, iż przemysł kulturowy charakteryzują nieliczne ośrodki wytwarzania i rozproszona recepcja²². Przy czym ośrodki wytwarzające są tutaj czynną stroną procesu przekazu, zaś rozproszeni i liczni odbiorcy - stroną bierną, poddaną zubażaniu wyobraźni i spontaniczności²³. Bauman opisuje hierarchiczne pojęcie „kultury” jako rozdzielające tkankę kulturową na nauczycieli i uczniów, czy też wiedzących i tych, których trzeba

¹⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka...*, s. 146.

¹¹ Tamże, s. 153.

¹² Tamże, s. 138.

¹³ Tamże, s. 143, 155.

¹⁴ Tamże, s. 142.

¹⁵ Tamże, s. 144.

¹⁶ Tamże, s. 150.

¹⁷ Tamże, s. 141.

¹⁸ Tamże, s. 149.

¹⁹ Tamże, s. 152.

²⁰ Tamże, s. 159.

²¹ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 185.

²² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka...*, s. 139.

²³ Tamże, s. 144.

dopiero poddać procesowi edukacji, bądź na elitę i lud²⁴. Wskazuje także na inne cechy, które odnajdujemy w analizie frankfurtczyków: kultura jest systemem, prawomocne są tylko te normy, które służą samoodtwarzaniu się systemu (tu przychodzi na myśl wskazana wcześniej cecha oporu, polegająca na tym, że należy on do systemu), wreszcie na fakt, że kultura posiada strukturę²⁵.

Jak wskazałem już wcześniej, innym aspektem wszechogarniania przemysłu kulturowego jest jego ogólnikowość. Jego mechanizmy funkcjonują począwszy od poziomu makrostruktur, ale nie znamy konkretnej ich lokalizacji. Wiemy, że ważnym elementem są media (radio, telewizja, kino), ale zakładana wszechobecność omawianych mechanizmów nie pozwala na dookreślenie tejże obecności, na wskazanie wyjątków, odstępstw, różnic, odstępień od normy, naruszeń mechanizmów, błędów i obszarów niedostępnych systemowi (takie chyba nie istnieją?).

Ów brak konkretnego usytuowania przekłada się na rozmycie konkretności w ogóle. Horkheimer i Adorno podają wiele luźnych przykładów, jednakże pozostają one przykładami, które z grubsza ilustrują przedstawiany mechanizm, są raczej pretekstem, uzupełnieniem ogólnych rozważań, a nie wypełnieniem pojęciowego szkieletu. Charakterystyczna jest tu także metaforyczność posłużenia się słowem „przemysł”. Choć autorzy mówią o przemyśle kulturowym, to techniczne i materialne jego aspekty zdają się interesujące jedynie jako nośniki sił społecznych. Przemysł staje się jedynie szeregiem zależności, pośród których kluczową rolę pełnią transmitowane treści, a ich materialne nośniki zostają całkowicie pominięte. Paradoksalnie - istotą przemysłu jest nieobecność techniki. Na scenie pozostaje jedynie inny ciekawy twór (agent, podmiot, czynnik) - rozum technologiczny²⁶.

Wreszcie, nie można nie wspomnieć także o oczywistym wymiarze rozważań Horkheimera i Adorna, a mianowicie o intensywnym zaangażowaniu aksjologicznym. Przy czym nie chcę tu krytykować samego tego zaangażowania. Wyrażam jedynie obawę, że być może, zbytnia jego intensywność częściowo odpowiada za uproszczenie obrazu - za nakreślenie przemysłu kulturowego jako potwora, który zjada wszystkie alternatywy i zostaje sam na placu boju. W obrazie tym znikają mieszkańcy kultury pojmowani jako działające podmioty. Stają się oni jedynie kukłami o, jak się rzekło, ograniczonej wyobraźni i spontaniczności.

Część z tych kłopotliwych rozstrzygnięć Frankfurtczyków pozwalają zreinterpretować brytyjskie studia kulturowe. Dla uproszczenia, chciałbym odwołać się tu przede wszystkim do prac Johna Fiske'a²⁷. Brytyjski badacz pozwala diametralnie zmienić ogólny obraz całości. Przede wszystkim, jego podstawowe pojęcie „kultury popularnej” wydaje się inaczej ułożone. Dla niego każdy przemysł jest kulturowy (*all industries are cultural industries*²⁸). Nie jest on jednak deterministyczny, ponieważ stanowi jedynie pewną propozycję, punkt wyjścia, czy też magazyn zasobów, z którymi, i przy pomocy których, negocjuje kulturowy odbiorca²⁹. Kultura popularna wykształca się więc na przecięciu makromechanizmów przemysłu kulturowego i indywidualnej codzienności, jest ona

²⁴ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 183.

²⁵ Tamże, s. 184-186.

²⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka...*, s. 157.

²⁷ Głównie zaś do: *Reading...*, oraz do metodologicznego tekstu: *Ethnosemiotics: some personal and theoretical reflections*, w: „Cultural Studies”, vol. 4, nr 1, styczeń 1990, s. 85-98.

²⁸ John Fiske, *Reading...*, s. 4.

²⁹ Tamże, s. 1-4; por. także: Fiske, *Ethnosemiotics...* Zob. także znany przykład analizy oporu w kontekście gier zręcznościowych - Fiske, *Reading...*, s. 77-93. Podobne perspektywy, w tym prace Fiske'a, przedstawia także John Storey w swojej książce *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. Janusz Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003

tworem relacyjnym³⁰. Tym samym odbiorcy/klienci przemysłu kulturowego przestają być bezwolnymi kukłami i stają się pełnoprawnymi aktorami społecznymi. Znikają więc także deterministyczność i wszechogamialność przemysłu kulturowego.

Komplikuje się również kwestia aksjologii - Fiske wyraźnie przejawia sympatię pod adresem niektórych wytworów i krytycyzm wobec innych. Zasadniczo zaś przesuwa akcent swojego zaangażowania aksjologicznego w stronę krytyki kapitalizmu (tutaj pozostaje zbieżny z frankfurczykami) jako systemu społeczno-ekonomicznego, a nie kapitalizmu jako wytwórcy przemysłu kulturowego³¹.

Krótko przywołane stanowisko Fiske'a stanowi dla mnie świetny przykład i punkt wyjścia do dalszych rozważań. Pokazuje ono bowiem, iż redefiniowanie kategorii „przemysłu kulturowego”, które aktualizuje to pojęcie oraz usprawnia badanie i rozumienie pewnych mechanizmów, jest rzeczą normalną w badaniu kultury. Dlatego też będę całkowicie usprawiedliwiony przyjmując ten sam tryb pracy. Co więcej - chcę wykorzystać część rozstrzygnięć Fiske'a.

Moje rozumienie przemysłu kulturowego, przydatne dla dalej przedstawionych analiz empirycznych, byłoby następujące: za Horkheimerem i Adornem przyjmuję, że przemysł kulturowy jest pewnego rodzaju mechanizmem, ale wykorzystując doświadczenie Fiske'a (odnoszące się do kultury popularnej), uznaję go za mechanizm relacyjny. Zamiast deterministycznego układu zależności wpisanych w określoną strukturę, chcę widzieć w przemyśle kulturowym pole zmagających się sił. Rezultat tych zmaganiań nie jest z góry określony, strony grają o różne stawki, a siła ich oddziaływań jest odmienna. Tam, gdzie Horkheimer i Adorno widzieli nielicznych, skoncentrowanych nadawców i licznych, rozproszonych odbiorców, ja poszukiwałem będę wiązek procesów - niekiedy zbieżnych, innym razem rozbieżnych. W tym zakresie korzystam z zaplecza teoretycznego prac takich autorów, jak Michel Foucault, Gilles Deleuze, Bruno Latour, John Law, Michel Callon, Annemarie Mol, Pierre Bourdieu i inni.

Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, rozdzielałem kwestię podmiotowości i mechanizmu. Skoro przemysł kulturowy jest mechanizmem (czy raczej polem zmagających się sił, bez znanego z góry rezultatu), to nie jest podmiotem. Będę go więc pojmował właśnie jako mechanizm, w obrębie którego wytwarzane są i krążą różne dobra. Z kolei podmioty, które wchodziły w jego obszar, nie mają wcześniej określonego zakresu sprawczości. Dopiero badanie pokazuje co robią, jak działają oraz jakie przysługują im figuracje. Toteż żadna sprawczość nie zostaje określona w punkcie wyjścia, badacz nie przypisuje tutaj żadnych metafizycznych pozycji swoim aktorom³².

Patrząc z innej strony, w miejsce krytykowanego przez Baumana hierarchicznego pojęcia „kultury”, przyjmuję pojęcie różnicujące, które traktuje ją jako szereg procesów, a nie jako zamrożoną strukturę. Struktura jest aktywnym procesem, który wyłania się z przecinania się i nakładania na siebie ludzkiej spontaniczności wielu istot ludzkich. Miejsce prostego, komunikacyjnego modelu „czynny nadawca-bierny odbiorca” zajmuje model „rozproszonej dystrybucji i przyswajania”³³. Idąc tropem nurtów „usytuowanych”, zwłaszcza zaś teorii aktora-sieci oraz po trosze usytuowanego i rozproszonego poznania, chciałbym porzucić wizję zjawisk makrostrukturainych jako odbywających się „gdzieś tam, ponad nami” i zapytać o ich lokalizację. Zgodnie z wcześniej przywołaną uwagą Latoura, „makrostrukturalne” oznacza lepiej krążące i lepiej podłączone, a nie szersze, większe czy

³⁰ John Fiske, *Reading...*, s. 6.

³¹ John Fiske, *Ethnosemiotics...*, s. 86.

³² Zob. Bruno Latour, *Splatając...*, s. 89-122.

³³ Zob. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 189-198.

mniej przyziemne³⁴. Chciałbym także zerwać z ową lekkością i wirtualnością przemysłu kulturowego. Nie umniejszając wagi analiz treści (filmów, przekazów radiowych itp.), chcę skupić się na technicznym aspekcie tego przemysłu, a dokładniej rzecz biorąc - na jego wymiarze materialnym³⁵.

Opierając się na takim zredefiniowaniu pojęcia „przemysłu kulturowego”, chciałbym dokonać analizy procesu ewolucji nośników muzycznych. Interesuje mnie ona pod dwoma względami - sposobu, w jaki staje się nieuniknionym, liniowym ciągiem historycznym oraz tego, jak przedstawiają się działania melomanów stojących w obliczu owej ewolucji. Mówiąc inaczej, moje pytania są takie: jak w pogmatwanym żywole wielu sił dochodzi do wyłonienia się określonego wzorca, który postrzegamy jako ewolucję? Oraz: co dzieje się na poziomie omijanym przez „obszerne”, makrostrukturalne, ewolucjonistyczne modele? Na pierwsze pytanie będę odpowiadał analizując treść artykułów dostępnych na rozmaitych polskojęzycznych witrynach internetowych. Drugi zestaw zagadnień podejmę korzystając z etnograficznych badań, jakimi objąłem melomanów, ludzi, dla których kolekcjonowanie muzyki (nośników) jest szczególnie istotnym projektem życiowym.

Dyskursywne konstruowanie ewolucji

Żadne zdarzenie i żaden proces późnej (drugiej, refleksyjnej) nowoczesności nie odbywa się w jednym miejscu. Każdy z nich jest zdelokalizowany³⁶. Lub mówiąc inaczej - zdarzenia są rezultatem krążenia rozmaitych czynników po sieciach powiązań³⁷. Wprowadzanie nowego nośnika muzycznego w żadnej mierze nie odbywa się w jednym miejscu. Nieuzasadnioną przesadą byłoby jednakże utrzymywanie, iż „odbywa się to wszędzie” (cóż to bowiem znaczy?). Te rozproszone procesy, aby były uchwytywalne, aby można było nimi manipulować, muszą zostać oswojone narracyjnie³⁸. Jak pisze Latour, „nie ma grup, a zachodzą jedynie procesy grupotwórcze”³⁹, same zaś te procesy zawsze zachodzą w asyście swych badaczy społecznych, czyli ludzi, którzy je dyskursywnie podsumowują, nadają im kształt, informują innych co zachodzi, jak wygląda i jakie ma cechy⁴⁰. Tym samym, należałoby rozróżniać odmienne zabiegi, procesy, siły czy zdarzenia w przemyśle kulturowym. Czym innym będzie wytwarzanie nowych nośników w fabrykach, czym innym opracowywanie ich w laboratoriach naukowych, czym innym ich reklamowanie, zaś jeszcze czym innym nadawanie wszystkim tym wydarzeniom znamion procesu społeczno-historycznego przez osoby postronne - dziennikarzy, blogerów, badaczy społecznych, internautów piszących komentarze itp.

W tym podrozdziale interesuje mnie owo dyskursywne konstruowanie ewolucji nośników. Dokładniej rzecz biorąc - mechanizmy, sztuczki retoryczne, zabiegi pojęciowe,

³⁴ Bruno Latour, *Splatając...*, s. 257-263, także szerzej: s. 254-358.

³⁵ Ów ruch umaterialnienia chcę potraktować jako analogiczny do zwrócenia uwagi (i w części nią zainspirowany) na rzeczy w kontekście filmu przez Andrzeja Gwoźdźdza (*Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003). Na temat zwrotu ku rzeczom, czy też powrotu ku rzeczom (i materialności) zob.: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008.

³⁶ Zob. Anthony Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 12-26.

³⁷ Zob. Bruno Latour, *Splatając...*, s. 319-358.

³⁸ Zob. np. Peter Berger, Thomas Luckmann *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. Józef Niżnik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

³⁹ Bruno Latour, *Splatając...*, s. 39.

⁴⁰ Tamże, s. 45-46.

kierowanie uwagi na jedne czynniki, niezauważanie innych, które na różne sposoby uwikłane są w społeczne krążenie nośników muzycznych. Chciałbym przedstawić rezultaty analizy kilkudziesięciu stron internetowych⁴¹, odwołując się dla prostoty wyводу jedynie do kilku przykładów.

Ogólne wrażenie, wyrastające już z pobieżnego czytania, przeglądania i wstępnego analizowania stron internetowych było następujące: autorzy z reguły, lub prawie zawsze, osuwali się w wyobrażenie prostej linii rozwojowej, które wzmacniane było niekiedy tworzeniem dłuższych panoram historycznych. Toteż, aby nakreślić relacje między płytą CD a plikami MP3, wprowadzano płytę analogową i jej relację w stosunku do kompaktu:

Tak jak kompakt wyparł płyty winylowe, tak internetowe zakupy piosenek „na sztuki” wyprą wkrótce kompakt⁴².

Niekiedy autor szedł dalej, wskazując na korzenie płyt analogowych w płytach szelakowych. Zdarzały się teksty starające się wejść jeszcze głębiej w historię (legendy o zapisie dźwięku, pierwsze historyczne przypadki rejestracji dźwięku, wafki woskowe). Owo rozciągnięcie miało wprowadzić liniowość tam, gdzie nie była ona wcale oczywista (między CD a MP3), perspektywa z większej odległości miała ukazać to, czego nie widać, gdy jest się zbyt blisko. Jednakże nie była ona tu oczywiście niczym więcej niż zabiegiem retorycznym, sposobem porządkowania narracji, mitem, który miał organizować rzeczywistość.

Jednoliniowość panoramy historycznej szła w parze z pomijaniem linii pobocznych. Z jakiegoś powodu uwadze osoby piszącej umykały kasety magnetofonowe, taśmy cyfrowe, magnetofony szpulowe, minidyski i pliki konkurencyjne wobec MP3. Co ciekawe, zniknęły także płyty DVD. Ciąg przechodzenia od płyty CD do MP3 był ponadto dramatyzowany: zmiana jest gwałtowna, rewolucyjna, kultura wpraw pierw pęczniejnie od oczekiwania, by eksplodować niebawem nowym kształtem:

[...] rynek jest już gotowy do transformacji, czyli do tego by płyty CD zastąpić plikami. I myślę, że tak jak w podanych powyżej przykładach, okres 2-4 lat powinien wystarczyć by taka transformacja się dokonała⁴³.

W ten sposób wygląda więc pierwsza, najogólniejsza i podstawowa cecha dyskursywnego konstruowania ewolucji nośników - **tworzenie liniowych ścieżek** historycznych, które stanowią wyjściową ramę interpretacyjną dla wszelkich relacji CD-MP3.

Skoro zaś przedstawiana jest prosta, ewolucyjna linia, to siłą rzeczy musi pojawić się jakaś jednostka, podmiot, który ulega ewolucji. Takimi jednostkami są oczywiście nośniki. Autorzy analizowanych tekstów nie różnią się tutaj zogniskowaniem uwagi. Lista wymienianych aktorów całości procesów jest stała i skupiona właśnie na nośnikach. W rezultacie, podobnie jak u Horkheimera i Adorna, odbiorcy/nabywcy pozostają w relacji wobec

⁴¹ Pobieżna analiza skupiła się na około stu stronach internetowych, zaś analiza dokładniejsza na około czterdziestu stronach i dokumentach znalezionych w internecie. Wyszukiwanie objęło jedynie strony polskojęzyczne (z nielicznymi wyjątkami). Dokonałem go wpisując do wyszukiwarki Google frazy „śmierć cd”, „śmierć płyty kompaktowej”, „koniec cd” itp.

⁴² <http://wiadomosci.onet.pl/819677,19,item.html>, dostęp 08.05.2010. Już po zamknięciu całości tekstu starałem się zaktualizować odsyłacze do przywoływanych stron internetowych. W dwóch przypadkach strony już nie istniały (dlatego widnieje przy nich wcześniejsza data dostępu), w niektórych innych adresy uległy zmianie w stosunku do moich poprzednich wejść. Zmiany te mogły też pociągać za sobą przekształcenia treści.

⁴³ <http://www.hifi.pl/felieton/prognozy06.php>, dostęp 08.05.2010.

artystów zapośredniczonych przez koncerty fonograficzne, a te z kolei sięgają do klienta przez medium nośnika. Ta druga linia - strukturalna, w odróżnieniu od wcześniejszej, historycznej - jest jednocześnie opisem i normą. Linia ta bywa zaburzana jedynie wtedy, gdy przyjmuje postać patologii - mowa wtedy o obecności i działaniach piratów. Przedstawiony zestaw aktorów, przypisane im cechy i ustalone pomiędzy nimi relacje nie ulegają zmianie nawet wtedy, gdy tematyka tekstu odchodzi nieco na bok:

Stany Zjednoczone, kolebka światowego showbiznesu i fonografii, przeżywają upadek tradycyjnych sklepów płytowych. Od 2005 r. zamknięto ich aż 2680, prawie połowę. Zniszczyły je piractwo i konkurencja w Internecie⁴⁴.

Nawet problem zamykania sklepów muzycznych nie zostaje wzbogacony o dodatkowe rozróżnienie: na małe sklepy i sieci handlowe, wśród których można jeszcze wyróżnić sieci muzyczne i sieci ogólnohandlowe. Znaczące jest również to, że wymazane zostaje istnienie społecznego otoczenia ważnego przy rozprzestrzanianiu się kolejnych nośników. Nikt nie wspomina o sieciach wymian kaset, o nagrywalniach muzyki z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, o grupach wymiany i wzajemnego przegrywania CD-ROM-ów. Cechą drugą dyskursywnego konstruowania ewolucji jest zatem **ograniczona lista podmiotów** uczestniczących w niej.

Jednakże jednoczynnikowa koncentracja na nośniku i ograniczona liczba aktorów (i relacji między nimi) pociąga za sobą także myślenie w kategoriach determinizmu technologicznego. Oznacza to, że nie tylko historia nośników jest liniowa, ale, że posiada ona wewnętrzną logikę, zgodnie z którą nowszy, lepszy nośnik wypiera stary, gorszy. Nośniki alternatywne, źródła potencjalnych linii pobocznych, odpadają, ponieważ również są gorsze. Tym sposobem liniowa historia przyjmuje postać postępu: szelak był zawodnym materiałem, więc wyparły go trwalsze płyty analogowe. Te z kolei, okazały się delikatne, kruche i niedoskonałe⁴⁵, więc płyta kompaktowa wyparła je w „sposób naturalny”, ponieważ była mniej krucha, trwalsza oraz oferowała jakość cyfrową. Sama z kolei padnie łupem nowego drapieżnika - plików komputerowych, które w ogóle nie są materialnym nośnikiem w tradycyjnym sensie (nie da się ich połamać, bądź porysować), nadal oferują jakość cyfrową⁴⁶, są także znacznie poręczniejsze, bardziej zuniwersalizowane przez swoją transportowalność. Przynajmniej w jednym przypadku determinizm technologiczny objawił się wprost, krótką formułą: „To jest przyszłość całego światowego przemysłu fonograficznego - z technologią jeszcze nikt nie wygrał⁴⁷”.

W studiach nad nauką i technologią, myślenie w kategoriach takiego determinizmu technologicznego zostało określone mianem „modeli dyfuzji⁴⁸”. Ich cechą charakters-

⁴⁴ <http://www.rp.pl/artykul/9145,318994.html>, dostęp 08.05.2010.

⁴⁵ A oto znaleziony komentarz jednego z internatów: „Winył jest duży, winyl jest łatwo rysuje, winyl trzeszczy jak stara płyta, winyl przeskakuje i nie można pilota stosować np. do gramofonu”, <http://muzyka.onet.pl/1,202,8,50943712,137122727,5853139,0,forum.html>, dostęp 08.05.2010.

⁴⁶ Nie sposób oczywiście zapomnieć w tym miejscu o dyskusjach wokół jakości plików i sporach o płyty analogowe. Fakt, że płyty analogowe mają olbrzymią, i chyba jednak rosnącą rzeszę zwolenników, jest szeroko znany. Zaś spory wokół plików toczą się na wszystkich możliwych liniach: spory zwolenników różnych częstotliwości próbkowania 128 kbps versus 320 kbps; pliki stratne (MP3) versus pliki bezstratne (APE, FLAC); toczą się spory o to, że bardziej istotne jest źródło dźwięku niż sam format pliku oraz o to, kto i kiedy słyszy różnice między formatami. Jednakże dyskusje te - co charakterystyczne - znikają w liniowych, analizowanych prezentacjach. Co najwyżej wybuchają z dużą siłą w komentarzach internatów do przywoływanych artykułów.

⁴⁷ <http://rynekmuzyczny.blog.pl/komentarze/index.php?nid=13711950>, dostęp 08.05.2010. Także: <http://www.wprost.pl/ar/?O=106381&l=1272>, dostęp 08.05.2010.

⁴⁸ Bruno Latour, *Science in Action, How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1987, s. 132-141.

tyczną jest bowiem założenie, że dana innowacja technologiczna posiada pewien wewnętrzny impet, czy siłę, która daje jej wystarczający napęd do rozprzestrzeniania się (dyfuzji) po zbiorowym świecie. Oznacza to, iż sukces społeczny (ekonomiczny, kulturowy) stanowi bezpośrednią pochodną cech technicznych tegoż wytworu, zaś społeczno-historyczne okoliczności, istniejące instytucje, kształt kultury, zastane interesy grupowe oraz indywidualne pragnienia i marzenia mogą co najwyżej opóźnić triumfalny podbój kultury przez wynalazek. Schemat myślowy przypomina tu fizyczne pojęcie „tarcia”: innowacja porusza się przez świat społeczny gładko, bez tarcia, zaś wszelkie czynniki społeczne, przez stawianie oporu, wprowadzają właśnie tarcie, spowalniając ruch. Stąd charakterystyczne, że przywołany wcześniej cytat ma następujący ciąg dalszy:

Światowe koncerty prowadzą jednak świadomą i zgodną politykę opóźniania zmian technologicznych, bo inaczej cały wielomiliardowy, istniejący od stu lat przemysł, polegający na kupowaniu muzyki na nośniku (kompakcie, winylu, wafliu itd.), stałby się niepotrzebny⁴⁹.

W rezultacie, trzecim znamieniem konstruowania ewolucji jest **koncentracja na nośniku, determinizm technologiczny i model dyfuzji**.

Liniowość historii nośników jest uzupełniona o inną liniowość - następstwo pokoleń. Wyjaśnianie opóźniania się sukcesu plików komputerowych jako podstawowych nośników muzycznych odwołuje się do deterministycznego zaprogramowania ludzkich istot tak, że ich nawyki są silniejsze niż „naturalny postęp technologiczny”:

Młódzież jest nastawiona głównie na posiadanie muzyki w iPodach, iPhoneach, pokolenie +35 nadal lubi kupować płyty, oglądać ich książeczki i kolekcjonować CD⁵⁰. Analitycy wskazują, że muzyka z internetu cieszy się największą popularnością wśród młodzieży w wieku 12-22 /a/⁵¹.

W tym przypadku nawet głosy internautów komentujących artykuły internetowe wpisują się doskonale w ten schemat. Znalazłem bowiem następujące komentarze:

[...] niestety młodzi jeszcze nie rozumieją co to kolekcjonerstwo, płyta w pudełku z piękną okładką. My tradycjoniści jesteśmy na wymarciu⁵²; MP3 - to punkt widzenia małolatów, fanów Britney Spears, Dody, hip hopu i wszystkich tych...⁵³.

Tu jednakże powinienem dodać pewne zastrzeżenie: internauci-komentatorzy obok wprowadzania wątku demograficznego przywołują inny, który jest całkowicie nieobecny w „oficjalnych” wypowiedziach internetowych. Dokonują rozróżnienia według jakości, spadek sprzedaży kompaktów i rozprzestrzenianie się plików MP3 wiążą z muzyką słabej jakości, zaś przywiązanie do kompaktu (lub analogów) przypisują tym, którzy słuchają

⁴⁹ <http://rynekmuzyczny.blog.pl/komentarze/index.php?nid=13711950>, dostęp 08.05.2010. Także: <http://rynek-muzyczny.blog.pl/>, dostęp 08.05.2010.

⁵⁰ http://technoblog.gazeta.pl/blog/1,84944,6050357,Plyta_CDumiera_W_Polsce___Wolne_zarty___html, dostęp 08.05.2010.

⁵¹ <http://www.radiosfera.pl/?id=News&op=ReadMore&nid=391>, dostęp 08.05.2010.

⁵² <file:///A:\news\technologie-na-ratunek-muzyce\komentarze,1189723,1,18266458>, dostęp 24.08.2009.

⁵³ <http://muzyka.onet.pl/1,202,8,50929254,137086286,5853139,0,forum.html>, dostęp 21.08. 2009.

muzyki dobrej jakości, a tym samym są postrzegani jako osoby bardziej zaangażowane. Internauci idą tu ścieżką wydeptaną wcześniej przez Frankfurtczyków.

Czwartym mechanizmem konstruowania ewolucji nośników jest więc myślenie w kategoriach pokoleń i **determinizm społeczny** (demograficzny). Według niego, starsi, wychowani na tekturowych kopertach płyt analogowych i papierowych wkładkach do płyt kompaktowych, nie mogą pozbyć się swych nawyków. Można ich z grubsza zidentyfikować jako osoby powyżej trzydziestego piątego roku życia (+35). Młodszy nie są już fetyszystami, lecz technologicznymi pragmatystami, którzy, doskonale posługując się wirtualnymi nośnikami danych, szerzej otworzą bramy dla wirtualnego rozpowszechniania się muzyki.

Jak wspominałem wcześniej, liniowa opowieść podlega pewnym dramatyzacjom. Mechanizmem po trosze dramatyzującym, a po trosze wzmacniającym liniowość jest **wieszczanie** (piąty czynnik na mojej liście). Przepowiada ono przyszłość, która rychło nadejdzie, albo już tu jest. Przykładowo, 26.01.2004 została opublikowana strona internetowa, z wyróżnionym następującym nagłówkiem:

Analitycy zapowiadają śmierć płyty CD w ciągu najbliższych kilku lat. Za cztery lata jedna trzecia sprzedawanej w USA muzyki będzie pochodzić z internetu⁵⁴.

Inny przykład, z 01.12.2008:

Kim jesteś? Jedni powiedzą, że rasowym fanem, inni że gatunkiem wymierającym. Tak jak niestety twoja ukochana płyta kompaktowa... Z roku na rok liczba jej wielbicieli maleje⁵⁵.

Jeszcze inny nagłówek, z 2006 roku, ponownie wyróżniony pogrubioną i powiększoną czcionką:

Według badania przeprowadzonego wśród miłośników muzyki, płyty kompaktowe znikną ze sklepowych półek w ciągu pięciu lat⁵⁶.

Na podkreślenie w tym ostatnim zdaniu zasługuje odwołanie do autorytetu nauki poprzez słowo „badanie”. Wieszczanie usiłuje tutaj zamienić się w obiektywne, twarde, naukowo udowodnione przewidywanie. Dopiero uważna lektura samego tekstu pokazuje, że sądzi tak większość 24-latków, nie zostaje jednak nawet wskazany kraj, w którym badania te zostały przeprowadzone. Przypuszczać należy, że chodzi o USA lub Wielką Brytanię.

Przywoływany już wcześniej cytat z 2003 roku mówi:

Tak jak kompakt wyparł płyty winylowe, tak internetowe zakupy piosenek „na sztuki” wyparą wkrótce kompakty. Od trzech lat firmy płytowe notują ciągły spadek sprzedaży i nic nie wskazuje na to, by ta tendencja miała się odwrócić - czytamy w „Gazecie Wyborczej”⁵⁷.

⁵⁴ <http://gospodarka.gazeta.pi/gospodarka/1,34912,1885301.html>, dostęp 08.05.2010.

⁵⁵ <http://muzyka.onet.pl/10172,1520190,wywiady.html>, dostęp 08.05.2010.

⁵⁶ <http://muzyka.onet.pl/10172,1432029,newsy.html?MASK=24687125>, dostęp 08.05.2010.

⁵⁷ <http://wiadomosci.onet.pl/819677,19,item.html>, dostęp 08.05.2010.

Nie przypadkiem przywołuję tym razem dłuższy fragment tej wypowiedzi. Widać tu bowiem całą zabawę retoryczną w słowach: *nic nie wskazuje na to, by tendencja miała się odwrócić*. „Nic” nie oznacza niczego, a wzmacnia wydźwięk całego wieszczenia. Tymczasem wiadomo, że w ostatnich latach sprzedaż płyt w Polsce rośnie. Na przykład: w 2006 roku sprzedano 7,9 mln sztuk CD, zaś w 2007 roku 9,8 mln⁵⁸.

Przejawy wieszczenia można mnożyć wedle uznania, ponieważ ta forma jakoś wyjątkowo często się pojawia. Błędem byłoby jednak przypuszczać, że funkcją wieszczenia jest przewidywanie przyszłości, próba myślowego wyprzedzenia faktów. Dzieje się inaczej - wieszczenie pełni funkcję zaklinania rzeczywistości, tworzenia modelu czegoś, czego nie ma, zagospodarowywania nicości. Ostatecznym celem wieszczenia jest to, że ma ono się spełnić, ponieważ wszyscy uwierzą w jego obietnice, zanim spełnienie nadejdzie. A ono nadejdzie *właśnie dlatego*, że ludzie pokładali wiarę w przepowiedni. Wieszczenie byłoby zatem szczególnym przypadkiem szerszego mechanizmu, na który wskazuję w tym podrozdziale. Tworzenie modeli zdarzeń byłoby tutaj kolejną próbą narracyjnego osławiania nieprzejrzystego świata. Otoczeni wieszczeniem rychłego końca płyt kompaktowych, idąc do sklepu zaczęliśmy rozważać: „Kupić odtwarzacz CD, DVD, a może po prostu laptopa?” I dalej w tym samym duchu: „Może więc zamiast kupować płytę kompaktową ulubionego artysty, ściągnę ją z internetu?”

Ewolucja nośników traktowana jako liniowy postęp musi, jak już się rzekło, radzić sobie z dzikimi odgałęzieniami, z alternatywami, które mogą zamazać bądź zniszczyć cały obraz. Wskazałem już wcześniej na proste pomijanie nośników alternatywnych: szpule, kasety, taśmy, SACD, minidyski - wszystkie one przestają istnieć, jako chwilowe, nieistotne aberracje, które nigdy nie miały szans na zwycięstwo. O współczesnych eksperymentach, jak na przykład wydawanie materiału muzycznego na pamięciach typu *flash*, w ogóle nie ma co wspominać.

Jednakże kwestia linii pobocznych ma także inny wymiar, związany z drugą cechą dyskursywnego konstruowania ewolucji, ze strukturą uczestników. Zasadniczo nikt nie pyta, gdzie uczestnicy ci się znajdują. Kwestia ta wyłania się niejako samoistnie wtedy, gdy coś nie zgadza się w linii historycznej bądź strukturalnej. Przykładem takiej niezgodności może być, wspomniany wcześniej, zaskakujący (w kontekście ewolucyjnych narracji) wzrost sprzedaży płyt CD, nadmierna powolność procesów, która grozi wieszczeniu falsyfikacją, czy też wtrącanie się „zewnętrznego świata”, który może włączać do gry jakichś nowych uczestników (np. artystów redefiniujących kwestię praw autorskich).

W przypadku takiego naruszania liniowości, pojawia się mechanizm patologizacji odmienności⁵⁹. Zgodnie z nim, wszystko, co wykazuje odchodzenie od ewolucyjnej linii, oznacza ingerencję czynników niepożądanych, błąd, pomyłkę, nieuczciwe naruszenie zasad, zapóźnienie historyczne, niewłaściwą hybrydyzację itp. Spójrzmy ponownie na cytaty:

⁵⁸ *Rynek muzyczny w Polsce. Raport opracowany przez Aleksandrę Jagieffo-Skupińską*, <http://www.telix.pl/images/200904/raport-rynek-muzyczny-polska.pdf>, dostęp 08.05.2010.

⁵⁹ Na niewątpliwą uwagę zasługuje fakt, że stosowanie patologizacji odmienności jako mechanizmu naprawczego wobec pewnych wizji, czy modeli rzeczywistości, wykracza daleko poza kwestię nośników muzycznych. Półperyferyjność Polski może zostać przededefiniowana jako patologia centrum w każdym aspekcie (kategorie „centrum” i „półperyferyjność” w sensie nadanym im przez Immanuela Wallersteina, zob.: Immanuel Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. Katarzyna Gawlicz i Marcin Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007): nasze życie polityczne jest patologiczne, bo nie pasuje do wzorców z Niemiec, czy Francji, nasze społeczeństwo jest patologiczne, bo nie wykształciło takiej klasy średniej jak na Zachodzie, patologiczne są nasze nauki przyrodnicze, bo nie są wystarczająco rynkowo podczone itd. Lista nie ma końca!

Będziemy według mnie jednym z ostatnich krajów w którym sprzedaż CD upadnie, właśnie z powodu opóźnień technologicznych, m. in. w tanim dostępie do szeroko-pasmowego internetu, systemu płatności etc. Poza tym nie funkcjonuje u nas iTunes⁶⁰.

Charakterystycznie, że przywołany fragment, dotyczący patologicznego odrostu, pobocznej gałęzi ewolucji, zostaje skonkludowany uniwersalizującą regułą:

A klient wybierze zawsze najwygodniejszą dla siebie opcję⁶¹.

Niezależnie od jakiegokolwiek lokalnej dynamiki kulturowej, zakłada się, że mechanizm przemysłu kulturowego, układ klient-sprzedawca (tu: firma fonograficzna), pozostaje ten sam. W tym zakresie, analizy Horkheimera i Adoma pozostają w mocy.

Wyrażna aksjologia wpisana w patologizację odmienności pojawia się w innej wypowiedzi:

Mimo popularności serwisów pokroju amerykańskiego iTune, w wielu krajach (w tym w Polsce) wciąż brakuje porządnie przygotowanej oferty dla amatorów legalnego ściągania muzyki z sieci. Zamiast tego pojawiają się desperackie próby reanimowania płyty kompaktowej⁶².

Aksjologia ta jest wyraźnie widoczna: „brak porządnie przygotowanej oferty” „u nas” zostaje skontrastowany z domyślną: „porządną ofertą” „na świecie”, albo: „w normalnych krajach”. Sprzedaż płyt kompaktowych zostaje określona jako: „desperacka próba reanimowania”, tym samym wiążąc aksjologię patologizacji odmienności z wieszcczeniem (śmierć płyty CD już jest przesądzona, pozostaje się przystosować) i zapewne także z jakąś formą determinizmu technologicznego („zmiany się dokonały, pogódźmy się z tym!”).

Schemat patologizowania jest tak silny, że nie pojawiają się żadne głosy usiłujące nakreślić inną, alternatywną dynamikę przejść i zmian nośników jako naturalnego procesu. Pod tym względem relatywizm kulturowy, tak rozpowszechniony w innych zakresach, tu w ogóle nie zaistniał. Jedyna inność, na jaką możemy liczyć w tym schemacie, wpisuje się w logikę zapóźnienia. Może to być zapóźnienie cywilizacyjne lub planowe opóźnianie nieuniknionych zmian, mające na celu zwiększenie zarobków.

Charakterystycznym rysem mechanizmu patologizowania odmienności zdaje się zorientowanie na centrum, mówiąc językiem Immanuela Wallersteina⁶³. Procesy centrowe są wzorcowe dla tego, co się dzieje w obszarach półperyferyjnych (i peryferyjnych), dlatego dokonywane są gładkie przejścia między danymi z centrum i odniesieniami do niego, a rzeczywistością Polski. Nieustannie przywołuje się dane na temat zmian w sprzedaży płyt, pobierania plików ze sklepów internetowych, zmniejszania się liczby sklepów „naziemnych” (w przeciwieństwie do rozkwitu wirtualnych). Wszystkie te dane odnoszą się do Stanów Zjednoczonych, znacznie rzadziej do jakiegoś państwa europejskiego należącego do centrum. Wspomniane wcześniej badania przeprowadzone na amerykańskich lub brytyjskich 24-latkach opublikowano w języku polskim z pominięciem lokalizacji,

⁶⁰ http://technoblog.gazeta.pi/blog/1,84944,6050357,Plyta_CDymiera_WPolsce_Wolnezarty_.html, dostęp 08.05.2010.

⁶¹ http://technoblog.gazeta.pi/blog/1,84944,6050357,Plyta_CDymiera_W_Polsce___Wolne_zarty___html, dostęp 08.05.2010.

⁶² <http://kulturaonline.pl/cd,czy,mnie,jeszcze,pamietasz,tytul,artykul,2220.html>, dostęp 08.05.2010.

⁶³ Immanuel Wallerstein, *Analiza systemów-światów...*

tak, jak gdyby przedstawione tam procesy toczyły się *wszędzie* w tej samej formie. Inny przywoływany już cytat (z 2003 roku) przechodzi od uniwersalizmu zjawisk do pośredniego i mimowolnego ich zlokalizowania:

Tak jak kompakt wyparł płyty winylowe, tak internetowe zakupy piosenek „na sztuki” wyparł wkrótce kompakty. Od trzech lat firmy płytowe notują ciągły spadek sprzedaży i nic nie wskazuje na to, by ta tendencja miała się odwrócić - czytamy w „Gazecie Wyborczej”. Zagrożenie dla płyt kompaktowych nadciąga ze strony internetowych sklepów sprzedających piosenki za zryczałtowaną cenę, na przykład 99 centów⁶⁴.

W tym przypadku, wieszczenie na temat rychłego wyparcia kompaktów przez pojedyncze pliki przechodzi do ogólnej informacji o danych ze sprzedaży, by gładko prześliznąć się do informacji o piosenkach za 99 centów. Wszystko ze wskazaniem na „Gazetę Wyborczą”. Mamy więc tutaj całą grę lokalizowania: ogólne „wszędzie” przechodzi do polskiej gazety, by po kolejnym uogólnieniu wskazać na amerykańską walutę.

Tak wygląda szósty rozpoznany przeze mnie mechanizm konstruowania ewolucji nośników. Określiłbym go jako **orientację na centrum i patologizację odmienności**, co prowadzi do osobliwej, karuzelowej geografii, jaką widzieliśmy w przytoczonym przed chwilą cytacie.

Upraszczenie świata kultury, które właściwie przewija się nieustannie przez wszystkie wymienione wcześniej punkty, posługuje się jeszcze jednym sposobem konstruowania ewolucji. Jest to **redukcjonizm**, wyjaśnianie jednoczynnikowe (mechanizm siódmy), którego koncentracja na nośnikach i determinizm technologiczny jest tylko jedną, konkretną odmianą. W tym miejscu myślę o bardziej ogólnym sposobie radzenia sobie z wielością świata społecznego. Wyjaśnienia jednoczynnikowe łatwo pozwalają utrzymać opisane wcześniej schematy liniowe. Redukcjonizm pojawia się na przykład wtedy, gdy mowa o upadaniu „naziemnych” sklepów muzycznych, o czym wspominałem wcześniej. Przyczynę redukuje się do internetu, pomijając przy tym wpływ, jaki nieco wcześniej lub w tym samym czasie sklepy sieciowe wywarły na małe wyspecjalizowane sklepy muzyczne. Pomija się także fakt, że niektóre małe wyspecjalizowane sklepy muzyczne przeniosły się do sieci, przesuając jedynie akcenty. Ich wirtualność ma pierwszoplanowe znaczenie, ale materialność nie znika (nadal w konkretnych miejscach można kupować lub odbierać wcześniej opłacone płyty). Pomijana jest także rola bezpośredniego kupowania płyt u artystów oraz tradycyjna możliwość zakupów podczas koncertów i festiwali muzycznych.

Innym, typowym dla naszych czasów zjawiskiem, jest redukcjonizm ekonomiczny. A oto wzorcowy cytat:

O przyszłości muzyki zdecyduje - oczywiście - ekonomia (...)

Tak było 15 lat temu z kasetami i płytami CD. Klienci woleli kupować legalnie, niż np. kopiować muzykę z płyty na kasetę⁶⁵.

Redukcjonizm ekonomiczny zostaje wpisany w tym cytacie w liniową ewolucję. Tekst, z którego przedstawiony fragment pochodzi, został opublikowany w 2007 roku, co oznacza, że „15 lat temu” to rok 1992. Sytuacja wyglądała wtedy zupełnie inaczej niż wynika to z cytowanych uwag. Płyty kompaktowe były drastycznie drogie, a wiele tytułów

⁶⁴ <http://wiadomosci.onet.pl/819677,19,item.html>, dostęp 08.05.2010.

⁶⁵ <http://rynekmuzyczny.blog.pl/komentarze/index.php?nid=13711950>, dostęp 08.05.2010.

pozostawało nieosiągalnych. Dlatego właśnie sklepy i firmy zajmujące się odpłatnym zgrzywaniem muzyki z płyt na kasety przeżywały złoty okres, który skończył się dopiero wraz z zakazaniem tego rodzaju działalności (około 1995 roku). Rzecz jednak nie w wytykaniu przekłamań, chodzi tu raczej o pokazanie, jak kolejny dyskursywny mechanizm, wyjaśnianie jednoczynnikowe, pracuje nie tylko w odniesieniu do zdarzeń bieżących, ale przekształca, czy też formatuje, całą linię ewolucyjną. Co ciekawe, wyjaśnianie jednoczynnikowe nie jest purystyczne. W różnych partiach jednego tekstu mogą występować pełne i całkowicie rozłączne redukcje.

Podsumujmy więc **siedem mechanizmów dyskursywnego konstruowania ewolucji nośników**: 1) tworzenie liniowej ścieżki postępu; 2) ograniczona liczba uczestników ustrukturyzowanych liniowo; 3) determinizm technologiczny, orientacja na nośnik i model dyfuzji; 4) determinizm społeczny i myślenie w kategoriach pokoleń; 5) wieszczenie; 6) koncentracja na centrum, patologizacja odmienności i karuzelowa geografia; 7) redukcjonizm, myślenie jednoczynnikowe. Liniowość tej wizji wpisuje się w rozpowszechniony dyskurs rewolucji informacyjnej i ogłaszanie nadejścia ery społeczeństwa informacyjnego. Przy tym szerszym kontekście, nośniki materialne nabierają cech przeżytków czasów wcześniejszych, są spadkiem ciężkiego przemysłu, a nie rezultatem lekkich technologii informacyjnych.

Funkcją dyskursywnego konstruowania ewolucji nośników jest oczywiście kształtowanie zmian kulturowych, a nie po prostu ich opis. Dlatego też stanowi ono ważny składnik przemysłu kulturowego, istotną wiązkę sił w przestrzeni kultury. Tej względnie skupionej wiązce chciałbym teraz przeciwstawić zdecydowanie bardziej rozproszone siły, codzienne praktyki melomanów. Przede wszystkim chcę pokazać, jak bardzo ich wersje historii nośników, wersje przeżyte, różnią się od obrazu zrekonstruowanego w tym podrozdziale.

Historie przeżyte

To, co przedstawiałem w formie pojmowania kultury (przemysłu kulturowego) jako obszaru zmagania się różnorodnych sił, chciałbym teraz odnieść do ewolucji nośników. Ukazałem nakreślenie względnie jednorodnego zjawiska. Badanie etnograficzne osób bezpośrednio zainteresowanych posługiwaniem się nośnikami muzyki wykazuje daleko idące zróżnicowanie. Badałem grupę melomanów, którzy mniej więcej od kilkunastu lat (niektórzy od kilkudziesięciu) uznają „zbieranie muzyki” za ważną część swojego życia. Dalej będę się bezpośrednio odwoływał do przeprowadzanych przy różnych okazjach rozmów z około dwudziestoma osobami. Większość z tych rozmów odbywała się w domach, w warunkach w pełni nieformalnych; były one nieukierunkowane i w znacznej mierze moje pytania zależały od tego, co usłyszałem. We wszystkich przypadkach powracałem do kwestii osobistej historii słuchania i kolekcjonowania muzyki, do stosunku wobec plików MP3 (niekiedy wprost pytałem o opinię w sprawie końca płyt CD) oraz sposobów radzenia sobie z dużą ilością tworzonej i sprzedawanej muzyki. Część rozmów przeprowadzałem przy okazji festiwali muzycznych i koncertów, dlatego niekiedy były one rwane, a uzyskane odpowiedzi niepełne. Przede wszystkim zależało mi na uchwyceniu indywidualnych perspektyw moich rozmówców, a nie na możliwości precyzyjnego cytowania.

Chcąc wyakcentować różnorodność ścieżek, którymi toczą się indywidualne historie moich rozmówców, zacznę od rekonstrukcji prostej linii ewolucyjnej, która powtarza się w wypowiedziach analizowanych w poprzednim podrozdziale. Linia ta zaczyna się gdzieś wraz z wynalezieniem technologii rejestrowania dźwięku i następnie biegnie według

schematu: płyta analogowa-płyta kompaktowa-pliki komputerowe. Na tle tej ścieżki będę umieszczał opowieści moich informatorów. Nie będę przeciwstawiał „oficjalnej” historii drugiej historii, „antyoficjalnej”. Raczej chcę pokazać, że wizja ewolucjonistyczna zakrywa pełną indywidualnej inwencji różnorodność osobistych ścieżek.

Większość z moich rozmówców początki swojej historii kolekcjonowania muzyki kojarzy z kasetami magnetofonowymi. Zrekonstruowana wcześniej, liniowa ścieżka rozwoju już tutaj zostaje naruszona. Po pierwsze pojawia się inny nośnik. Gorszy jakościowo od płyty analogowej, ale posiadający inne zalety, przede wszystkim jest tańszy, ma niewielkie rozmiary i daje się wielokrotnie zapisywać. Po drugie, na co wskazywali moi rozmówcy, nie ma jednego typu kaset, ani jednej formy ich działania. Są kasety oficjalne i półoficjalne. Te pierwsze zawierają zwykle pełną informację na temat artystów i kompozycji, jaka powinna się tam znaleźć. Te drugie można kupić w sklepach i na bazarach w latach osiemdziesiątych i w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych - nie są one nielegalne, ale przypuszczalnie byłyby według dziś obowiązującego prawa. Wśród kaset, które można kupić wraz z zarejestrowanym na nich jakimś materiałem, pojawiają się jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych nośniki sprzedawane przez nagrywalnie muzyczne. Wszystkie te trzy typy są starannie rozróżniane przez moich rozmówców; niektórzy z nich zastrzegają się, że choć zbierali pewien typ, to innym nigdy by się nie zainteresowali. Na czym polegają różnice? Oficjalne kasety pierwszego typu bywają lepsze jakościowo od półoficjalnych drugiego typu. Najlepsze jakościowo są kasety trzeciego typu, ponieważ wiadomo, jaka firma je wyprodukowała. Nierzadko są to kasety nazywane przez moich informatorów „chromówkami”. Kasety w pełni oficjalne zwykle mają wyłamane ząbki co zabezpiecza przed przypadkowym nagraniem; w pozostałych kasetach sytuacja wygląda różnie. Moi rozmówcy najczęściej przedstawiali następujące relacje między kupowanymi kasetami a własnym kolekcjonerstwem: raczej nabywali kasety pierwszego typu (najczęściej polskich artystów, rzadziej pojawiały się kasety tego rodzaju twórców zagranicznych). Ze względu na złą lub niepewną jakość nie kupowali kaset półoficjalnych. Jednakże niektórzy rozmówcy wskazali, że zdarzało się, iż te ostatnie zawierały nagrania niedostępne inaczej. Wtedy mówili o kupowaniu i posiadaniu ich „do odwołania” (czyli do momentu, kiedy pojawi się możliwość uzyskania tych samych nagrań z pewniejszego źródła). Trzeciego rodzaju nośników moi rozmówcy nie kupowali lub prawie nie kupowali, podkreślając, że takie kasety uznawali za zbyt drogie.

Drugi rodzaj kaset magnetofonowych zawiera pustą taśmę. Te zdecydowanie dominują. Ale, co ciekawe, także one stanowią niejednorodną kategorię. Tutaj pojawiają się dwa wymiary: podział pierwszy to rozróżnienie na „normalne” i „chromówki”, drugi - rozróżnianie w zależności od źródła nagrania. Możliwe źródła obejmują: radio, płyty CD, płyty analogowe oraz inne kasety. Także w tym przypadku preferencje melomanów niezwykle się różnią. Niektórzy traktują radio jako ważne źródło nagrań (i wskazują np. na program „Wieczór płytowy”), inni jedynie jako źródło informacji. Niektórzy nagrywają jedynie całe płyty, inni także pojedyncze utwory. Niektórzy przyjmują restrykcyjną zasadę nagrywania kaset jedynie z płyt (analogowych lub kompaktowych, jednak ze wskazaniem na te pierwsze), inni dopuszczają kasety jako wyjściowy nośnik materiału.

Z tego ogólnego przeglądu wynika kilka wniosków. Pierwszy, już wskazywany, mówi, że linia ewolucyjna pomija ważny nośnik (i praktyki kulturowe!) w postaci kaset. Drugi, w perspektywie etnograficznej, że ogólna kategoria „nośnika” jest błędna, a przynajmniej zbyt grubo szyta. Do kasety magnetofonowej rozumianej jako pewien obiekt techniczny, dołączony zostaje cały zbiór praktyk, który ją przekształca i pozwala jej funkcjonować w obiegu kulturowym. Wraz z nimi pojawiają się także mechanizmy włączania i wyklu-

czania (np. kasety nagrane z kompaktu są akceptowalne, półoficjalne kasety z rynku, nie). Dopiero uwzględniając je - i to jest trzeci wniosek - można zacząć rozumieć dynamikę różnych instytucji, które splatają indywidualne działania z szerszymi mechanizmami kulturowymi. Instytucje te to różnego typu sklepy (z nagraniem i pustymi kasetami), grupy wymian, nagrywalnie i audycje radiowe. Wszystkie one mają swoje preferowane typy klientów i, w pewnej mierze, także muzyki. Na przykład, co charakterystyczne, nagrywalnie znacznie częściej, niż większość typowych sklepów, funkcjonują jako ośrodki spotkań i wylegarnie nowych projektów artystycznych. Co istotne także z perspektywy ewolucji nośników, instytucje te (i rodzaje melomanów) pozostają związane z dominującymi nośnikami i obowiązującym prawem na rozmaite sposoby. Zanik kaset w mniejszym stopniu wpłynę na sklepy niż na nagrywalnie, należy jednak pamiętać, że nagrywalnie znikają ze względu na zmiany w prawie, a nie z powodu śmierci kaset. Część z nich bowiem przekształci się (na krótko) w wypożyczalnię płyt i sklepy muzyczne.

Tutaj pojawia się pytanie: jak wpisać tak zróżnicowane kasety w linie ewolucyjne? Obok płyt analogowych? Pomiędzy nimi a płytami kompaktowymi? Przyjrzyjmy się doświadczeniom moich informatorów.

Leszek należy do pokolenia +35. Potwierdza, że jego pierwszym stałym doświadczeniem z muzyką były kasety magnetofonowe. Bardzo szybko zaczął też zbierać płyty kompaktowe. Równoległe z nimi posiadał pewną liczbę płyt winylowych, których nigdy nie kolekcjonował systematycznie. Po pewnym czasie gromadzenia kaset, zaczął jednak eksperymentować z magnetofonami szpulowymi i kasetami VHS. Mieściły one znacznie więcej muzyki niż kasety magnetofonowe i gwarantowały jego zdaniem lepszą jakość⁶⁶.

Dziś Leszek jest oddanym wielbicielem muzyki w formie plików komputerowych. Przypuszczalnie w znacznej mierze dlatego, że jego praca wymaga dużej ilości operacji na komputerze, ale, jak sam zaznacza, zawsze lubił majsterkować zarówno w oprogramowaniu, jak i we wszelkiej elektronice. Jednakże doświadczenie Leszka z taśmami i kasetami VHS (bardzo nietypowe!) pokazuje, że nawet wpisanie kaset w liniowy ciąg ewolucyjny jest dyskusyjne. Na domiar wszystkiego, Leszek mówi też, iż kompaktki pojawiły się u niego równoległe do pozostałych typów nośników (kaset, taśm, VHS-ów, analogów), choć początkowo w stosunkowo niewielkiej liczbie.

Leszek różni się tu dość wyraźnie od innego z moich rozmówców, Pawła (nieco starszego od Leszka), który reprezentuje bardziej ascetyczną ścieżkę. W czasie, gdy Leszek eksperymentował z różnorodnymi nośnikami, Paweł postawił na zainwestowanie w sprzęt odtwarzający. W rezultacie jednak przez długi czas posiadał tylko jedną płytę kompaktową i pewną liczbę kaset. Paweł ucieleśnia powszechny problem melomanów ciągnący się przynajmniej od końcówki lat osiemdziesiątych aż po początek obecnego wieku: stosunkowo drogie płyty kompaktowe zarówno wobec sprzętu odtwarzającego, jak i kaset jako alternatywnego nośnika. Wątek ten wyraźnie podkreśla inny z moich rozmówców, Ludwik, obecnie posiadacz pokaźniej kolekcji płyt kompaktowych (kilka tysięcy).

Odpowiadając na pytanie o początki i kasety, Ludwik zaznacza, że ani pod koniec lat osiemdziesiątych, ani przez większość dziewięćdziesiątych nie kolekcjonował kaset magnetofonowych. Nie było go na to stać. Dopiero po skończeniu studiów mógł zacząć rozwijać swoje zainteresowania. Trafiło to jednak na początek zmierzchu kaset. Zamiast nich kupował na bazarach i na stadionie w Warszawie płyty, które on i inni moi rozmówcy

⁶⁶ Akapit ten przytaczam dokładnie w takiej formie, w jakiej pojawił się w: Krzysztof Abriszewski, *Śmierć płyty kompaktowej i ewolucja świata społecznego*, „Czas Kultury” 2009 nr 5 (152), s. 74. Przywołuję tu, podobnie jak w tamtym tekście, fragment moich notatek sporządzonych po rozmowie. Uznałem, że lepiej przywołać go w obu przypadkach tak, jak został spisany na gorąco.

nazywają „ruskimi piratami”. Były one droższe od kaset, jednak znacznie tańsze od płyt kompaktowych w sklepach. Podczas, gdy na stadionie „ruski pirat” kosztował 10 zł, za płyty w sklepach płacono się ok. 50 zł. Rynek płyt używanych zaś praktycznie nie istniał⁶⁷.

Choć Ludwik reprezentuje nietypowy dla moich rozmówców początek kolekcjonowania, jego przejście od „ruskich piratów” do CD-ROM-ów zdaje się typowe. Pojawia się ono w większości napotkanych przeze mnie przypadków, choć w różnym zakresie. Dwóch moich rozmówców, z którymi odbyłem tak krótką rozmowę, że nie poznałem nawet ich imion, przyznało, że pod koniec lat dziewięćdziesiątych ich płytoteka składała się właśnie z „ruskich piratów”. Zastanawiali się przy mnie na głos, czy posiadali jakiegokolwiek inne płyty. Jeden z nich uważał, że tak, ale nie mógł sobie przypomnieć co to było. Piotr z kolei (ok. 35) bardzo dobrze wspomina falę „ruskich piratów”. Mówi o ich późniejszym okresie, gdy tytuły wykroczyły poza główny nurt muzyczny i pojawiły się pozycje inaczej praktycznie niedostępne (wskazuje tu na katalog World Serpent).

Zauważmy, że podobnie jak w przypadku kaset, także płyta kompaktowa nie istnieje jako jeden typ obiektu kulturowego. Dzieli się w istotny sposób na trzy rodzaje: oryginalne płyty, „ruskie piraty” i CD-ROM-y. Każdy z nich ponownie wpisany jest w inne kulturowe dynamiki. Drogie płyty oryginalne przez kilkanaście lat stanowią dla melomanów istotną barierę. Wskazują oni bowiem, iż nieustannie musieli na różne sposoby obchodzić wysoką sklepową cenę nowej płyty, by móc ponosić koszty poznawania muzyki. Do wyjątków należą tutaj Łukasz i Irek (starsi od dotychczas przywoływanych rozmówców), którzy połączyli kolekcjonowanie płyt z funkcjonowaniem nagrywalni. Płyty w pewnym zakresie zarabiały na siebie, mogli więc kupować ich więcej. Niestety, nie udało mi się ustalić, jak dobrze działał ten mechanizm oraz jak przedstawiał się ilościowo.

Z tych właśnie powodów szybko zaczynają kwitnąć różne sieci wymian, dla których podstawowym nośnikiem jest CD-ROM. Ich funkcjonowanie szczególnie zdynamizowało rozpowszechnianie się internetu. Także tutaj następuje spore zróżnicowanie: od ofert nagrywania za pieniądze, czyli nielegalnych już następców dawnych nagrywalni, które można było znaleźć w internecie, po zamknięte grupy dyskusyjne/koła wymiany organizujące się poprzez strony internetowe bądź zamknięte listy dyskusyjne.

Znaczące jest również to, że pozornie jeden typ nośnika (płyta CD) w swoich różnych odmianach realizuje różne filozofie społeczne: konsumpcyjno-indywidualistyczną w przypadku płyt kupowanych, oraz wspólnotową i bardziej kreatywną w sieciach wymian w przypadku CD-ROM-ów. Moi rozmówcy wskazują na spontaniczne akty twórcze wynikające z usterek przy kopiowaniu płyt. W rezultacie takich usterek/aktów kreacji powstawały nowe utwory, dla których materiałem była muzyka, która miała zostać skopiowana. Te nowe utwory były dalej rozpowszechniane z opisami typu „lksiński mix”, gdzie „lksiński” było imieniem czy pseudonimem artystycznym twórcy/kopującego.

Jednakże również kariera CD-ROM-ów okazuje się niejednoznaczna. Olgierd, inny z moich rozmówców należący do kategorii +35, pozostaje konsekwentnie niechętny wobec CD-ROM-ów. Jak przyznaje, przez długi czas w ogóle wzbraniał się przed ich kupowaniem i nagrywaniem, mimo iż był silnie namawiany przez znajomych i przyjaciół, dla których jego niezainteresowanie posiadaniem CD-ROM-ów czyniło go wadliwym, czy wręcz nieczynnym elementem sieci wymian. Zwróćmy więc uwagę, że nie zadziałał w tym przypadku nie tylko motyw ekonomiczny (CD-ROM tańszy niż oryginalny kompakt), ale nie zadziałała także żadna forma kontroli społecznej (namawianie, częściowe wykluczenie z grupy, upośledzenie komunikacyjne). Z czasem postawa Olgierda uległa niewielkiej modyfikacji, ale niechęć pozostała. Co ciekawe, stosunkowo niewielką liczbę CD-ROM-ów

⁶⁷ W przypadku tego akapitu sytuacja jest analogiczna jak poprzednio (zob. poprzedni przypis), z tą różnicą, że tutaj wykorzystuję nieco dłuższy fragment notatek (tamże, s. 74).

trzyma on w odseparowaniu od liczniejszych płyt oryginalnych, choć przecież w obu grupach mogą pojawiać się ci sami artyści. Te pierwsze są traktowane jako gorsze, czy swoiście „skalane”.

Przywołując postawę Olgierda, osoby niechętniej CD-ROM-om, nie sposób pominąć jeszcze innej grupy melomanów kolekcjonerów, którzy bądź programowo, bądź pragmatycznie odcięli się od CD-ROM-ów. I tak, Tadeusz (-35) od początku pojawienia się możliwości rejestracji dźwięku na nośnikach optycznych pozostaje niezainteresowany CD-ROM-ami. Gromadzi jedynie płyty oryginalne. Borys (również-35) posiadał dużą liczbę CD-ROM-ów. Pewnego razu pozbył się ich wszystkich - posegregował i wyniósł na śmietnik. Podobnie Eryk (ponownie -35). Jednakże w jego przypadku, jak się dowiedziałem, zadziałał element pragmatyczny. Eryk szybko zebrał dużą liczbę CD-ROM-ów, tak dużą, że problematyczne zaczęło być ich rozlokowanie przestrzenne. W akcie desperacji przepakował wszystkie z plastikowych pudełek do papierowych kopert. Te z kolei ulokował w kartonach. Lecz, jak przyznał, poszukiwanie jakiegokolwiek płyty zabierało masę czasu i szybsze okazało się ściąganie jej z internetu. W końcu, porzucił CD-ROM-y i skupił się na kolekcjonerskim i powolnym zbieraniu płyt analogowych (posiadając jednocześnie pewną liczbę oryginalnych płyt kompaktowych).

Ostatnia grupa melomanów doprowadza nas do momentu pojawienia się plików MP3 i wpisania ich w swoje projekty. Tego właśnie będzie dotyczył kolejny podrozdział.

Rola plików MP3

Jak wspomniałem wcześniej, jedno z moich pytań przewodnich dotyczyło stosunku do plików MP3. Wbrew wskazanemu wcześniej determinizmowi demograficznemu (osoby +35 wolą książeczki, osoby -35 wolą pliki), sytuacja okazuje się niezwykle złożona. W pewnym sensie, najbardziej pozytywny stosunek do plików MP3 wykazują moi najstarsi rozmówcy (+45, w tym także +55). Zgodnie wskazują oni na wielką wartość dostępu do szerokiego wachlarza typów muzyki. Zwracają także uwagę na olbrzymie możliwości poznawania nowych trendów w muzyce i całkowicie zadają kłam wyobrażeniom o nieelastyczności i „nieruchawości intelektualnej” osób w średnim wieku w kontekście rewolucji informacyjnej. Myślę, że momentami ich stosunek do możliwości oferowanych przez dostęp do muzyki przez internet, można nazwać euforycznym.

Wspomniany wcześniej Ludwik, na pytania o MP3 reaguje milczeniem. Kiedy ponawiam pytanie, odpowiada, że kwestia plików MP3 irytuje go tak bardzo, że nie chce o tym rozmawiać, bo za bardzo się złości. Jest więc przykładem jednoznacznie negatywnego nastawienia. Okazuje się jednak, że jest ono bardziej złożone. Chociaż emocjonalny, czy aksjologiczny, komponent jego postawy jest zdecydowanie negatywny, to dotyczy to tylko pewnego wycinka jego działań, ponieważ jednocześnie akceptuje on pliki muzyczne jako formę informacyjną, jako coś, co stanowi integralną część sklepów internetowych. Zdecydowanie odrzuca MP3 jako regularny sposób słuchania i kolekcjonowania muzyki.

Olgierd równie jednoznacznie jak Ludwik ocenia pliki MP3 i równie praktycznie wykorzystuje ich obecność w sklepach internetowych. Pod pewnymi względami różni się jednak od Ludwika. Zgadza się na ślepe testy, w których ma rozróżnić płytę oryginalną i 1 płyty audio nagrane z plików MP3 w różnych częstotliwościach próbkowania (128 kbps, 192 kbps i 320 kbps). Podczas odsłuchu uznaje, że rozpoznaje niewielką różnicę, ale nie trafnie wskazuje na płyty wywodzące się z MP3 (192 kB, na drugim miejscu 320 kB) jako najlepsze. Poproszony o zinterpretowanie wskazania w kontekście swoich przekonań

mówi, iż fakt, że usłyszał różnicę między płytą MP3 a oryginałem audio oznacza, że ta różnica istnieje i jest ważna, niezależnie od tego, iż uznał, że płyta MP3 brzmi lepiej.

Inne nastawienie wykazują Eryk i Tadeusz. Obaj skupiają się na kolekcjonowaniu jedynie oryginalnych płyt kompaktowych (Tadeusz) lub kompaktowych i analogowych (Eryk). Zgodnie, choć niezależnie od siebie, twierdzą, że traktują pliki MP3 informacyjnie. Eryk dodaje także, że słucha całkiem dużo muzyki z plików, traktując komputer jako źródło dźwięku.

Borys reprezentuje nieco odmienne podejście, które także wydaje się pogmatwane na jeszcze inny sposób. Zapytany wprost, deklaruje: „MP3 to syf!” Pamiętamy, z poprzedniego podrozdziału, że Borys spontanicznie wyrzucił wszystkie zgromadzone CD-ROM-y. Zapytany czy uzupełnił w takim razie swoje muzyczne braki, a jeśli nie, to jak sobie z nimi radzi, odpowiada, iż nie uzupełnił. Nadal nie posiada wielu kompozycji, które miał nagrane na CD-ROM-ach. Powoli jednakże je gromadzi, kupując płyty. Mimo deklaracji, MP3 traktuje utylitarnie-informacyjnie. Inaczej niż Tadeusz i Eryk, „stacjonarnie” nie słucha muzyki z plików komputerowych w ogóle. Robi to jedynie przez słuchawki, gdy wychodzi z domu. Nawiasem mówiąc, Olgierd zapytany o słuchanie muzyki w ten sposób odpowiada pytaniem „A po co?”, mimo że posiada przenośny odtwarzacz MP3.

Choć nie przedstawiłem pełnego materiału i wszystkich moich rozmówców, wyraźnie wyłania się obraz odmienny od uproszczonego schematu ewolucyjnego omawianego wcześniej. Po pierwsze, widzimy, że sprawa nigdy nie jest tak prosta, jak następstwo jednych nośników po drugich. Po drugie, jeśli tylko zrezygnujemy z redukcjonistycznego traktowania nośnika w sensie technicznym jako jednostki zmiany świata społecznego, sprawa się komplikuje. Pozornie jeden, nośnik rozpada się na kilka grup, łącząc się z różnymi typami praktyk i form kulturowej cyrkulacji. W tym kontekście, po trzecie, przeciwstawianie sobie różnych technicznie nośników jako wzajemnej konkurencji jest zbytnim uproszczeniem. Widzieliśmy bowiem, że konkurują ze sobą także różne grupy tego samego typu nośnika. Oczywiście pamiętamy, że sytuację próbowano wyklarować poprzez podział oryginalne CD = dobrze, CD-ROM-y i „ruskie piraty” = źle (piraci). Wiemy jednak, że to podział zbyt grubo szyty, choćby ze względu na olbrzymią ilość materiału muzycznego wydanego oryginalnie na CD-ROM-ach (a nie audio CD). Różnie też zapatrują się na to sami artyści. Po czwarte, nie ma szans na ustalenie linii następowania. Kolejne przykłady wykazują indywidualne trajektorie; począwszy od Leszka - który rozpoczyna od kaset, by praktycznie jednocześnie wejść w szpule, VHS-y, płyty kompaktowe i analogowe - poprzez tych, którzy omijają w swoim „rozwoju” CD-ROM-y, aż po tych z moich rozmówców, którzy zdają się przejawiać chęć przejścia od MP3 do wyłącznie płyt kompaktowych, bądź kompaktowych i analogowych. W rezultacie, po piąte, zamiast linii znaczącej następstwo nośników, mamy różne formy adaptacji, gdzie każdy z uczestników przyjmuje własne strategie zarządzania różnymi nośnikami tak, by jak najlepiej realizować własny projekt kolekcjonowania i słuchania muzyki. Teraz właśnie chciałbym trochę uwagi poświęcić tym strategiom i ich interpretowaniu.

Słuchanie i zbieranie - majsterkowanie pojęciowe

W tym podrozdziale szczególnie interesuje mnie majsterkowanie na poziomie idei, zmienianie lub utrzymywanie przekonań tak, by w przekształcającym się otoczeniu zachować kolekcjonerski projekt. Można pojmować to jako kwestię bezpieczeństwa

ontologicznego i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak melomani myślowo ogarniają swój projekt, aby utrzymać własne poczucie tożsamości. Istnieje kilka zakresów problemów „pojęciowych”, z którymi zmagają się melomani. Wymieniając pobieżnie, są to: kwestia jakości dźwięku; zagadnienie form i sposobów słuchania; radzenie sobie z inflacją informacyjną, czyli wielością tworzonej i wydawanej muzyki; sposoby zdobywania wiedzy, poznawania muzyki, problem dostępności poznawczej; radzenie sobie ze zmianami w otoczeniu; wreszcie - sposoby kolekcjonowania wraz z dostępnością (materialną) zbieranych przedmiotów. Nie sposób omówić ich wszystkich, próbując stworzyć jakąś typologię strategii dostrzegającą całe konfiguracje. Chciałbym więc skupić się tylko na wybranych obszarach problemowych, w których melomani wypracowali własne interesujące, adaptacyjne zmiany przekonań.

Najciekawsze wydaje mi się zagadnienie definiowania słuchania. Oczywiście, pośród moich rozmówców istnieje olbrzymia różnorodność form słuchania - od słuchania „głębokiego” (pełna koncentracja na muzyce), poprzez intensywne słuchanie z oglądaniem telewizji z wyłączonym dźwiękiem, aż do traktowania muzyki tylko jako tła, środowiska dźwiękowego. Jedni preferują słuchanie przez słuchawki w domu, inni jedynie przez standardowy zestaw audio, jeszcze inni dopuszczają posługiwanie się przenośnym odtwarzaczem. Wszystkie te formy mają swoje uzasadnienia, wyjaśnienia i uzupełnienia wykluczające formy alternatywne.

Mnie jednakże zaciekawił nieco inny problem, który wyrażony nie wprost sprowadzałby się do pytania: „Jak wiele muzyki spoza swoich zbiorów słuchają badani?” W toku prowadzenia rozmów na temat indywidualnych historii kolekcjonowania i słuchania, okazało się, że początkowo wszyscy melomani w jakimś stopniu wytworzyli sobie przekonanie, iż media, na które ich wpływ jest niewielki, są niesatysfakcjonujące. Stąd decyzja o porzuceniu radia (lub innych środków przekazu) i rozpoczęciu zbierania nośników - aby zapewnić sobie wystarczającą ilość materiału muzycznego. W zasadzie w rozmowach powtarzały się dwa schematy: albo melomani słuchali początkowo radia i od niego przeszli do własnych zbiorów, albo taką funkcję wprowadzającą spełnili inni (koleżdy ze szkoły, starszy brat itd.).

Co ciekawe, ta struktura braku bardzo często wracała w rozmowach w formie jawnej bądź pośredniej. Na przykład, rozmówcy zwracali uwagę na to, że posiadają jeszcze *nie wszystkie* płyty danego artysty, albo że mają *każde* wydawnictwo z danej serii. Co charakterystyczne, ta wyjściowa struktura braku przekłada się na pewnego rodzaju oczywiste połączenie - słuchanie muzyki to posiadanie płyt. Stąd zbieranie płyt oznacza nie tylko przywiązanie do materialnych obiektów, ale także chęć posiadania dostępu do wszystkich tych kompozycji, które uznaje się za pożądane. Mówiąc jeszcze inaczej - zbieranie płyt wiąże się ze „zbieraniem” muzyki.

Ten konglomerat idei ulega rozbiciu w przypadku niektórych z moich rozmówców (np. Borys, Eryk), którzy wynajdują alternatywę: traktują kolekcjonowanie nośników jako przedsięwzięcie materialne i realizują w pewnym zakresie odcięcie tej praktyki od praktyki „zbierania”, czy też słuchania muzyki. Alternatywną ścieżkę prezentują np. Ludwik i Olgierd. Ten pierwszy wprost stara się gromadzić jak największą liczbę płyt, których muzyczną jakość uznaje za akceptowalną dla siebie. Z kolei Olgierd sam opisuje swoją postawę słowami: „I tak kiedyś wszystko kupię”. To wyjaśnia także jego niechęć do CD-ROM-ów - kiedyś nie będą mu potrzebne, bo ostatecznie zostaną zastąpione oryginałami.

Jeśli miałbym szukać ważnego procesu zmian kulturowych i zmian w dynamice przemysłu kulturowego, to upatrywałbym go częściowo właśnie tutaj - w rozjeżdżaniu się

dwóch projektów: jednego, w którym połączone pozostają zbieranie nośników i słuchanie muzyki (wyjściowa struktura braku wciąż obowiązuje), i drugiego, w którym zbieranie i słuchanie są powiązane, ale nie zawsze tożsamymi procesami. Przypomnijmy, że Eryk dzieli swój czas na słuchanie nielicznych (względnie) płyt analogowych i słuchanie plików MP3. Ów rozdźwięk jest w bardzo czytelny sposób ujmowany pojęciowo. Wyraźnie deklarował to zwłaszcza Borys czy nieprzywoływany wcześniej Ryszard. Pliki uważane są za gorsze jakościowo, więc płyta kompaktowa bądź analogowa dają głębsze doświadczenie estetyczne. Obaj zapytani wdają się w szczegóły, argumentują opierając się na konkretnych tytułach płyt, a nawet wskazując cechy pojawiających się na nich brzmień.

Chciałbym jednak zwrócić uwagę na ten szereg - wyjściowa struktura braku przekłada się na zagadnienie połączenia projektu zbierania nośników i słuchania muzyki, co może (lecz nie musi) doprowadzić w pewnym momencie do dostrzeżenia tej podwójności, a w rezultacie do częściowego rozejścia się tych projektów. To z kolei uzyskuje (przywołane wcześniej) uzasadnienie estetyczne. Czasami jednak, obok uzasadnienia estetycznego pojawia się argument odwołujący się do stanu kultury. Moi rozmówcy uznają (raczej zgodnie), że doświadczają niezwykłej proliferacji dobrej muzyki. Lecz tylko niektórzy wyciągają z tego wniosek, że oznacza to konieczność ograniczeń. Owa proliferacja wspiera estetyczne rozstrzygnięcie, które uzasadnia rozdział między zbieraniem płyt a słuchaniem muzyki.

Podsumowanie

Wobec przedstawionych danych nie sposób rzecz jasna utrzymać obrazu deterministycznej maszyny przemysłu kulturowego, która zagarnia wszystko. Zamiast tego, należałoby dostrzec jego złożoność - mamy więc zarówno rozmaitych wytwórców różnych nośników muzyki i twórców ich zawartości, jak też tych, którzy posługują się nimi do realizacji własnych projektów życiowych. Jak pisze Bauman: „udział spółdzielców mierzy się rozmiarami ich *spożycia*”⁶⁸. Odcięcie konsumentów, którego dokonali Frankfurtyczycy poprzez przedstawienie ich jako biernych kukieł, nie wchodzi w grę. Melomani są czynnymi elementami przemysłu kulturowego w tej samej mierze, co tradycyjnie pojmowani twórcy.

Horkheimer i Adorno przedstawiają jednolity obraz przemysłu kulturowego - przypisują typy działań predefiniowanym aktorom. Tymczasem okazuje się, że uczestników w grze jest więcej i nie ma możliwości stworzenia jednolitego obrazu. Z jednej bowiem strony odbywa się kampania obrazotwórcza, która ma stymulować procesy zmian kulturowych, z drugiej strony widzimy, iż aktorzy społeczni opracowują rozmaite sposoby posługiwania się swoim kulturowym środowiskiem, które dalekie są od liniowej, ewolucjonistycznej wizji.

Wobec takiej różnorodności, nie sposób utrzymać poglądu, że przemysł kulturowy stanowi pewien quasi-podmiot. Jest raczej, jak wskazywałem, polem zmagania rozmaitych sił, obszarem praktyk. Nie przejawia także jednej formy sprawczości. Przeciwnie, różne rodzaje sprawczości działań zmagają się w jego obrębie w walce o dominację. Najbardziej nagłośniony dyskurs ewolucji nośników mówi o wypieraniu jednych nośników przez inne, o przechodzeniu od materialności do wirtualności. Równocześnie jednakże ścierają się ze sobą różne formy organizacji zbiorowego życia i krążenia muzyki (relacja sprzedawca-kupujący pośrednio i bezpośrednio kontaktu z muzykami, sieci wymian). Na

⁶⁸ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 193.

jeszcze innym poziomie pojawiają się niekiedy dramatyczne innowacje idei, które ustawiają w nowym świetle stare projekty kolekcjonowania muzyki, melomani wygłaszają swoje sądy estetyczne i wpisują je w wizję kultury, wszystko razem przekładając z kolei na własne praktyki.

Nie sposób też oddzielić kwestii treści od materialnych nośników. Zapytani, moi rozmówcy wprost deklarują, jacy artyści nie nadają się do słuchania z plików MP3, jacy zaś brzmią dobrze przede wszystkim z płyt analogowych. Sami kolekcjonerzy nie zamierzają rozdzielać kwestii estetycznych i praktycznych, płynnie wiążą je w całość.

Na koniec pozostaje kwestia zaangażowania aksjologicznego. Jest ono jasne w przypadku Horkheimera i Adorna. Tworzą oni pewien ogólny obraz w celach krytycznych. Chcą pokazać, co w tym obrazie źle działa, co powinno zatem ulec zmianie, jakie są tego powody, czego możemy oczekiwać, a czego chcielibyśmy oczekiwać. Moje uwikłanie aksjologiczne jest odmienne. Jedną z istotnych cech przemysłu kulturowego tak, jak go przedstawiłem, jest jego wewnętrzna heterogeniczność, fakt, że wiele różnych sił zмага się o panowanie nad innymi, o zawłaszczenie przestrzeni. Taką hegemoniczną tendencję przejawiają - nie tylko w interesującym mnie tu wymiarze - szczególnie dyskursy ekonomizujące, które redukują kulturę do bilansu zysków i strat utrzymując, że takie podejście stanowi jakąś rzeczywistość bazową. Moja analiza etnograficzna miała z kolei pokazać, że świat kultury jest znacznie bardziej złożony, że ekonomizujące reduktowanie oznacza zamknięcie oczu na kulturowy szczegół. Taki jest też cel tej analizy i takie uwikłanie aksjologiczne - przeciwstawić hegemonii ekonomizowania analizę etnograficzną, a ujednocającemu spojrzeniu liniowych modeli ukazywanie i nagłaśnianie różnic.