

Michał Wandzilak, Mariusz Czubaj

John Zorn : jak być żydowskim postmodernistą (albo postmodernistycznym Żydem)?

Kultura Popularna nr 3 (45), 18-27

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Wandzilak,
Mariusz Czubaj

**John
Zorn:**

*jak być żydowskim
postmodernistą
(albo postmoderni-
stycznym Żydem)?*

Dla każdego czytelnika, choćby pobieżnie zaznajomionego z dorobkiem Johna Zorna, próba analitycznego ujęcia dokonań tego twórcy zwiastować musi nadciągającą lawinę komplikacji. Chociaż rozmaici autorzy coraz częściej mierzą się z tym karkołomnym zadaniem na łamach naukowych publikacji, niewątpliwie zasłużona w badaniach jest szara strefa internetowych stron i blogów poświęconych tematyce muzycznej. Tam stawiano pierwsze kroki na drodze do wydobycia sensu, przeniknięcia, zrozumienia często bardzo nieprzystępnych dzieł Johna Zorna. Czemu więc tak prominentny twórca awangardy ciągle znajduje się na peryferiach piśmiennictwa muzycznego? A także – dodajmy – na marginesie refleksji kulturoznawczej i antropologicznej, chociaż jego twórczość (o czym będzie tu mowa) ukazuje, w rzadko spotykanej gęstości, dylematy kultury współczesnej.

Michał Wandzilak – (ur. 1989) absolwent Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w klasie fortepianu jazzowego oraz Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Muzyk (gra między innymi w zespole Świetliki).

Mariusz Czubaj – (ur. 1969) profesor antropologii kultury na Uniwersytecie Humanistyczno-społecznym SWPS; pisarz. Czasami gra z różnymi muzykami.

Dopaść Zorna

Czy powodem owej konfuzji jest rozmiar wspomnianego dorobku? Na monstrualny, stale rosnący katalog dzieł składają się setki płyt, na których Zorn występuje jako muzyk-instrumentalista, kompozytor, dyrygent, producent lub, po prostu, *spiritus movens* przedsięwzięcia. Wachlarz muzycznych form, w jakich objawia się twórczość Zorna, budzi poważne obawy co do jakości i powagi prezentowanej produkcji, gdyż obejmuje utwory od solowych instrumentalnych (*The Classic Guide To Strategy vol. 1 & 2*), wokalnych a capella (*Sacred Voices*), poprzez składy kameralne (*Redbird*), zespoły o rozmaitym rozmiarze i instrumentarium (*The Dreamers, Painkiller*), po orkiestrowe (*Aporias – Requia for piano and Orchestra*). Muzykę zarówno w całości skomponowaną w konwencjonalnym zapisie nutowym (*Carny*), jak i od początku do końca wymprovizowaną (*Cobra*). Już w samej formie utworów Zorna dostrzegamy ich intencjonalność, która – jak pisze Simon Firth odwołujący się do rozważań Romana Ingardena – „źródło ma w akcie twórczym, a intencje swe utrwała w partyturze” (Ingarden, 1973: 138–139; Firth, 2011: 352).

Czy powodem pomieszenia krytyków może być treść? W pokaźnej części utworów Zorna głównym środkiem wyrazu jest hałas. Wszelkie pozamuzyczne odgłosy są generowane zarówno przez niekonwencjonalne użycie tradycyjnych instrumentów, rozszerzone techniki gry (kwartet smyczkowy *Cat o'Nine Tails*), różne obiekty pozamuzyczne (jak odkurzacz i telewizor w *Mikhail Zoetrope*), jak i generatory analogowe oraz cyfrowe (*Music for children – Cycle du Nord*). Bez cienia przesady muzykę Zorna określić można jako brutalną, w której wyraża się zarówno „sadyzm twórcy”, jak i „masochizm słuchacza” (Topolski, 2004: 2).

A może forma? Autorskie techniki kompozytorskie wypracowane przez Johna Zorna: *game pieces, file card (block composition)* mają za zadanie zerwanie z tradycyjnie pojmowanym rozwojem narracji muzycznej. Drastyczne i gęste zmiany faktury, tempa, dynamiki to znaki rozpoznawcze tego twórcy.

Może zawiñł eklektyczny charakter twórczości? Zorn zongluje muzycznymi gatunkami, stylami, kontekstami, intertekstualnymi odwołaniami, jego kompozycji nie da się jednoznacznie sklasyfikować, gdyż przekroczyły wszelkie podziały istniejące w świecie muzyki. W swoich utworach przetwarza zarówno muzykę współczesną, jak i zdobycze popkultury. Pastisz, kolaż, cytat, persyflaż – nasuwa się pytanie, jak poważnie traktować twórcę, którego najlepsze utwory są fragmentami kompozycji innych autorów?

Na koniec niniejszego wyliczenia warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. John Zorn, guru nowojorskiej awangardy, jest Żydem, założycielem wytwórni Tzadik, twórcą serii wydawniczych „Radical Jewish Culture” oraz „Great Jewish Music”. Poza całą zarysowaną powyżej problematyką czysto muzyczną jego twórczość zostaje więc włączona w skomplikowaną sieć pozamuzycznych kontekstów żydowskiej religii, tradycji, kultury i tożsamości.

Od czego zacząć próbę uporządkowania zawartości otwartej już puszkii Pandory Johna Zorna?

Postmodernista mimo woli

Pobieżnie naszkicowana we wstępie charakterystyka dorobku Johna Zorna nieuchronnie musi przywołać skojarzenie z postmodernizmem.

Muzykologia, jak każda inna dyscyplina naukowa, znalazła sposoby na rozjaśnienie mglistego terminu i prawomocne wprowadzenie go w obszar swoich analiz. Jak wskazuje Jonathan Kramer, początkowo „dla wielu krytyków i słuchaczy postmodernizm oznacza powrót do diatoniki, regularnego metrum i rytmu, tonalności i konsonansowej harmonii” (Kramer, 2000: 66), który był poszukiwaniem alternatywy dla ciągłego komplikowania muzyki modernizmu. Jego najwyraźniejszym przejawem byłyby więc kompozycje sklasyfikowane jako *new minimalism* oraz *new romanticism*. Tymczasem, uwzględniając całe filozoficzne zaplecze zjawiska, należałoby podjąć próbę zaakcentowania znaczenia głębszych przemian zaistniałych w dziedzinie muzyki. Według Kramera do najważniejszych właściwości muzyki postmodernistycznej (trudno nie ulec wrażeniu, że poniższe wyliczenie powstało pod wpływem muzyki Johna Zorna) należy zaliczyć następujące wyróżniki:

1. Nie jest ona zaprzeczeniem modernizmu, nie jest też jego kontynuacją, lecz połączeniem obu tych podejść;
2. Jest „w jakiejś mierze” ironiczna;
3. Nie uznaje podziału między brzmieniem przeszłości i terażniejszości;
4. Próbuje znieść barierę między stylem wysokim i niskim;
5. Wyraża dystans wobec niekwestionowanego niejednokrotnie pryncypium strukturalnej jedności;
6. Odmawia rozróżniania pomiędzy wartościami elitarnymi i populizmem;
7. Stroni od form tonalnych, to znaczy od kompozycji całkowicie tonalnych lub serialnych i od ustalonych procedur;
8. Nie jest autonomiczna, lecz odnosi się do kontekstu kulturowego, społecznego lub politycznego;
9. Zawiera cytaty lub odwołania do muzyki różnorodnych tradycji i kultur;
10. Pojmuje technologię nie tylko jako sposób zachowania i transmisji dźwięków, ale również jako twór silnie wpływający na twórczość i na samą istotę muzyki;
11. Zawiera sprzeczności strukturalne i stylistyczne;
12. Nie dowierza opozycjom binarym;
13. Uznaje fragmentację i nieciągłość;
14. Wyraża pluralizm i eklektyzm;

15. Uznaje wiele znaczeń i wiele czasowości;
16. Znaczenie elementów, a nawet struktura kompozycji zależą bardziej od percepcji słuchacza niż od ulokowania w partyturach, wykonaniach, czy zamiśle kompozytora. (Kramer, 2000: 67)

W przeciwieństwie do muzyki klasyfikowanej jako modernistyczna, twórczość wpisująca się w nurt postmodernistyczny dąży do zniesienia sztywnych granic rozdzielających style oraz postawy kompozytorskie ustalonych przez teoretyków epoki modernizmu. Posiada ona cechy zarówno przekroczenia modernizmu, ponieważ odrzuca koncepcję muzyki jako tworu ontologicznie autonomicznego oraz potrzebę podporządkowania dzieła jednemu, określone systemowi (na przykład serializmowi, punktualizmowi), jak i kontynuacji, ponieważ wykorzystuje i przetwarza wypracowane przez niego techniki. Ponadto właściwością cechującą muzykę drugiej połowy XX wieku, która wyraźnie odróżnia ją od modernizmu, jest jej intertekstualny charakter. Poprzez ciągle nawiązywanie do stylistyk minionych epok, cytowanie arcydzieł, parodiowanie gatunków i konwencji, muzyka staje się niejako „muzyką o muzyce” (Topolski, 2004: 7), jej głównym zadaniem jest reinterpretowanie i redefiniowanie własnej tożsamości.

Dorota Krawczyk w eseju *Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej* przedstawia wewnętrzną taksonomię zjawiska muzycznego postmodernizmu, dzieląc je na:

1. Postmodernizm historyczny, który wykorzystuje znane elementy stylów minionych, aby poszukiwać dla nich nowych znaczeń i kontekstów lub po prostu się nimi bawić;
2. Postmodernizm dialektyczny, w którym spotykają się ze sobą różne muzyczne dialekty, aby stworzyć nowy, wielopoziomowy język;
3. Postmodernizm anarchiczny lub – inaczej mówiąc – radykalny eklektyzm, w którym wszystko może się łączyć ze wszystkim, a elementy różnych muzycznych języków wybierane są i zestawiane ad hoc, w zależności od chwilowej potrzeby estetyczno-brzmieniowej;
4. Postmodernizm syntaktyczny, który sięga do syntaksy i stylistyki epok minionych, aby na ich gruncie budować własny, oryginalny język muzyczny. (Krawczyk, 2005: 90)

Podział ten uwidacznia różnorodność możliwych realizacji założeń postmodernizmu w stosunku do muzyki. Każdy z nich skupia się na innym aspekcie oraz reprezentuje odmienny sposób organizacji materii dźwiękowej. W twórczości Zorna odnaleźć można najprawdopodobniej ślady wszystkich wymienionych przejawów muzycznego postmodernizmu, jednak z pewnością dominuje wśród nich radykalny eklektyzm jako najwyraźniejszy w sensie muzycznym środek.

W kontekście twórczości Zorna istotne jest również to, że przełom postmodernistyczny nieodłącznie wiąże się z procesem szerokich transformacji społecznych. Postęp technologiczny, rozczerwanie projektem modernizmu oraz eksplozja kultury popularnej to czynniki, które uformowały fundament dla rozkwitu nowej formacji ideowej.

To technologia stworzyła kontekst fragmentacji, tj. krótkich okresów uwagi powodujących nieciągłość w percepcji, oraz kontekst różnorodności – wszystko to jest charakterystyczne nie tylko dla współczesnego społeczeństwa, lecz także postmodernistycznego myślenia. Nie ma czasu na refleksję, powab chwili, kontemplację, na głębie przeżyć. [...] Fragmentacja. Nieciągłość. Brak powiązań. Brak linearnej logiki. Postmodernizm. (Kramer, 2000: 69–70)

John Zorn odcina się w wywiadach od wszelkich powiązań z postmodernizmem, podkreślając, że najważniejsza jest dla niego sama muzyka.

[...] to tylko taki *hype* z lat osiemdziesiątych, kiedy to Nonesuch Records próbowało sprzedać mnie jako jakiś postmodernistyczny fenomen. Ich pracą jest sprzedawanie produktów, a żeby sprzedać produkt trzeba go oznaczyć w określony sposób. Ale nie uważam żeby była to inteligentna analiza powodu dla którego ktoś lubi dużo różnych rodzajów muzyki. (Milkowski, 2009)

Dystans wobec postmodernizmu wyrażany przez artystę to jedno; fakty muzyczne to jednak coś innego.

Już pierwsze zarejestrowane przedsięwzięcia muzyczne Zorna przejawiają wyraźną chęć złamania sztywnych reguł muzyki i gry jej konwencjami. *Mikhail Zoetrope* – utwór wydany na płycie *First Recordings 1973* – zawiera załączek przyszłego stylu kompozytora. Emancypacja różnorakich, pozamuzycznych odgłosów, sonorystycznie potraktowany saksofon w akompaniamencie włączonego telewizora – to wszystko zarysowuje bardzo szeroki ciąg odwołań do: Johna Cage’a, Anthony’ego Braxtona, muzyki konkretnej, sonoryzmu, aleatoryzmu, *free jazzu*. Późniejszy *The Classic Guide to Strategy, Part 1 & 2* można uznać za rozwinięcie i radykalizację tych idei. Zorn jawnie nawiązuje w nim do stylu Carla Stallinga, autora muzyki do filmów animowanych wytwórni Warner Bros z połowy ubiegłego wieku. Utwór składa się z solowego popisu Joha Zorna grającego, bułgoczącego, świszczącego, wyjącego na całym saksofonie, jak i na jego częściach, co przywodzi na myśl ścieżkę dźwiękową z filmów animowanych. W tym okresie twórczości Zorna najlepiej uwidacznia się chęć eklektycznego w wymowie połączenia odniesień do popkultury w awangardowej formie.

Wczesne utwory *game-pieces* (wydane na kompilacji *The Parachute Years 1977–1980*) z jednej strony przejawiają chęć stworzenia spójnego wewnątrznie, autonomicznego systemu, co samo w sobie stanowi odwołanie do koncepcji muzycznego modernizmu. Z drugiej natomiast pozostawiają ogromną swobodę improwizacji dla wykonawcy. Kompozycje te przywodzą na myśl zarówno techniki aleatoryczne, wykorzystywanie dokonań twórców takich jak John Cage, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Witold Lutosławski, jak i odwołują się do idiomu *free jazzu* i *free improvisation*.

Z postmodernistycznego punktu widzenia najciekawsze wydają się jednak dokonania zespołu Naked City, którego muzykę można uznać za apogeum stylu Zorna z lat 80. ubiegłego wieku. Utwory tej grupy składają się w chaotyczny zlepek wszelkich możliwych gatunków muzyki popularnej, można w nich odnaleźć: *jazz*, *surfrock*, *metal*, *country*, *funk*, *blues* i wiele innych. Co więcej,

zespół zarejestrował również autorskie wersje kompozycji Aleksandra Scriabina, Claude'a Debussy'ego, Orlanda di Lasso oraz Oliviera Messiaena, co pokazuje, jak daleko sięga muzyczny horyzont Zorna (*Naked City* – *Grand Guignol*). „Improwizatorzy w rodzaju Johna Zorna [...] włączali elementy kultury popularnej do swojej twórczości, lecz używali ich w sposób bardziej ironiczny, zdystansowany. Nigdy tak naprawdę nie weszli w kulturę popularną, lecz raczej dekonstruowali czy krytykowali ją z zewnątrz” (Neill, 2010: 285). Zorn przetwarza muzykę przez własny ironiczny filtr, zaburzając porządek, zmusza słuchaczy do aktywnego uczestnictwa w grze kontekstów. „[Zorn] symuluje atrybuty kultury popularnej; pragnie zachować siła kultury muzyki popularnej. Aranżuje jednak powielenia gatunków muzycznych w niepokojącej i konfrontacyjnej manierze, na przykład w kompozycjach opartych na kolażu lub montażu, gdzie różne style sąsiadują ze sobą” (Cobussen, 2015).

Dekonstrukcja jest częstym słowem padającym w odniesieniu do działalności kompozytorskiej Johna Zorna.

[...] dekonstrukcja to bowiem najlepszy klucz do działań *Naked City* (standardy filmowe i gatunkowe) [...]. Ich główną strategią jest wydobywanie niejawnych założeń estetycznych nurtów, do których nawiązują, celowa dezinterpretacja uprawiana na zasadzie tzw. hermeneutyki podejrzeń. A więc skryta westernowość muzyki Morricone, *hard rock* i *noise* u Colemana czy *free jazz* w muzyce klezmerskiej. (Topolski, 2004: 7)

John Zorn stworzył więc muzykę najpełniej wyrażającą *Zeitgeist* epoki płynnych tożsamości, reinterpretowania tradycji, wielokulturowości. Ducha epoki równie dobrze wyraża z istoty amerykańska płyta *Spillane* – hołd złożony klasykowi kryminału *noir* i tradycji kultury pulpowej, jak i *The Big Gundown* z muzyką wspomnianego już Ennio Morricone. Zorn nie byłby jednak sobą, gdyby nie dokonał kolejnego znaczącego zwrotu w twórczości.

Radical Jewish Culture i Kristallnacht

W wyemitowanym 12 marca 1989 roku dwieście dziewięćdziesiątym drugim epizodzie programu *The South Bank Show* krytyk muzyczny John Rockwell, omawiając przyszłość kariery Johna Zorna, prognozował, że może ona pójść w stronę bardziej konwencjonalnej kompozycji, wykorzystać improwizacyjne techniki zespołowe w kontekście klasycznego instrumentarium, a w konsekwencji zredefiniować obowiązującą koncepcję muzyki klasycznej. Zorn oczywiście zrealizował również ten postulat na przykład w *The String Quartets* i wielu innych późniejszych kompozycjach. Jednak nikt nie przewidział, że dokona dużo odważniejszej i bardziej radykalnej przemiany: zwróci się w stronę własnych, żydowskich korzeni oraz całego dziedzictwa kulturowego.

W 1993 roku nakładem japońskiej wytwórni Eva Records ukazała się pierwsza płyta Johna Zorna w całości (w muzyce, szacie graficznej – z żółtą gwiazdą Dawida na okładce – w tytułach i warstwie słownej) podejmująca tematykę żydowską, zatytułowana *Kristallnacht*. Każdy z siedmiu utworów zamieszczonych na płycie nawiązuje do dziejów narodu żydowskiego w xx

wieku oraz, co interesujące, miesza wszystkie znane z dotychczasowej twórczości techniki kompozytorskie.

W *Kristallnacht* Zorn odwołuje się do wielu technik wykorzystywanych we wcześniejszych kompozycjach: *game pieces*, *file card pieces*, *free improvisation*, muzyki w pełni zapisanej. Jest to jednak jego pierwszy projekt w którym wykorzystuje więcej niż jedną z tych metod komponowania jednocześnie. Czy jest więc tak, że żydowska tożsamość jest tak różnorodna, skomplikowana – czy mogą już stwierdzić nie istniejąca? – że Zorn musi wykorzystać całe swoje muzyczne doświadczenie, wszystkie dostępne mu techniki wypowiedzi muzycznej, które na doteń nie są jego. (Cobusse, 2015)

Album *Kristallnacht* jest muzycznym rewersem manifestu, który John Zorn ogłosił rok wcześniej, podczas festiwalu Art Project w Monachium. *Radical Jewish Culture* miał inicjować nową drogę poszukiwania tożsamości żydowskiej, być odejściem od archiwizowania przeszłości i restaurowania kulturowego skansenu. Był zarazem zwrotem w stronę nowoczesnych, konstruktywistycznych koncepcji tożsamości, tradycji i narodu, które nie są zastygłymi społecznymi bytami, ale powstają w polu znaczeniowych negocjacji, re negocjacji. Są procesualne i kształtują się w polu „wspólnot wyobrażonych” (jak powiedziała by Benedict Anderson) oraz „tradycji wynajdowanych” (jak dopowiedziałaby Eric Hobsbawm). Wreszcie – *last but not least* – ogromną rolę w rekonstruowaniu tożsamości odgrywa kultura popularna. Zapewne więc John Zorn podpisałby się pod słowami Tima Edensera:

[...] moc afektywną tradycyjnych form kulturowych i praktyk perswazyjnych związanych z narodem uzupełniają i w coraz większym stopniu zastępują znaczenia, obrazy i działania zaczerpnięte z kultury popularnej. Nie chcę tu sugerować, że związane z tradycją ceremonie i inne składniki kulturowe nie mają obecnie znaczenia, ale uważam, że ich siła, utrzymuje się dzięki (re)dystrybucji poprzez kulturę popularną, gdzie mieszą się z innymi niezliczonymi ikonicznymi elementami kulturowymi. (Edensor, 2004: 26)

Kristallnacht jest dziełem jeszcze względnie tradycyjnym. Klamrę albumu stanowią kompozycje *Shtetl (Ghetto Life)*, utwór o zamknięciu, izolacji i wykluczeniu, oraz *Garlin (Nucleus – The New Settlement)* traktujący o ziszczonym śnie o własnym państwie. Błąkająca się, inicjująca płytę klezmerska fraza nagle ustępuje przed ścianą dźwięku (*Never Again*), odgłosami tłuczonego szkła, skwierczącego w pożarze drewna, wkomponowanych w przemówienia nazistowskie. *Kristallnacht* jest więc tradycyjną opowieścią o narodzie żydowskim, ale zarazem muzyczną narracją korzystającą z nowoczesnych technik i form wyrazu. Odwołując się do historiografii Hydena White'a, można by powiedzieć, że jest muzyczną fikcjonalizacją i jako taka wpisuje się w pole konstruktywistycznego dyskursu charakterystycznego dla współczesności.

Późniejsze działania muzyczne kompozytora również zaskakują, gdyż po latach bombardowania słuchaczy ścianami hałasu zwrócił się on w stronę

pisania melodii, zaś efektem tego zwrotu stał się projekt udany zarówno w sensie komercyjnym, jak i artystycznym – Masada. Zespół, instytucja, projekt, w ramach którego Zorn napisał setki melodii o wyraźnie klezmerskim zabarwieniu, granych, powtarzanych i przetwarzanych w rozmaitych składach. Ogrom dorobku, poszczególne odłamy Masady zasługują na monografię.

Pierwszym wydawnictwem założonej przez Zorna w 1995 roku wytwórni Tzadik Records, a zarazem pierwszą płytą serii „Radical Jewish Culture” był zbiór enigmatycznych kompozycji *Zohar* wykonywanych przez Mystic Fugu Orchestra. Tytuł nawiązujący do Kabały, w środku notka napisana po niemiecku (ale z błędami) oraz zdjęcie dwóch brodatych mężczyzn, członków Mystic Fugu Orchestra – Rava Yechida oraz Rava Tzitzita. Warstwa muzyczna złożona głównie z dźwięków harmonium oraz męskiego głosu ledwo przebijających się przez sztuczny odgłos gramofonowej płyty i statyczny szum imitujący nagrania z początków ubiegłego wieku. Oczywiście wydawnictwo to jest kolejną zabawą konwencjami Johna Zorna, gdyż pod kryptonimami ukrywają się on sam oraz japoński wokalista Yamatsuke Eye.

Prawdziwą kontrowersję oraz liczne ataki na kompozytora przyniosła seria „Great Jewish Music”, w ramach której wydano między innymi albumy poświęcone twórczości Serge’a Gainsbourga, Burta Bacharacha czy Marca Bolana, twórców o żydowskim pochodzeniu, niekojarzonych jednak z tradycją i kulturą żydowską. John Zorn w właściwy sobie sposób, ironiczny, kontrowersyjny, dekonstrukcyjny, zadaje pytania o żydowską tożsamość, o istotę muzyki żydowskiej, kulturową i polityczną sytuację Żydów na świecie.

Oddając hołd Bacharachowi w jawnie żydowskim kontekście, Zorn rozważa zawładnięcie twórczości Bacharacha przez amerykański przemysł muzyczny oraz kulturalny *mainstream*, który w jego opinii wyklucza żydów lub ogranicza ich wpływ, kiedy oni deklarują własną religię oraz uznają własną kulturę. (Cobussen, 2015)

Zorn podejmuje więc problematykę wyparcia własnej tożsamości w kontekście muzyki oraz kulturowej tradycji. Poprzez reinterpretację muzyki wymienionych autorów w kontekście żydowskiej tradycji stara się niejako przywrócić jej zagubioną tożsamość. A jak zauważa Marcel Cobussen: „Zorn nie tylko zwraca żydowską tożsamość Bacharachowi ale w rzeczywistości zwraca ją również samemu sobie” (Cobussen, 2015).

W stronę metakultury

Jedną z przyczyn zwrotu Johna Zorna w stronę motywów żydowskich można upatrywać w praktykach innych amerykańskich artystów wprowadzających w drugiej połowie XX wieku podobne wątki do swojej twórczości. Steve Reich, jedna z najważniejszych postaci amerykańskiego minimalizmu, po okresie eksploracji muzyki afrykańskiej oraz fascynacji gamelanem jawańskim zaczął nawiązywać w swoich utworach do własnych żydowskich korzeni, kultury tradycji. Jest to widoczne w kompozycjach takich jak *Tehillim* czy *Different Trains*. Michael Scott Cuthbert porównuje album Johna Zorna *Kristallnacht* z kompozycją *Different Trains* Steve’a Reicha: „mimo, iż ich muzyczne światy są zupełnie inne, związek między muzycznym materiałem, czasem, miejscem i sposobem w jaki słuchacze dopełniają utwór muzyczny łączy muzyczne próby

skonfrontowania się z Holocaustem tych dwóch Amerykanów” (Cuthbert, 2001: 12).

Wszelako zwrot Zorna w stronę kultury żydowskiej ma głębszy sens. Raz jeszcze przywołajmy przypadek wytwórni Tzadik. Nie budzi żadnego zdziwienia obecność na liście kompozytorów Mortona Feldmana, jednego z najważniejszych kompozytorów muzyki współczesnej, urodzonego w rodzinie Żydów aszkenazyjskich. Cóż jednak robi na tej liście japoński kompozytor Teiji Ito? Pierwsze skojarzenie ma charakter biograficzny. Ito był mężem (i współpracownikiem) Mai Deren – jednej z najważniejszych postaci amerykańskiej awangardy filmowej i antropolożki. Rodzina Deren przybyła do Ameryki, uciekając przed pogromami Żydów na Ukrainie. Drugie skojarzenie pochodzi z innej sfery. Japończyk Ito przez całe życie zafascynowany był kulturą muzyczną Haiti, pobierał lekcje u tamtejszych bębniarzy, w swoich eksploracjach muzycznych nawiązywał do tradycji muzycznych Indian południowo- i północnoamerykańskich. Zarówno więc Zornowi, jak i Ito bliska byłaby Giddensowska definicja tożsamości, która akcentuje „aktualne poczucie tego, czym jest uwarunkowane bieżącymi interakcjami z innymi” (za: Mathews, 2005: 36). Przytaczamy tę definicję za Gordonem Mathewsem, który w *Supermarkecie kultury* przekłada ją na praktyczne dylematy:

[...] można słuchać reggae i uprawiać jogę, upierając się przy własnej amerykańskiej, brytyjskiej lub japońskiej tożsamości. [...] Plastycy i muzycy tworzą swe dzieła w obrębie rodzimej tradycji, lecz pełni wątpliwości pytają: Jaki związek ma tradycja z moim życiem? Albo, gdy ich twórczość wpisuje się w ogólnoświatowe formy artystyczne, zastanawiają się: Jakie jest moje prawdziwe zaplecze kulturowe? Gdzie są moje korzenie? I czy w ogóle mam jakieś korzenie? (Mathews, 2005: 46–47)

Pytania te – na wskroś współczesne – dotyczą dzisiejszych kształtów, form i treści istnienia kultury jako takiej. Tym samym wykraczają poza biograficzne doświadczenia. I tak należy postrzegać twórczość Johna Zorna, który – na ogół w niedyskursywnej formie – za pomocą dźwięków i emocji, przy użyciu postmodernistycznych i etnicznych puzzli, pyta o sens swojego istnienia w kulturze, ale zarazem pozostawia do rozstrzygnięcia kwestię owej obecności przed każdym z nas.

BIBLIOGRAFIA

- Cichy D. (2007). Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu [w:] Jarzębska A., Paia-Stach J. (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. Kraków.
- Cobussen M. www.deconstruction-in-music.com [30.10.2015].
- Cuthbert M.S. (2001). Free Improvisation: John Zorn and Construction of Jewish Identity through Music [w:] Shlemay K. (red.), *Studies in Jewish Musical Tradition*, Cambridge.
- Dziamski G. (1991). Dwie perspektywy postmodernizmu [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*. Warszawa.
- Edensor T. (2004). *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków.
- Frith S. (2011). *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Kraków.
- Kramer J. (2000). O genezie muzycznego postmodernizmu. „Muzyka”, 3, (58–68).
- Krawczyk D. (2005). Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej. „Muzyka”, 2, (87–95).
- Mathews G. (2005). *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*. Warszawa.
- Milkowski B. <http://jazztimes.com/articles/24597-john-zorn-the-working-man> [30.10.2015].
- Neill, B. (2010). Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej [w:] Cox Ch., Warner D. (red.), *Kultura dźwięku*. Gdańsk.
- Scheide D. <http://databases.jewishlibraries.org/node/17730> [30.10.2015].
- Topolski J. (2004). 69 paroksyzmów dla Johna Zorna. „Glissando”, 2, (2–11)

WYBRANA DYSKOGRAFIA JOHNA ZORNA

- Mystic Fugu Orchestra (1995), *Zohar*, Tzadik Records.
- Naked City (1992), *Grand Guignol*, Avant.
- Naked City (1989), *Naked City*, Elektra/Nonesuch.
- The Dreamers (2008), *The Dreamers*, Tzadik Records,
- Zorn J. (1998), *Angelus Novus*, Tzadik Records,
- Zorn J. (1998), *Aporias: Requia for piano and Orchestra*, Tzadik Records.
- Zorn J. (1987), *Cobra*, Huthut.
- Zorn J. (1997), *Great Jewish Music: Burt Bacharach*, Tzadik Records
- Zorn J. (1998), *Great Jewish Music: Marc Bolan*, Tzadik Records
- Zorn J. (1993), *Kristallnacht*, Eva Records.
- Zorn J. (1998), *Music for Children*, Tzadik Records.
- Zorn J. (1995), *Redbird*, Tzadik Records,
- Zorn J. (1995), *The First Recordings 1973*, Tzadik Records.
- Zorn J. (1997), *The Parachute Years: 1977–1981*, Tzadik Records.
- Zorn J. (1999), *The String Quartets*, Tzadik Records.