

# Alicja Tupieka-Buszmak

---

## Uliczni muzycy a fenomen miejsca i egzystencjalne doświadczenie sytuacji granicznej

---

Ars inter Culturas nr 6, 37-55

---

2017

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Original research paper**

Received: 04.12.2017

Accepted: 14.01.2018

**Alicja Tupieka-Buszmak**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Olsztyn

a.tupieka-buszmak@uwm.edu.pl

**ULICZNI MUZYCY A FENOMEN MIEJSCA  
I EGZYSTENCJALNE DOŚWIADCZENIE SYTUACJI GRANICZEJ**Słowa kluczowe: *miejsce, kultura muzyczna, tożsamość, sytuacja graniczna***Wprowadzenie**

Wśród licznych form i egzemplifikacji kultury muzycznej – w rozumieniu obiegu, a zwłaszcza obecności i odbioru wytworów sztuki – na szczególną uwagę zasługują znane zjawisko społeczne, choć w naukowym dyskursie raczej niewidoczne bądź zbyt słabo artykułowane. Mam tu na myśli powszechne praktyki muzycznych bądź quasi-muzycznych prezentacji, które przybierają postać publicznych ekspozycji zachodzących w otwartej przestrzeni miejskiej, a jednocześnie w otwartych warunkach interakcji z szeroko pojętym otoczeniem, m.in. z innymi aktorami życia publicznego<sup>1</sup>. Społeczne praktyki i zwyczaje dotyczące wyrażania siebie w języku sztuki, w tym własnej twórczości muzycznej, mają bogatą tradycję, kojarząc się z mniej lub bardziej rozpoznanymi przejawami ulicznego muzykowania, które należy do historycznie utrwalonego, a jednocześnie alternatywnego sposobu formułowania wypowiedzi artystycznej. Praktyka ulicznego muzykowania sięga synkretycznych form umuzycznionej ekspresji i wydaje się dość dobrze udokumentowana, przynajmniej od czasów późnego średniowiecza. Oprócz wędrownych muzyków, w tym francuskich trubadurów czy prowansalskich truwerów (osób nierzadko w tym kierunku kształconych), otwartym stylem muzykowania parali się również wędrowni sztukmistrze i kuglarze. W odróżnieniu od pierwszej grupy, której przedstawiciele opiewali męstwo i odwagę władców, rycerzy (ballada, rondo, epos rycerski) albo piękno i wrażliwość roztropnych niewiast – wędrowni muzykanci (z reguły samoucy) zazwyczaj gustowali w folwarcznych przedstawieniach o rozrywkowym charakterze, przypominających typ ludycznego widowiska. Oni też wykonywali lżejsze (np. obfi-

<sup>1</sup> Marian Golka, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Difin, 2008), 152-153.

tujące w treści obyczajowe) utwory muzyczne, typu chanson, canzona, canzonetta<sup>2</sup>. W zależności od typu wykonawców oraz charakteru ich twórczości muzycznej prezentacje te pojawiały się ze względu na walory estetyczne bądź estetyzujące, epickie, narracyjne, komunikacyjne, ludyczne, integracyjne itp.<sup>3</sup> Dziś natomiast swoją obecnością zdają się sygnalizować pewną odrębność, zewnętrznie kształtowaną tożsamość (w tym tożsamość artystyczną), związki z danym miejscem, a przede wszystkim interakcyjny charakter wypowiedzi, bez konieczności podkreślania (w tym przypadku) poziomów zróżnicowania tego wycinka kultury muzycznej na elitarną i egalitarną, niemniej uzależnioną od oceny odbiorców oraz pośredników owego odbioru<sup>4</sup>.

Spśród różnych typów doświadczania muzyki otwarte prezentacje muzyczne są uniwersalnym zjawiskiem społeczno-kulturowym, powiązaniem wszak z konkretną lokalizacją oraz specyfiką miejsca, a jednocześnie czymś niezwykle osobliwym i niepowtarzalnym. Mimo swoistej unikatowości twórczość ulicznych grajków (w domyśle – nieprofesjonalistów) przywykło się traktować w sposób niepoważny, jako coś artystycznie nieistotnego, zaś instytucjonalnie – niezauważalnego. Oni sami z reguły kojarzą się co najwyżej z amatorską grupą<sup>5</sup> wrażliwych samouków dorywczo wykonujących rozmaite gatunki bądź kompilacje muzyki popularnej, przypisane autorstwu innych osób. Bywa jednak, że wśród ulicznych wykonawców spotyka się kapele muzyczne sięgające do szeroko rozumianej tradycji, oryginalnie wyeksponowanych elementów muzyki ludowej, folkloru miejskiego, a niekiedy nawet muzyki klasycznej. W moim odczuciu praktyki te stanowią niezwykle istotny, żywotny przykład podmiotowego zaangażowania się w tworzenie kultury lokalnej i redefiniowania sytuacji wypowiedzania czy nawet komunikowania się za pośrednictwem muzyki, a także krystalizacji samoświadomości, naznaczonej takim właśnie stylem aktywności artystycznej.

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na rzadko podejmowany w badaniach naukowych problem doświadczania kultury muzycznej, reprezentowany przez przedstawicieli otwartego sposobu muzykowania poprzez przybliżenie wypowiedzi kilku ulicznych muzyków, jako ludzi głęboko osadzonych w indywidualnym i zbiorowym sposobie wyrażania siebie. Temat ten wydaje się interesujący również z racji wagi procesu tworzenia/nabywania tożsamości w ludziach i poprzez ludzi, jej intersubiektywnego charakteru, warunków powstawania i estetycznego odniesienia, zwłaszcza w naukowym ujęciu kategorii miejsca. Jego fenomen traktuję jako niezwykle zjawisko, a także fakt będący punktem wyjścia dla dalszego, ukierunkowanego poznania naukowego<sup>6</sup>.

Zasadniczy problem niniejszego poszukiwania koncentruję wokół pytań: 1) co myślą o własnej ekspresji i ulicznym sposobie muzykowania osoby zanurzone w ta-

<sup>2</sup> *Muzyka. Encyklopedia PWN*, red. Bartłomiej Kaczorowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 509-510.

<sup>3</sup> Barbara Jabłońska, *Socjologia muzyki* (Warszawa: Scholar, 2014), 31 i n.

<sup>4</sup> Golka, *Socjologia sztuki*, 164 i n.

<sup>5</sup> W tym przypadku nie mam na myśli grupy jako zespołu muzycznego, ale grupę traktuję jako pewną zbiorowość społeczną, posiadającą wyróżniające ją cechy wspólne, np. otwarty, miejski czy uliczny styl muzykowania.

<sup>6</sup> <https://sjp.pwn.pl/sjp/fenomen;2458796.html>. Data dostępu 17.11.2017.

ki typ aktywności?; 2) jakie znaczenie uliczni muzycy przypisują miejscu, w którym tworzą i wykonują utwory muzyczne? oraz 3) czy istnieje w ich przypadku jakikolwiek związek pomiędzy własną drogą życia a umiejscowieniem ich prezentacji/ekspozycji?

W postawionym zadaniu odwołuję się do narracji konkretnych osób<sup>7</sup> przybliżonej przez rys jakościowo zorientowanych nauk (geografii, socjologii i psychologii miejsca) oraz egzystencjalny nurt filozofii, uznając że mogą one stanowić bardziej komplementarną wykładnię dla zrozumienia omawianego wycinka rzeczywistości, szczególnie z perspektywy jednostkowej refleksji nad własną osobą i takim sposobem życia, który wiąże się uprawianym rodzajem muzycznej aktywności. Za tożsamość, w wyjściowym rozumieniu tego pojęcia, przyjmuję samoświadomość układu w miarę stałych cech osobowościowych wyróżniających jednostkę na tle innych osób i warunkujących ciągłość jej podmiotowego istnienia<sup>8</sup>. Badania reprezentują idiograficzny model metodologiczny, w którym umiejscowiona jest strategia wielokrotnego studium przypadku zrealizowanego metodą wywiadu narracyjnego<sup>9</sup>.

### Otwarta formuła muzykowania a przestrzeń i charakter miejsca

Uliczne muzykowanie, tak różne od formalnie powołanych, instytucjonalnie utrwalonych agend kultury muzycznej, dość mocno zobowiązujących swoich odbiorców do kulturowo akceptowanych standardów zachowania (dotyczących m.in. zasad uczestnictwa w wydarzeniu artystycznym) poprzez ulotny typ ekspresji cechuje jeszcze jeden eksponujący je aspekt. Jest to konieczna, lecz niezdefiniowana, a zatem i niezobowiązująca przestrzeń/scena wykonawcza oraz relacja z przypadkowym najczęściej odbiorcą. Wspólnym punktem styczności, tj. przecięcia się dróg uczestników pewnej sytuacji, w której mamy do czynienia z muzyczną prezentacją i mimowolnym zazwyczaj jej postrzeganiem (w niej uczestniczeniem), jest określona lokalizacja. W lokalizacji zachodzi bowiem mniej lub bardziej równomierna interakcja z ewentualnymi słuchaczami, a także związek z określonym architektonicznie i przyrodniczo miejscem, jego funkcjami, fizycznością, pamięcią społeczną czy kulturowym kapitałem. Pamięć społeczną traktuję tu jako ponadindywidualnie podzielane stanowisko, nt. faktów z przeszłości, ich interpretacji, spójnego systemu wartości, a także symbolicznych form upamiętnienia tego, co z różnych powodów jest dla danej zbiorowości istotne i ważne<sup>10</sup>. Pojęcie kapitału kulturowego z kolei przyjmuję za Pierrem Bourdieu, wiążąc je z symbolicznym i uzewnętrznionym potencjałem pewnej wspólnoty, dotyczącym m.in. cech organizacji społecznej, utrwalonych i reali-

<sup>7</sup> Osoby, o których mowa to uliczni muzycy, niezależni i niezrzeszeni, na co dzień zajmujący się otwartą formułą ekspresji muzycznej w różnych punktach Olsztyna (zazwyczaj Stare Miasto). Czas/częstotliwość i charakter ich ekspozycji jest jednak różny.

<sup>8</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tozsamosc;3988537.html>. Data dostępu 23.11.2017.

<sup>9</sup> Robert K. Yin, *Studium przypadku w badaniach naukowych*, tłum. Joanna Gilewicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015).

<sup>10</sup> Łukasz Skoczylas, *Pamięć społeczna miasta – jej liderzy i odbiorcy* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 21.

zowanych wzorów, wzajemnie podzielanych wartości itp.<sup>11</sup> Uliczny sposób ekspresji wydaje się zatem osadzony zarówno w danej przestrzeni, związanej z materialnymi/namacalnymi jej cechami, jak i z miękkimi atrybutami indywidualnie odbieranego miejsca. Usytuowanie to należy do ogólnodostępnej sfery publicznej, ale także naznaczonej własnym wyborem, obecnością i percepcją – sfery prywatnej i osobistego w niej zakotwiczenia. Takie wyodrębnienie zawiera w sobie różnicę, a właściwie na niej się opiera, stąd też otaczającym nas rzeczom nadaje odpowiednie znaczenie(-a) i zabarwienie, konieczne dla uświadomienia sobie istnienia oraz przekraczania granic, zwłaszcza umownych. Zjawisko ulicznego muzykowania można zatem rozpatrywać zarówno przy wyznaczaniu danej odrębności bądź przynależności do pewnego obszaru/lokalizacji, grupy ludzi, jak i w kontekście głęboko uwewnętrznionego procesu przełamывania granic i napotykania na nie, np. za pośrednictwem otwartej formuły ekspresji.

Pojęcia miejsca, miasta i przestrzeni wydają się dość bliskoznaczne, toteż potocznie używa się ich zamiennie. W teorii miejsca nie oznaczają jednak tego samego. W ujęciu geografii fenomenologicznej, reprezentowanej przez Yi-Fu Tuana, kategorie miejsca i przestrzeni wyprowadza się z fizycznej lokalizacji, lecz kierunek ich źródłowego poznania sięga ponadzmysłowego, a nawet ponadindywidualnego rozumienia i dookreślenia znaczeń. Przestrzeń i miejsce pozostają ściśle związane z ucieleśnionym, zależnym od położenia człowieka, doświadczeniem (przód – tył, góra – dół, wewnątrz – na zewnątrz, blisko – daleko, centralnie – peryferyjnie), a także jego wewnętrznych wskutek tego doznań. Przestrzeń jest przy tym bliższa otwartej, bezkresnej rozciągłości, nieustannemu ruchowi oraz metaforze drogi, a także wielokierunkowej i nieoczekiwanej arenie licznych interakcji społecznych<sup>12</sup>. Pomimo tego że rozległa, przestrzeń również da się powiązać z punktami orientacyjnymi, (swoistymi ogranicznikami), które podczas identyfikacji nadają przestrzeni specyficzny walor. I ten właśnie walor jest w stanie zachwycić i zatrzymać „wędrowca” na dłużej.

W tworzeniu klimatu drogi, wędrowki i przystanków istotne są dla człowieka punkty postoju i odpoczynku, które mogą być postrzegane jako subiektywna kategoria zadomowienia. Postój, dokonywany świadomie i z wyboru, semantycznie nawiązuje do poczucia bezpieczeństwa, czyli takiego doświadczenia miejsca, w którym czujemy się swobodnie i naturalnie. Jednakże opis jakiegokolwiek miejsca, dokonany cechami języka obiektywnego, nigdy nie odda jego szczególnego charakteru. W przeciwieństwie do przestrzeni, miejsce nie jest człowiekowi dane. Rodzi się, wyodrębnia i konkretyzuje w ludzkiej świadomości i odpowiada na stworzony przez człowieka uwewnętrzniony układ topografii: świat i ja. Przykładem takiego miejsca *par excellence* może być miasto (lub jego część, np. śródmieście), zwłaszcza wtedy, gdy nabiera subtelного, jednostkowego znaczenia<sup>13</sup>. Miejsce i doświadczone w nim sytuacje, łącznie z zachodzącymi tam relacjami wydają się przy tym niezwykle istotnym czynnikiem kształtowania świadomości i samookreślenia, na co zwracają uwagę m.in. humanistyczne kierunki socjologii. Próbuja one połączyć miejsce z wartościami kul-

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 105.

<sup>12</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. Agnieszka Morawińska (Warszawa: PIW, 1987).

<sup>13</sup> Ibidem, 216 i n.

turowymi, wkomponowanymi w społeczną świadomość<sup>14</sup>. W takim ujęciu uliczne muzykowanie jest powiązane z kategorią codzienności oraz grupowo podzielanym odbiorem świata doświadczonego i przeżywanego, jak również z koniecznością definiowania w jego toku znaczeń<sup>15</sup>. Zgodnie z nurtem socjologii fenomenologicznej, nawiązującej do codzienności, ludzie podczas interakcji oraz kulturowego zapożyczenia/kształtowania społecznych kompetencji generują pewien zasób wiedzy, zwanej podręczną, która pozwala im zakładać ogólnoludzki, uniwersalny sposób postrzegania, doświadczania i w ogóle – myślenia o rzeczywistości. Jednak każde, nawet realnie wspólne, wydarzenie – a zwłaszcza jego interpretacja – różni się od tego, w jaki sposób postrzegają/rozumieją je inni ludzie<sup>16</sup>.

Manuel Castells, analizując problem miasta pod kątem przejawów rozwoju społecznego (struktura, warstwy, procesy polityczne, walka klasowa, ruchy miejskie) czy dynamizmu międzyludzkiej integracji, uznał że jego fenomen tkwi w relacjach przestrzennie skoncentrowanej ludności i łącznie z procesami urbanizacji konkretyzuje cały system miejski. Ten z kolei za pośrednictwem przyjętych wartości, postaw i zachowań mieszczących się w granicach danej kultury tworzy tkankę miejską<sup>17</sup>. W odniesieniu do tzw. dźwiękosfery i ulicznego sposobu muzykowania, który najczęściej odbywa się w centrach miast, otwarte formy ekspresji od dawna współtworzą oryginalny wielkomiejski styl kultury, stanowiąc w nim czynnik kulturotwórczy. Miasto wnosi w tej retoryce pewien zespół znaków, będących pomostem pomiędzy ludźmi a koncentrycznie ukształtowaną lokalizacją. Symboliczne treści kultury w tym rozumieniu muszą być dopełnione poprzez typy relacji społecznych oraz normy i zasady, jakie nimi kierują. Te ostatnie wyznaczają logikę organizacji miasta, jak również charakter jego przeobrażeń. Dlatego też do opisu miasta nie wystarczy ani rozmieszczenie, ani typ budowli, parków itp. Na ich tle rozgrywają się znacznie bardziej znaczące dla fenomenu miasta charakterystyczne kody interakcyjne, które intencjonalnie wypełniają je treścią, nadając im intersubiektywny sens<sup>18</sup>. Również według nestora polskiej socjologii Floriana Znanieckiego sens miasta kryje się w warstwie nieprzestrzennej i humanistycznej. Zachodzi bowiem w doświadczeniu ludzkim, poprzez odbiór i odczytywanie jego wartości, dokładnie w taki sposób, w jaki postrzegają je konkretni ludzie. Mieszkańcy miasta oczywiście w różnym stopniu identyfikują się z określonym miejscem, a ta sama – zdawać by się mogło – przestrzeń/lokalizacja kojarzyć się może z innym rodzajem przeżyć, zespołem wartości, znaczeniem. Indywidualne postawy i dążenia wyrastają jednak z określonego środowiska społecznego, dlatego według Znanieckiego powinny być łączone, wspólnie rozpatrywane i analizowane. Każda jednostkowa wypowiedź, sprowadzona do analitycznego konstruktów, może

<sup>14</sup> Bohdan Jałowiecki, Marek S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006); Andrzej Majer, *Socjologia i przestrzeń miejska* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010).

<sup>15</sup> Sławomir Mandes, *Świat przeżywany w socjologii* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 45 i n.

<sup>16</sup> Alfred Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. Barbara Jabłońska (Kraków: Nomos, 2008).

<sup>17</sup> Manuel Castells, *Kwestia miejska*, tłum. Bohdan Jałowiecki, Jacek Piątkowski (Warszawa: PWN, 1982), 23-24.

<sup>18</sup> Ibidem, 79 i n.

być jego zdaniem przykładem sumy dążeń i reguł obowiązujących w danym środowisku<sup>19</sup>. Ewa Rewers – analizując fenomen ponowoczesnego miasta, w którym trudno odnaleźć klasyczną już definicję funkcji czy podziału sektorów miejskich/ podmiejskich/ pozamiejskich – dodaje, że we wskazanej przestrzeni rozgrywa się szczególny rodzaj wymiany między znakami a śladami. Przy czym znaki wskazują na dane treści, toteż są widocznym i trwałym punktem odniesienia dla wszystkich potencjalnych użytkowników miasta, natomiast ślady wiążą się z utratą tego, co minęło, zwłaszcza zdarzeń, a zostawiło miejsce/ pustkę/ lukę w duchowym wymiarze życia człowieka – na interpretacje. Co ciekawe, według autorki artyści są w stanie skutecznie ingerować w naturalne procesy powstawania śladów, balansując między rzeczywistością materii miejskiej a materią własnej sztuki<sup>20</sup>. W tym kontekście uliczni muzycy byłiby swoistymi liderami, nosicielami zarówno pamięci, jak i kapitału kulturowego konkretnego miejsca, zaś swoją obecnością wskazywaliby na miejsca, jak i nie-miejsca, tętniące życiem ośrodki czy centra kultury oraz prowincje, tj. peryferia<sup>21</sup>.

Czynnikiem różnicującym przyswajanie i kształtowanie przez człowieka przestrzeni jest kontekstowość jej odbioru, do której odnosi się również nurt psychologii fenomenologicznej, wskazując na konieczność uwzględnienia indywidualnego podejścia wobec tego fenomenu. Miejsce jest tym mocniej odczuwalne czy percypowane, im więcej zaspokaja potrzeb oraz im więcej istotnych dla jednostki działań/funkcji można w danym miejscu podjąć, czy też zaspokoić. Miejsce jest typem lokalizacji obdarzonej szczególnym znaczeniem, sprzyjającym poczuciu tożsamości i identyfikacji z szeroko pojętym otoczeniem. W tym ujęciu niezwykle trudne i dramatyczne wydaje się doświadczenie wyzbycia/wywłaszczenia z miejsca, utraty/zerwania więzi sąsiedzkich itp. Przywiązanie do miejsca jest związane z emocjonalną więzią, a identyfikacja z miejscem podkreśla element nie tylko jego unikatowości, ale przede wszystkim znaczenia dla jakości życia, wewnętrznej spójności i tożsamości człowieka<sup>22</sup>. Dotarcie do fenomenu/istoty miejsca (jako kategorii znaczącej) wydaje się nierozzerwalne z artykułowanymi/doświadczanymi przez poszczególne osoby jego wymiarami. Do najczęściej wskazywanych walorów miejsca należą: wyodrębnienie, koncentryczność, niepowtarzalność, tzw. duch miejsca, czyli *genius loci*, historyczność, autentyczność i wielofunkcyjność<sup>23</sup>. Te cechy swobodnego zadomowienia pośrednio wskazują też na swój antonim, tzw. typ wszelkich nie-miejsc, które jako odwrotność upodmiotowionej lokalizacji nawiązują do przestrzeni amorficznych, wyrazowo nijakich, „bezpieńskich”, pozbawionych charakteru.

W takim rozumieniu uliczny sposób muzykowania koresponduje z ideą miejsca i jest przejawem otwarcia na daleko idącą sytuacyjność. Ta z kolei wydaje się służyć przekroczeniu granicy „sterylności” i zdystansowania wobec relacji ze światem i innymi ludźmi. Poczucie tego, kim się jest, dlaczego i w jaki sposób wchodzi się w re-

<sup>19</sup> Florian Znaniecki, Janusz Ziółkowski, *Czym jest dla ciebie miasto Poznań. Dwa konkursy: 1928/1964* (Warszawa – Poznań: PWN, 1984), 19 i n.

<sup>20</sup> Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (Kraków: Universitas, 2005), 23-24.

<sup>21</sup> Od redakcji, „Miejsca/ nie- miejsca”, *Konteksty 2* (2013): 301.

<sup>22</sup> Maria Lewicka, *Psychologia miejsca* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2012), 107.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 41 i n.

lacje ze środowiskiem może być ważnym aspektem samoświadomości człowieka, poczucia jego umocowania w strukturze społecznej, upewnienia o słuszności dokonywanych wyborów, itp. Niekiedy sytuacja człowieka wydaje się jednak zbyt skomplikowana i niejednoznaczna do tego typu zapewnień. Podnosi się wówczas stopień uwikłania ludzkiego życia, szczególnie gdy nic nie wskazuje, aby mogło być kiedyś inaczej.

### **Egzystencjalne doświadczanie sytuacji granicznej**

Symboliczny wymiar umiejscowienia człowieka odnosi się także do jeszcze innego poczucia granicy, którą wyznacza szczególnie dramatyczny typ sytuacji egzystencjalnej, doświadczanej przez ludzi w różnych momentach/etapach swojego życia. Głównym wymiarem sytuacji granicznej jest jej nieuniknioność i nierozwiązywalność. Jest to typ sytuacji właściwie nie do przekroczenia, w której doświadczają się permanentnej, ontologicznej samotności. Według Carla Jaspersa w sytuacje graniczne wkraczamy w totalnym osamotnieniu, które jest naznaczone lękiem. Każde pytanie w sytuacji granicznej rodzi następne, a napotkana granica generuje kolejną(e), co wiąże się z poczuciem zwątpienia i świadomością, że żaden inny człowiek nie może wejść w nasze położenie, nie może też pomóc<sup>24</sup>. Odczuwanie sytuacji granicznych jest stopniowalne od empirycznego bytu świata do wiedzy uniwersalnej wobec wszystkiego, od rozpatrywania rzeczy wobec udziału w świecie do rozjaśnienia egzystencji możliwej, a także od istnienia empirycznego jako egzystencji możliwej do rzeczywistej egzystencji w sytuacjach granicznych<sup>25</sup>. Istotną kwestią w sytuacjach granicznych jest poczucie wolności, którą utożsamia się z byciem sobą. Ta wolność, pomimo bólu, ma właściwości twórcze. Polega na urzeczywistnieniu tego, co stanowi istotę człowieczeństwa, i wiąże się z autoteliczną wartością życia. Dlatego sytuacje graniczne związane są nie tylko z obawą przed nicością, samotnością czy cierpieniem, ale także z (nierówną) walką o samego siebie. Pomimo tego że ludzkie wybory nasycone są uprzedmiotowioną rzeczywistością, aktami transcendentnymi poza nią wykraczają, bo tylko wówczas „stawanie się” sobą (w wolności) może mieć egzystencjalny wymiar i egzystencjalny sens<sup>26</sup>.

Zastanawiająca jest w tym kontekście ontologiczna kondycja ulicznych muzyków, ich podmiotowe poczucie życiowego uwikłania, jako typ sytuacji granicznej, które stało się pochodną specyficznego sposobu funkcjonowania, w tym dyskomfortu ulicznych występów, obojętności słuchaczy itp. W skrajnych przypadkach takich doświadczeń wzmacnia się zazwyczaj postawa buntu i oporu albo wyobcowania i poczucia marginalizacji. Oczywiście jest jeszcze inna możliwość, chociażby retoryki projektu, czyli zespołowego współdziałania prowadzącego do jednoznacznej i skutecznej transformacji problemowej. Niestety, wśród lokalnych artystów zazwyczaj

<sup>24</sup> Karl Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, tłum. Grzegorz Sowiński (Kraków: Znak, 1999), 407.

<sup>25</sup> Roman Rudziński, *Jaspers* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1978), 190.

<sup>26</sup> Idem, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1980), 259.



w pojedynkę organizujących własny warsztat pracy, takie dążenia zaprzeczałyby raczej autentyczności ulicznej formy muzykowania i niewątpliwie prowadziłyby do poczucia jej bezsensu. W moim odczuciu pewnym wariantem rozumienia granicy jest właśnie ten szczególnie rodzaj sytuacji egzystencjalnej, której doświadczają uliczni muzycy. Paradoksalnie i niezależnie od ekstrawertycznie uzewnętrznionej muzyką aktywności – taki typ zaangażowania dokonuje się w ciszy, która prowadzi jednostkę ku transcendencji<sup>27</sup>. Być może chwile wypełnione milczeniem są koniecznym warunkiem refleksji, zmierzającej ku poczuciu własnej wolności, którą mierzy się odwagą konfrontacji wobec życia i społeczeństwa, z ryzykiem odrzucenia i całościowej niepewności.

### Narracyjne wątki badawcze

Rozpatrywanie doświadczenia muzyków ze wskazanych perspektyw stanowi wyzwanie nie tylko w ujęciu teoretycznym, ale przede wszystkim w konfrontacji z wypowiedziami twórców ulicznego muzykowania. Rozmowy, będące świadectwem ich osobistych przekonań na temat tego, czym się zajmują (w przestrzeni miejskiej), zostały przeprowadzone i zarejestrowane w postaci nieskategoryzowanego wywiadu jakościowego w 2015 roku; miały charakter anonimowy oraz dobrowolny<sup>28</sup>. Teoretyczne możliwości usytuowania doświadczenia ulicznych grajków w wyodrębnionych kategoriach miejsca i sytuacji granicznej dało się częściowo odnieść do autentycznych wypowiedzi trójki wspomnianych osób. Ich dobór był celowy i podyktowany stałą lokalizacją i obecnością w dogodnie wybranych przez siebie miejscach, a także pewną reprezentatywnością i rozpoznawalnością tej aktywności muzycznej w przestrzeni miejskiej. Sygmalnie tu przedstawione wątki ich narracji stanowią skromną egzemplifikację szkicu badań, skupionych wokół szerszego zagadnienia kultury muzycznej miejsca, przy czym narrację traktuję jako proces opowiadania o różnych, ważnych z jednostkowego punktu widzenia zdarzeniach, w celu nadania im – a tak naprawdę własnemu życiu – pożądanego kształtu i znaczenia. Typ narracji tożsamościowej oznacza szczególnie sposób konstruowania opowieści o sobie samym, jaki dokonuje się w oparciu o świat przeżywany i doświadczany, w którym ważne jest nie tylko „co”, ale „w jaki sposób” się mówi i (re)interpretuje<sup>29</sup>.

Ramę analityczną potrzebną do zrozumienia wypowiedzi moich rozmówców stanowiła (oprócz wymienionych) teoria interakcjonizmu symbolicznego w ujęciu Herberta Blumera, a także dramaturgiczna koncepcja życia Ervinga Goffmana. Najogólniej, według pierwszej z nich ludzie myślą i działają na podstawie znaczeń, jakie nadają bezpośrednio doświadczonym sytuacjom. Interpretacja tych sytuacji nie zależy jednak od nas samych, ale od innych osób, a właściwie tego, co wynika

<sup>27</sup> Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*, t. 2 (Kraków: Znak, 2009), 433.

<sup>28</sup> Zob.: Susan E. Chase, „Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów”, tłum. Filip Schmidt, W *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 15-55.

<sup>29</sup> Mirosława Nowak-Dziemianowicz, *Walka o uznanie w narracjach. Jednostka i wspólnota w procesie poszukiwania tożsamości* (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW, 2016), 31 i n.

z bezpośrednich i niepowtarzalnych interakcji między ludźmi. W pewnej jednakże mierze percepcja typowych wydarzeń konstruowana jest na zasadzie zapośredniczenia przez socjalizację i wzór/wzory kulturowe, wypracowane w toku powtarzających się praktyk społecznych. Nośnikiem znaczeń jest głównie język, jak również teksty kultury poza- i niewerbalnej, w tym wytwory, gesty i zachowania. Ponieważ sens kodów jest niejednoznaczny i zależny od szerokiego kontekstu, stanowienie sensu każdego komunikatu zależy w dużej mierze od indywidualnych doświadczeń, pamięci, cech wspólnoty i dyspozycji konkretnych osób/uczestników i interpretatorów interakcji, stąd ów sens przybiera symboliczny charakter<sup>30</sup>. Szczególną cechą interakcji jest obecność wielu aktorów życia społecznego, na co zwrócił szczególną uwagę Erving Goffman. Obecność osób postronnych, uczestników i obserwatorów życia publicznego przekształca daną sytuację w pewnego rodzaju spektakl parateatralny, naznaczony koniecznością przyjęcia określonej pozy i wejścia w rolę, poprzez tzw. rytuał interakcyjny. Tu też widoczne są wszelkie pozy, a zwłaszcza rywalizujące ze sobą statusy. W rywalizacji o różne – także symboliczne – dobra, np. uznanie, dochodzi do dynamicznych napięć i konfrontacji, ale też długotrwałych, nie zawsze nieuświadomionych obaw i frustracji. Całość tych praktyk przybiera zatem dramatyczny, a nie steatralizowany wymiar<sup>31</sup>. Jedną z głównych dla interakcjonistów kwestii, dotyczącą kształtowania indywidualnego „ja” i społecznego „mnie” w konfrontacji ze środowiskiem pozostaje poczucie jaźni, jako proces nieustanego konstruowania własnej tożsamości. Aktor społeczny jest podmiotem własnego działania, a jednocześnie przedmiotem refleksji nad samym sobą, co oznacza, że podczas aktu komunikacji nieustannie uzgadnia plany i strategie działania, reinterpreterując rzeczywistość w kontekście tzw. innych – znaczących lub uogólnionych. Równolegle jednak prowadzi wewnętrzną dyskusję ze sobą, zastanawiając się, w jaki sposób postrzegają go inni. Te dwa procesy nakładają się i łącznie wydają się kluczem do zrozumienia i zdefiniowania samego siebie. Spójność interpretacyjna społecznych interakcji i własnej autonarracji stanowi natomiast ich warunek<sup>32</sup>. Szczególnym przykładem percepcji miejsca i kultury muzycznej, tworzonej wokół określonej lokalizacji, mogą być przytoczone poniżej fragmenty narracji kilku ulicznych muzyków, które dało się ująć w następujących kategoriach analitycznych.

### Wolność, zależność i przynależność

Muzycy, z którymi udało mi się porozmawiać, cenią sobie własną wolność i niezależność (jak sądzę, sięgające dalej niż kwestia muzykowania), ale jednocześnie

<sup>30</sup> Herbert Blumer, *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, tłum. Grażyna Woroniecka (Kraków: Nomos, 2007); Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. Józef Niżnik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010).

<sup>31</sup> Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012); Idem, *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*, tłum. Olga Siara (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011).

<sup>32</sup> Krzysztof T. Konecki, Piotr Chomczyński, *Słownik socjologii jakościowej* (Warszawa: Difin, 2012), 65.

są świadomi silnych związków zachodzących między ich własną osobą, ekspresją a środowiskiem. Muzycy oczywiście nie pragną przesadnej zależności/ingerencji w swój wewnętrzny świat twórczości i aktywności (około)muzycznej, jednak ważna jest dla nich opinia i obecność innych ludzi, zwłaszcza osób znaczących. W dłuższej perspektywie to od nich zależy sens otwartego stylu życia, nawet jeśli jest on przejściowy, tzn. stanowi zamierzony, ale niekoniecznie docelowy etap rozwoju i doświadczenia. Moi rozmówcy nie kryją się z takim przeświadczeniem, lecz nie potrafią jednoznacznie wskazać motywów ulicznego muzykowania, może poza tymi które – jak sądzą – tkwią w ich specyficznej wrażliwości i percepcji świata.

Po co ja właściwie gram, ja wiem... Dobre pytanie, co? To jakiś głód, jakaś tęsknota za prawdą, ale czy na pewno? Tego nie wiem, chciałby żeby tak było, ale nie wiem... Najważniejsze, że to jest moje, że mogę wykrzyczeć coś światu, gdzie i jak chcę. Tylko też nie tak od razu. Czasem to mnie łamie, że jednak źle robię, że na dłuższą metę to pajac jestem, z tą swoją niespełnioną muzą [...]. Bo co ja mogę dać od siebie, co jest prawdziwe we mnie, tylko to potrafię. Zawsze żyłem z muzyki i dla muzyki, inaczej to się u mnie nie da... Nie jest to takie złe, tylko nie ma nigdy co dalej... ale czy trzeba się tak znowu zastanawiać? Po co? Życie i tak stresuje, no to chyba lepiej się trochę luzować. Bo ja tu [tzn. na Starówce] się właśnie luzuję, to znaczy trzymam swój styl, ale po swojemu... A najbardziej się mobilizuję, jak idzie kto znajomy, ale nie byle kolo, tylko muzyk czy prawdziwy artysta, a to od razu widać. On cię nie obejdzie łukiem, nie ucieknie, tylko prosto na mnie, zatrzyma się, posłucha... Czasem pogadamy, czasem powie: no, no mocny masz tekst albo dobry aranż, ale popracuj bardziej nad techniką. To się dla mnie liczy, ja się wtedy nie zrażam, tylko taką krytykę to jak pochwałę traktuję, ale na końcu i tak zrobię po swojemu (mężczyzna, ok. 35 lat).

Nie wiem, dlaczego gram, po prostu nie umiem chyba nic innego. Zawsze mnie kręciło takie luźne granie, ciągnęło do ludzi, ale paradoksalnie jak byłem za blisko, to musiałem uciekać, bo to dla mnie za duszno. Czy ja wiem, to chyba nie tylko muzyka, ona jest w tym wszystkim najważniejsza, no bo bez niej, to by mnie tu nie było, ale może to jednak chodzi o mnie, a muzyka to tylko pokazuje. No nie wiem, kto musiałby tu przyjść i powiedzieć, może Staszek, albo sam Niemen [...] idź się lepiej, koleś, wyśpij, poćwicz trochę i przyjdź, kiedy będziesz w formie lepszej. No to wtedy może bym przestał, ale inni to mi mogą naskoczyć. Dziadki leśne jakieś, sami niech tyłki ruszą do uczciwej roboty [...] bo co?, bo to przecież praca moja jest. Zaiwaniam tu i w deszcz, i śnieg... Owszem, czasem nie chce mi się, nie idę, ale to jest właśnie uczciwe, że jak nie chcę, to nie przyjdę i to jest prawda, a nie tam obłudnie, że zawsze mogę, i tak dalej. Właśnie że nie zawsze, ale to mój wybór [...] czasem to na siebie zły jestem, bo za dużo tego wolnego i wtedy jazda na ulicę (mężczyzna, powyżej 40 lat).

Mam ja te swoje jazdy [...] chcę być i jeden, i z nimi, i tu, i tam [...]. Po to ta komuna chyba jest, żeby umieć z tej wolności korzystać, żeby się nią cieszyć i zobaczyć, jak jest. Ale bez ludzi to nie ma sensu, kompletnie... załamka jakaś, z kim ją dzielić, do kogo się odezwać? Ja lubię ludzi, ale czasami to mam ich dość. I to jest właśnie kanał, bo chcę do nich, tylko... żeby mi tylko na głowę nie weszli, bo jak zechcą po swojemu, to już nie ja jestem. Może nie tak jest, ale tak się widzi. Po prostu czasami za duże ciśnienie jest u mnie i w nich, w tych ich oczekiwaniach, i żeby to wyrównać to zawsze jakaś burza musi być. Bez bólu to nie pójdzie [...]. To moje granie jest dla mnie ważne, ale ja się cały czas się uczę... bez przesady, znam swoje możliwości,

mam i ograniczenia. Co będzie dalej, nie wiem, ale na razie jakoś jest. Traktuję to jako taki etap, na razie może być, potem się pomyśli. Generalnie to zawsze chciałem być wolny i niezależny, [...] żyć po swojemu. No niby tak trochę jest, ale nie do końca. To nie takie proste. Można pójść dalej, ale zrezygnować nie jest łatwo, bo coś w zamian trzeba mieć (mężczyzna, ok. 26-27 lat).

## Miejsca, powroty i przyswojenia

Moi rozmówcy widzą w miejscu, w którym zazwyczaj wykonują muzykę (wokalną z towarzyszeniem gitary oraz instrumentalną na instrumentach perkusyjnych), jakiś głębszy sens dla swej aktywności oraz bliskie im środowisko. Klimat, jaki odbierają, a po części też tworzą, przyciąga ich i zachęca do powrotów. Chociaż każdy z ulicznych muzyków samodzielnie podejmuje decyzję o takiej formie ekspresji, czasem następuje moment zawahania. Zwłaszcza wtedy, gdy z niechęcią odnoszą się do nich i ich gry inni ludzie. Wspomniane powroty do miejsca i jego społecznego otoczenia przypominają cykle doświadczanych wydarzeń, są jednocześnie przewidywalne i nieprzewidywalne, kojarząc się zarówno z przygodą, jak i bezpieczną znajomością miejsca, jego adaptacją i zadomowieniem.

Nie zawsze i nie wszędzie chcę grać [...]. To zależy od nastroju, miejsca i [...] ludzi. Podoba mi się takie niby nic, takie spotkanie na potężnej dawce muzyki, że niby nikt niczego nie oczekuje, a jednak to jest coś. Może to za dużo powiedziane [...], ale też dokładam swoje pięć groszy do tego miasta. To nie jest tak, że ze mną i beze mnie to jest tak samo. Mnie tu wszyscy znają, się przyzwyczaili [...], a te mury niejedno słyszały, niejednen obraz zatrzymały w pamięci. A tak w ogóle, od strony fontanny i gołębi to moje ulubione miejsce. Tu się zazwyczaj rozkładam [...] słonecznie, z klimatem, przy zgiełku głosów. No, tu chyba najbardziej czuję się u siebie. Bo to jest tak, że ja to miejsce sobie urabiam i ono mnie też urabia. Jakoś tak się polubiliśmy, już ze dwa, trzy lata ze sobą jesteśmy i do przodu... a gdzie ten przód? Nie wiem. Tak się jakoś ciągnąmy [...]. Najgorsza jest cisza, ale nie taka na mnie, na moim graniu, bo to akurat miłe, i nie powiem zdarza się, tylko pusta taka martwota jakaś. Zero reakcji. Czasem to mam dość i mówię sobie głupi jesteś, takiego doła łapię, że się odechciewa [...], ale potem wracam, i znów się kręci. Sam nie wiem... no, taki właśnie jestem, głupi i prawdziwy – trudno (mężczyzna, ok. 35 lat).

Tak najbardziej lubię te kamieniczki, one mają swoją historię, swój nastrój... tu w ogóle mieszkają dobrzy ludzie, chociaż swoje też mieli, niektórzy to jeszcze za Niemca, ale tych to coraz mniej [...], takie też zwykłe, ludzkie problemy, jak każdy. A czasem jak jest za głośno i mordę się drze, to ich jakaś cholera bierze i ja to rozumiem [...], ale ja też potrzebuję się otworzyć, i nie da się tego zrobić gdzie indziej [...], w innym miejscu to bez sensu, bez tych poplątanych linii, poplątanych w starych uliczkach, pozostawionych w zaułkach, kafejkach, a nawet na śmietniku, za to staromiejskim, to nie byle co, to wraca. Wszędzie indziej to wieje takim chłodem, obcością, że lepiej wiosła z pudła nie wyciągać. Kiedyś próbowałem na dworcach, ale szkoda gadać... A tu jak nawet ktoś na ciebie pomyje leje, to inaczej [...], bo to jest już jakaś kontra. Im też nie jest wszystko jedno, kto gra, dlatego tu jestem i wracam. Tak jak w rodzinie, bywa różnie, ale co rodzina, to rodzina (mężczyzna, powyżej 40 lat).

Nie zastanawiam się nawet nad tym, jakie i kiedy wybrać miejsce. Ono jest raczej we mnie, muszę tylko słuchać swojego głosu, takiego z głębi, [...] bo jak zaczyna się kalkulacja, gdzie najwięcej dadzą, to już po mnie. Nic z tego nie będzie, nieraz dałem się podpuścić [...], też przez kobietę, a idź, a to zrób to, a to tamto, i tak w kółko. A teraz, jak czegoś nie czuję, to nie zrobię, choćby nie wiem co [...]. A tak, to raz zajrzę do knajpy, raz do klubu, a raz to mnie wymiata na ulicę. To zależy od nastroju i tego się trzymam, a że to nastrój włóczykija, to już inna sprawa. Mnie ciągnie najczęściej nie do murów, tylko do tego, co w głębi, poza nimi, w tle [...]. Bo jak jest konkret, to musi być i tło [...]. Tylko poprzez kontrast coś widzimy, coś z tego życia rozumiemy, no a ja to tylko wyłapuję i przetwarzam. Tak sobie myślę, że jesteśmy sobie potrzebni... (mężczyzna, ok. 26-27 lat).

## Granica – otwartość i osamotnienie

Symbolicznym przykładem zetknięcia się z granicą oraz próbą jej przekroczenia, tak w znaczeniu otwartego typu relacji, jak i krytycznej sytuacji egzystencjalnej mogą być te wątki narracji, które wskazują, że uliczny typ muzykowania mieści w sobie głębszą potrzebę porządkowania i interpretacji własnej historii oraz celu życia. Nie jest nią w tym przypadku jedynie wąska potrzeba ekspresji, chociaż ta wydaje się warunkiem albo narzędziem pojawienia się/ ukazania innych. Mimo skrajnych niekiedy odczuć towarzyszących ulicznym występom świadomie obrany sposób wypowiedzi symbolizuje otwartość, ale też i osamotnienie, które zdaje się wyrastać zarówno ze społecznego niezrozumienia, jak i z postawy buntu wobec boleśnie odczuwanej popkulturowej unifikacji gustów i upodobań.

Tak, jak tak pomyślę, to ja zawsze trochę inny byłem, czegoś szukałem, coś mi nie dawało spokoju, taki lej w środku miałem, że się po prostu wyć chciało z bólu, chociaż jak mnie pytali, to ja nie wiedziałem, czemu, i co chcę pokazać. No, ale człowiek rodzi się w bólach, i nie chodzi mi o normalne rodzenie się, tylko o to, że trzeba z tym swoim życiem coś zrobić, coś wartościowego i prawdziwego, nawet jeśli inni mówią wokół, że to bez sensu. No bo co ty na ulicy ugrasz? Świata nie zbawisz, ludzie to cię za śmiecia mają, za takiego żula, pijaka i śmierdziela... Ja się tym staram nie przejmować, puszczam te ich spojrzenia, bo nauczyłem się długo czekać na uwagę [...], tylko że jak za długo, to też nie można, bo boli cholernie. Tu nie chodzi o te kilka złotych, na swoje utrzymanie to ja mam, [...] trochę się przecież gra. Muzyka mnie trochę leczy, trochę znieczula, ale nie żeby tak na to, co ważne, tylko na tę niemą pogardę i zalewający nas chłm, co z ludzi zombie jakiegoś robi. Lubię ludzi, i kontakt z nimi, ale czasami to mnie skręca z tej ich niewiedzy (mężczyzna, ok. 35 lat).

Bo raz jestem w niebie, a raz to czuję się jak palant, po prostu podle, że taki naiwniak jestem, że się ciągle nabieram i nabieram. Bo z muzyką to jest i lepiej, i gorzej, ona i ratuje ciebie, i grzebie. Bo jak myślę, że się podoba, to cie nagle ktoś zapyta, a ten numer to znasz?, a zagrać umiesz? [...], a ja że co?, bo owszem otwarty jestem, ale nie takie coś... Ja się pytam, czy my żyjemy w społeczeństwie debili? Co ta komercja zrobiła z ludźmi? Jak można czegoś takiego słuchać? Ludzie to kupują, bo mają papkę zamiast mózgow. Skaczą i nie wiedzą nawet, że to tani chwyt, że o kasę tu chodzi, jeszcze żeby ich orznać i pozbawić woli życia, pragnień... Ja nie jestem wielkim artystą, ja to wiem, ale duszą gram, techniczny to ja nie jestem, ale kawał serducha mam

i na coś takiego, to ja nie pozwolę... Choćbym był sam na świecie i wszyscy mówili, że źle robię, to ja w to nie pójdę, żeby nie wiem co. Nie jestem przekupny... (mężczyzna, ok. 25-27 lat).

Co tu dużo mówić, tacy jak ja są na wymarciu. Może za 10, 20 lat to już nikt nie będzie widział sensu w takim ulicznym graniu... nie wiem. A to jest potrzebne, nie wiem komu bardziej w tym bagnie tandety, ale mnie to bardzo martwi, autentycznie [...]. Ja wybieram dla siebie, co ważne dla mnie i dla innych myślę też, i najlepszy czas daję z siebie, ale nikt tego nie rozumie, [...] takie czasy. Coś się zmienia w nas, coś niedobrego, a muzyka to kłamstwo najszybciej odsłoni, bo co będzie z nami, jak prawda z nas wyparuje? Ale inni to tego nie łapiają, myślą, że pieniądź wszystkim kręci. A właśnie nie. Owszem, jak się ucziwie pracuje, to i zapłata godziwa powinna być, ale mnie nie o to chodzi. Ludzie – wy lepiej spójrzcie na siebie, kim wy jesteście, powaliło was? To nie jest łatwa praca, wiadomo, trzeba ćwiczyć, zmieniać repertuar [...], sprzęt dokupić, czasem się człowiek natnie na zgrzybiałego dziada jakiegoś, co naśle straż [...], ale mandatu to ja jeszcze nigdy nie zapłaciłem, Poważnie nigdy, choć sporo wypisanych było, ale przedawniły się i dobra [...]. Tylko nie wiem, ile jeszcze wytrzymam tak w pojedynkę. To jest bardzo trudne, bo trzeba się zdecydować, ale na co w tym świecie można się zdecydować? Cokolwiek zrobię – będzie źle... Moja druga połowa, to od dawna mówi, że za stary jestem; weź ty się do ucziwej pracy, a nie bruk wycierasz, i takie tam, a mama to mi nie raz mówiła, uważaj bo skończysz na ulicy, no i stało się... Chciałbym wiedzieć, co dalej, ale boję się, bo potem to nie wiem, czy będę umiał wrócić i normalnie żyć (mężczyzna, powyżej 40 lat).

## Wartości i ofiara

W relacjach ulicznych muzyków pojawia się także rys idealizmu, graniczący z wyższą koniecznością wniesienia symbolicznego wadium lub ofiary dla wyrównania strat wynikających z hedonistycznego, bezrefleksyjnego stylu życia współczesnego społeczeństwa. Niewątpliwą cechą tożsamości moich rozmówców jest ich wrażliwość na etyczne, estetyczne i ogólnospołeczne wartości oraz świadomość niebezpieczeństw odnajdywanych w obecnym obrazie kultury. Niebezpieczeństwa te wydają się prowadzić ludzkość do nieuchronnej zapaści humanistycznej. Ofiara natomiast, jako swoiste zadośćuczynienie tak interpretowanej sytuacji, jest w ich mniemaniu wyrazem przyzwoitości, ale globalnie ma znikome, niewystarczające znaczenie, jest z góry skazana na niepowodzenie. Związana jest bowiem z jeszcze wyraźniej dostrzegalnym osamotnieniem, a także przymusem wyzbycia się niektórych cywilizacyjnych udogodnień. Wyszczególniony w narracji cel takiego sposobu życia wydaje się również dowodem odwagi i odpowiedzialności, przez co odpowiedniego znaczenia nabiera cała idea ulicznego muzykowania. Znaczenie to jest moim zdaniem wzmocnione interakcyjnym stylem ekspresji, sytuacyjnością wydarzeń quasi-artystycznych, a także doświadczeniami otwierającymi moich rozmówców na egzystencjalny wymiar własnego położenia.

Nie mogę nie być w opozycji wobec tego, co się tu w świecie wyprawia [...], nie mogę milczeć. Mam poczucie jakiejś chorej, samozwańczej misji [...], a i tak wiem, że niczego nie mogę zmienić, nic z tego nie będzie. To śmieszne, że sobą nic nie mogę zrobić,

a co tu dopiero w ludziach [...], z miłości do nich, do sztuki... Chcę coś prawdziwego pokazać, a nie takie tam bla, bla, bla ... Wiem, że tak się dłużej nie da i na dłuższą metę muszę coś z tym zrobić... Teraz wolę o tym nie myśleć [...], tylko że to cały czas siedzi z tyłu, z tyłu głowy. I tak źle, i tak niedobrze. Nie ma dobrego wyjścia z tej sytuacji mojej, bo jak się ugnę i będę chodzić, żeby się upodobać do innych, to głupcem będę, a jak zostanę, będę w tym tkwił to może i twarz zachowam, ale i tak wszyscy się ode mnie odwrócą [...], już się odwracają i ciągle muszę tłumaczyć, jakbym coś złego zrobił... Jak się tak o tym poważnie pomyśli, to jest nie do wytrzymania [...]. Uwierz mi, ktoś musi to robić, być tu przytomnie, do końca (mężczyzna, ok. 35 lat).

Nie, nie czuję się lepiej, że wiem. Jak o tym głębiej pomyślę, to mnie generalnie jakaś cholera bierze, bo to ja jestem w domu wariatów jakimś? Owszem, można się wyzbyć tych wszystkich zabawek, tych ochłapów nowoczesności, i ja to robię, tylko czy to pomoże? Ja czasami gubię się od tego drażenia, i już nie wiem [...], o co tak naprawdę chodzi. Krew się w żyłach burzy, a jeszcze ludzie tego..., z góry patrzą i myślą, że są lepsi. A co ja mam im powiedzieć? [...]. Tylko wiem, że tak dłużej się za długo nie pożyje, bo po prostu się spalę [...], bo jak się tu nie wstydzić, kiedy zgadzam się [...] na to wszystko. Wystawiam pudło i jak ktoś chce posłuchać, to myślę, że on mnie ceni, a on mi mówi zagraj to i to, a co, nie umiesz? No to ja się wtedy stawiam i gram, takie żywe radio, ale potem to mi głupio, że tak się dałem wkręcić. Moralnie to odbieram bardzo... Nie umiem obudzić tego świata... A powinienem. Jakbym miał talent prawdziwy, to wszyscy by stanęli i słuchali, a tak to tak to niestety wygląda (mężczyzna, powyżej 40 lat).

Tak się noszę, żeby podjąć jakąś decyzję [...], taką żeby się coś zmieniło. Nie da się dłużej z tego żyć. Ja bym tak jeszcze mógł, ale na weselach to nie chcę już grać. Owszem, są zamówienia i na weselach, i lokalach, ale to nie to... To handel sobą. Może za mocne słowa, ale jak tak pomyślę, to z czego tu się cieszyć? To teraz takie modne, sprzedawać to, co się podoba innym, a w gruncie rzeczy to okropne jest, tylko dlaczego tego nie wiedzą? Życie z artystą nie jest łatwe – ja to wiem, ale za to jest ciekawe [...], każdy dzień zaskakuje, nie da się nudzić. Ale, jak nie ma za co zapłacić za prąd, to mi do gardła podchodzi... Ja jestem odpowiedzialny, sam to bym się nie martwił, ale rodziny nie mogę opuścić. Tylko jak się rozwiąże jeden problem, to za nim stoi następny, jeszcze gorszy i tak w kółko. Ja już to przerabiałem, ja wiem, czym to pachnie... Nie chciałyby pani tego przeżywać, co ja [...], to jak rodzić się i umierać bez końca. Może ja i nie wyglądam za staro, ale doświadczenie mam. Szybko musiałem sobie dawać radę ze wszystkim, a jak nikt tego nie zauważy, albo zauważy, ale zlekceważy, a to jeszcze gorzej. Nie ma z kim o tym pogadać [...]. O, żeby ludzie myśleli sercem, to by się dało wytrzymać, a tak to... Czasami to już niczego nie wiem, niczego nie jestem pewny (mężczyzna, ok. 26-27 lat).

## Konkluzje

Ujawnione w narracjach poczucie własnego uwikłania jest przejmujące, dojrzałe, a niekiedy wręcz dramatyczne. Powszechnie frywolny i lekkoduszny odbiór życia ulicznych muzyków, w kontekście chociażby nielicznie tu przytoczonych indywidualnych wypowiedzi, wydaje się nieuprawniony. Ekspresja muzyczna jest dla tych osób (z mniejszym bądź większym stażem i ulicznym doświadczeniem muzycznym)

czymś istotnym, naturalnie współgrającym z ich prawdziwym „ja”, nieustannie aktualizowaną i wzbogacaną – jeśli nie negocjowaną – wiedzą o sobie samych, a zatem i tożsamością. Jest też reakcją na odbiór świata, a właściwie oryginalnym sposobem odpowiedzi na blisko zlokalizowaną, namacalną rzeczywistość, która wydaje się szczególnym przypadkiem uogólnionej reprezentacji świata, z jego tendencjami, procesami, zjawiskami itp. Pomimo wyczuwalnych niedogodności to szczególne usytuowanie wydaje się im znajomo bliskie i kameralne, jakby możliwe do „udźwignięcia” w skali problemów całego świata. W ulicznym sposobie muzykowania kryje się uzewnętrznione poczucie swoistej odporności na presję czasu i nakaz pogoni za stereotypowymi wyznacznikami sukcesu, a także potrzeba wolności – głównie w zakresie wyboru takiego stylu życia, ponieważ o samej muzyce (jej typie czy inspiracjach) moi rozmówcy nie wspominają. Przypuszczalnie, zdają sobie sprawę, że wiem, co wykonują i czym się zajmują<sup>33</sup>. Otwarta formuła ekspresji staje się także narzędziem kontaktu z interakcyjnie pojętym otoczeniem, w tym odpowiednio usytuowanym, ulubionym miejscem ekspozycji, z jej nieodłącznymi elementami: przeszłością, klimatem zabudowań, bliskością turystycznego gwaru, okolicznymi (znany mi sobie) mieszkańcami, a także bliżej nieokreślonymi ludźmi, z którymi taki dialog wydaje się możliwy, a nawet jedyny w swoim rodzaju. W ulicznym sposobie muzykowania moi rozmówcy nie widzą niczego niepoważnego, infantylnego, uwłaczającego ich godności czy pracowitości. Przeciwnie, swoją aktywność nazywają pracą, mającą wiele wspólnego z pasją, chociaż zdają sobie sprawę z dość powierzchownego niestety traktowania tego zajęcia przez innych, nieznanymi (ale i bliskimi) im osób. Są jednak ciekawi tego kontaktu i nie wydaje się on dla nich przeszkodą w tak pojętej komunikacji i ekspresji siebie. Pomimo rozlicznych rozczarowań wracają do punktu wyjścia, ponownie ingerując – głównie poprzez foniczny rytuał interakcji – w kształt bądź też wyraz przestrzeni miejskiej. Muzycy mają poczucie pewnego dystansu do samych siebie, ale w dłuższej perspektywie wydają się jednak samokrytyczni, widząc w sobie raczej typ refleksyjnych nieudaczników, ludzi naiwnych i nadwrażliwych. Nic więc dziwnego, że szybko zrażają się skomercjalizowanym obliczem kultury, innymi ludźmi, a także sobą. W zderzeniu z rzeczywistością, nie taką, jakiej się spodziewali, są osamotnieni i wyobcowani. Co ciekawe, żaden z rozmówców nie podejmuje tematu zmiany swojego położenia (np. poprzez współpracę na polu sztuki z innymi grajkami ulicznymi), jakkolwiek jakaś zmiana wydaje się nie do uniknięcia. W przypadku moich rozmówców inni muzycy, choć ważni, nie są w tej strategii brani pod uwagę. Być może zjawisko to jest w ogóle cechą charakterystyczną osób parających się taką aktywnością i tego typu ekspresją muzyczną<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> W jednym przypadku moim rozmówcą jest perkusista, biegły wykonawczo w zakresie opanowania techniki gry na tej grupie instrumentów. W dwóch pozostałych moimi rozmówcami są osoby wypowiadające się wokalnie (nurt poezji śpiewanej, piosenki autorskiej z własnymi tekstami i muzyką, bądź wykonywanie popularnych coverów) z akompaniamentem gitary akustycznej, niekiedy wzmocnionej elektronicznym brzmieniem. Teksty utworów nie wskazują jednak na jednoznaczne odniesienie do miejsca ekspozycji, poruszając bardziej uniwersalne tematy, jak np. motyw wędrówki, miłości, przemijania.

<sup>34</sup> Ciekawy jest fakt, że osobami zajmującymi się na co dzień ulicznym muzykowaniem są przede wszystkim mężczyźni. Oczywiście podczas jarmarków, festynów, a także w okresie wakacji w przestrzeni miejskiej widuje się zespoły młodych osób, w tym i dziewczęta, które



Pojęcie i poczucie miejsca ma dla ulicznych muzyków oczywiste znaczenie, ale wydaje się ono ważne jedynie łącznie – tak jak to widział Florian Znaniecki – z tzw. czynnikiem humanistycznym i nieprzestrzennym zespołem wartości. Miejsce jest w tym przypadku raczej symboliczną ramą, istotnym dopełnieniem, koniecznym dla poczucia odpowiedniego klimatu i komfortu ekspozycji, ale warunkiem niewystarczającym. Ważniejsze są wyobrażenia o miejscu i obecność w nim innych ludzi – uogólnionych i znaczących (życiowi partnerzy, rodzina, inni muzycy), a także to wszystko co nazwać można tłem dla odbioru wyższych wartości, m.in. prawdy o życiu i sobie. O taką prawdę muzycy zabiegają i ona wydaje celem ich stylu życia. Nie udało mi się niestety dowiedzieć, w jakich warunkach moi rozmówcy tworzą, jak powstaje ich repertuar. Z toku narracji wnioskuję jednak, że poza sferą widoczną publicznie. Ta jest być może źródłem inspiracji, z pewnością miejscem przygotowywanych propozycji i występów, ale nie prób charakterystycznych dla pracy twórczej. Dlatego ów domniemany początkowo związek między obranym miejscem ekspozycji a indywidualną przestrzenią życia jest zdecydowanie nieokreślony, a co najwyżej luźny i niezobowiązujący, jakkolwiek powiązany z tym właśnie jedynym z możliwych do akceptacji (na tym etapie życia) sposobów ich egzystencji.

Uliczni muzycy to osoby postrzegane jako towarzyskie, dobrze czujące się w ruchu i zgiełku miasta, a jednocześnie samotne, odważne i kruche. Ich ekspresja muzyczna jest wyrazem głębokiego przeżywania świata, doświadczania siebie oraz innych osób. To także wyraz estetycznej i etycznej niezgody, jakkolwiek nieskutecznej wobec kulturowego zalewu świata wytworami komercji i pustej rozrywki. Pomimo tego że ich opór realnie niczego nie zmienia, wydaje się w ich mniemaniu konieczny. Przywodzi muzyków do takiego przekonania, że muszą podjąć w swoim życiu jakąś walkę, coś ze sobą i nagromadzonym wewnątrz siebie ładunkiem emocji i sprzeciwu uczynić, a jednocześnie przymierzyć się do zmiany stylu własnej egzystencji. Tego też oczekują od nich najbliżsi, dla których taki, być może zbyt ekscentryczny, sposób przeżywania świata jest irracjonalny i chybiony. Muzycy odwołują moment podjęcia decyzji, ale to nie łagodzi ich wewnętrznego i społecznego uwikłania, gdyż cokolwiek zdecydują (trwać czy zmieniać), ich decyzja odsłoni jeszcze większą próżnię i niewiadomą. Dobrze znanym im doświadczeniem jest niepewność, której wydają się towarzyszyć na przemian radość oraz ból istnienia, przy autentycznej wierze w ideały, których muzycy bronią i w których imię poszukują znaczącego wymiaru życia. Pewne, czasowe ukojenie przynosi im uwaga słuchaczy i symboliczna chociażby wyłączość, tj. skupienie i czas oddany im ze strony ich potencjalnych odbiorców. W przytoczonych fragmentach narracji uwidacznia się dobrze nam znany, odwieczny konflikt między życiem jednostkowym i jego odniesieniem społecznym, zarówno w doświadczeniu realnym, jak i zapośredniczonym przez cechy wytworów kultury współczesnej. Ten kryzys uwidacznia się w stałym rozpięciu pomiędzy sobą, tj. własnym obrazem siebie, podyktowanym też reakcją innych ludzi, jak również domniemanym założeniem tego, co o muzykach myślą ci inni. Uogólnieni wydają się dla nich zapleczem samopotwierdzenia, a bliscy znaczący – osobami korygującymi sens ich życiowej aktywności.

---

najczęściej solo wykonują drobne utwory z repertuaru muzyki klasycznej, rozrywkowej bądź popularnej, ale występy te wydają się mieć charakter okolicznościowy lub incydentalny.

Przywołane fragmenty wypowiedzi pozwoliły wydobyć także problem zmarginalizowania, który symbolizuje wybór dość niszowej formy ekspresji muzycznej, nie dającej poczucia społecznie gwarantowanego bezpieczeństwa, ani w postaci uznania, ani stałego dochodu. Moi rozmówcy wydają się świadomi tych okoliczności, wyrzekając się postawy konformizmu, ale też cierpiąc, gdy nie zawsze jest to możliwe. Odnosząc się do słów Zygmunta Baumana, choć pozornie tak mogłoby się wydawać, moi rozmówcy nie są ludźmi wypalonymi, bez woli, pragnień i ideałów, ślepo idącymi wraz z zastępami zużytych społecznie mas, uznanych za zbędne, wysłane jako odpady ponowoczesności na kulturowy przemiał<sup>35</sup>. W moim przekonaniu to osoby absolutnie niezastąpione dla stanowienia kultury śladów i ponadczasowych znaków, gdyż niezależnie od preferencji w zakresie muzyki, gatunków, stylów czy konwencji zachowań artystycznych nieodparcie wydają się świadczyć o szczególnie artykułowanej, ponadindywidualnej potrzebie zachowania oraz powrotu do tradycyjnych praktyk ekspresji, podmiotowego kontaktu z drugim człowiekiem w konkretnie umiejscowionej przestrzeni. Przestrzeni, która jest nieprzypadkowa i bliska przynajmniej dla jednej ze stron tego spotkania, a dla drugiej – właśnie dzięki ulicznym muzykom taką się staje. W tych ulotnych, niezamierzonych spotkaniach odnaleźć można głębszy sens wspólnotowego istnienia – widoczny, gdy pamięcią powraca się do oswojonych lokalizacji, przeżytych tam chwil i doświadczeń. Te z kolei wydają się współtworzone przez stałych, niepostrzeżenie obecnych bywalców, autorów dostępnych dla wszystkich zainteresowanych tą formą muzykowania – miejsc, jako znaczących wymiarów życia.

## Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. *Życie na przemiał*. Tłum. Tomasz Kunz. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Berger, Peter L., Thomas Luckmann. *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*. Tłum. Józef Niżnik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Blumer, Herbert. *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*. Tłum. Grażyna Woroniecka. Kraków: Nomos, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Castells, Manuel. *Kwestia miejska*. Tłum. Bohdan Jałowicki, Jacek Piątkowski. Warszawa: PWN, 1982.
- Chase, Susan E., „Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów”. Tłum. Filip Schmidt. W *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 15-55. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Gadacz, Tadeusz. *Historia filozofii XX wieku*, t. 2. Kraków: Znak, 2009.
- Goffman, Erving. *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*. Tłum. Olga Siara. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

<sup>35</sup> Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. Tomasz Kunz (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2005), 13 i n.

- Goffman, Erving. *Rytuał interakcyjny*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Golka, Marian. *Socjologia sztuki*. Warszawa: Difin, 2008.
- Jabłońska, Barbara. *Socjologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Jałowiecki, Bohdan, Marek Szczepański. *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2008.
- Jaspers, Karl. *Wiara filozoficzna wobec objawienia*. Tłum. Grzegorz Sowiński. Kraków: Znak, 1999.
- Kaczorowski, Bartłomiej, red. *Muzyka. Encyklopedia PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Konecki, Krzysztof T., Piotr Chomczyński. *Słownik socjologii jakościowej*. Warszawa: Difin, 2012.
- Lewicka, Maria. *Psychologia miejsca*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2012.
- Mandes, Sławomir. *Świat przeżywany w socjologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Nowak-Dziemianowcz, Mirosława. *Walka o uznanie w narracjach. Jednostka i wspólnota w procesie poszukiwania tożsamości*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW, 2016.
- Majer, Andrzej. *Socjologia i przestrzeń miejska*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Rewers, Ewa. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas, 2005.
- Rudziński, Roman. *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*. Warszawa: Książka i Widza, 1980.
- Rudziński, Roman. *Jaspers*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1978.
- Schütz, Alfred. *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*. Tłum. Barbara Jabłońska, Kraków: Nomos, 2008.
- Skoczylas, Łukasz. *Pamięć społeczna miasta – jej liderzy i odbiorcy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Tuan, Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. Agnieszka Morawińska. Warszawa: PIW, 1987.
- Znaniński, Florian, Janusz Ziółkowski. *Czym jest dla Ciebie miasto Poznań. Dwa kursy: 1928/1964*. Warszawa – Poznań: PWN, 1984.
- Yin, Robert K. *Studium przypadku w badaniach naukowych*. Tłum. Joanna Gilewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Encyklopedia PWN. „Tożsamość”. Data dostępu 23.11.2017. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tozsamosc;3988537.html>.

Słownik języka polskiego PWN, „Fenomen”. Data dostępu 17.11.2017. <https://sjp.pwn.pl/sjp/fenomen;2458796.html>.

## Summary

### **STREET MUSICIANS A PHENOMENON OF PLACE AND EXPERIENCE EXISTENTIAL EXSTREME SITUATION**

The article focuses on open forms of musical expression. A general characteristic of a street performance is only a starting point for building own identity through music and making contact with environment by means of music. Therefore, the author focuses her article on individual experience of particular people whose narrative refers to the selected theoretical solutions, including the phenomenon of place as quality-oriented geography, sociology, psychology and the extreme situation in an existential dimension.

Key words: *place, musical culture, identity, the extreme situation*