

## EKSPRESJA SCENICZNA A PERFORMANS MIEJSCA

### WROCŁAWSKA SCENA MUZYCZNA — PRZED PANDEMIĄ I W JEJ TRAKCIE

Lokalna scena muzyczna we Wrocławiu stanowi jeden z kluczowych elementów tożsamości miasta. Będąc sednem jej funkcjonowania koncerty na żywo nie tylko umożliwiają artystom prezentację swojej twórczości, ale także tworzą wyjątkową atmosferę, w której publiczność łączy się emocjonalnie z muzyką i z innymi obecnymi w tym samym miejscu ludźmi. Na scenę muzyczną kluczowy wpływ mają miejsca występów, ponieważ to właśnie one stwarzają odpowiednią aurę i atmosferę, tworząc jednocześnie niepowtarzalne doświadczenie dla słuchaczy. Jednak globalna pandemia COVID-19, która ogarnęła świat wiosną 2020 roku, wpłynęła na funkcjonowanie lokalnych społeczności w sposób niemający wręcz odpowiednika we współczesnej historii. Wiele procesów kształtujących tożsamość miasta zostało zatrzymanych na nieokreślony czas. Wygasła również niemal cała ekonomia życia nocnego, a to właśnie od niej, czyli między innymi lokali oferujących muzykę na żywo, zależy trwanie lokalnych praktyk muzycznych.

Aby zrozumieć, jakie zmiany zaszły w obrębie wrocławskiej sceny muzycznej, należy najpierw poznać ją przez wybuchem pandemii. Dlatego w pierwszej części artykułu przedstawię funkcjonowanie lokalnej sceny muzycznej i jej rolę w „normalnej”, niepandemicznej sytuacji. W drugiej części przedstawię natomiast zmiany, jakie zaszły w jej funkcjonowaniu w wyniku pandemii COVID-19 oraz konsekwencje, jakie przyniosła ona dla wykonawców, odbiorców i całego miasta. Na drodze tych rozważań podejmę próbę wykazania, że bez fizycznej współobecności muzyków i odbiorców trudno mówić o lokalnej scenie muzycznej, a posłużą do tego przykłady z życia wrocławskiej sceny muzycznej w latach 2019-2021.

#### LOKALNA SCENA MUZYCZNA. PRZESTRZENIE I MIEJSCA

Scena muzyczna jest postrzegana jako forma społeczności muzycznej; muzyka odgrywa kluczową rolę w życiu codziennym, stanowi ideologię więzi wyrażanych poprzez muzykę, generujących wspólne poczucie przynależności (Kaufman Shelemay, 2011, 363-364). Scenę można również uznać za rodzaj społeczności akustycznej — zbiorowości ludzkiej zamieszkującej określoną przestrzeń i skupionej wokół dominującego w tej przestrzeni dźwięku. Dźwięk ten określa charakter społeczności, jej potrzeby i preferencje, a także reguluje jej działania. Informacja akustyczna odgrywa pozytywną rolę w życiu społeczności, a jej członków często łączy sentyment dźwię-

kowy — przyjemne skojarzenia dźwiękowe będące wynikiem pewnych stereotypów lub wspomnień (Bernat, 2015, 45-57; Schafer, 1982, 310).

Sceny tworzone są przez współpracujących ze sobą ludzi, wykorzystujących dane im możliwości w określonym miejscu i czasie. Muzyka funkcjonuje jako forma rozrywki i satysfakcji estetycznej, sfera komunikacji i reprezentacji symbolicznej, narzędzie walidacji instytucji społecznych i praktyk rytualnych. Działanie scen polega na intensywnej, bezpośredniej interakcji między muzykiem a receptywną publicznością, wspólnym entuzjazmie dla konkretnej muzyki i związanego z nią stylu życia (Bennett, Peterson, 2004, 1-3). Scena muzyczna jest „napędzana” głównie przez lokalnie organizowane koncerty i jest wzmacniana przez ciągłą komunikację i wymianę opinii między jej członkami.

Lokalne sceny składają się z „kotwic”, instytucji stabilizujących, takich jak miejsca występów, specjalistyczne sklepy muzyczne, sale prób i studia nagraniowe, a nawet wytwórnie skupione na lokalnych wykonawcach. Te mikroorganizacyjne praktyki wiążą członków społeczności muzycznej (Brabazon, 2012, 56). Inkubatorami i archiwami muzyki popularnej są kluby, bary i puby. Ułatwiają wykonywanie muzyki, zapewniają grunt pod przyszły sukces artysty, przypominają o minionych doświadczeniach i dźwiękach. „Napędzają” również gospodarkę życia nocnego — lokale wspierające lokalną aktywność twórczą opierają się w pierwszej kolejności na konsumpcji. Miejsca tworzą muzyczne możliwości i warunkują repertuar; to nie tylko budynki jako towar w gospodarce życia nocnego, ale także tło życia ludzi w mieście (Brabazon, 2012, 66-67; Bennett, Peterson, 2004, 17-19). Dlatego rola miejsc jest kluczowa, ponieważ muzyka i przestrzeń fizyczna wzajemnie się kształtują. Połączenie muzyki z konkretnymi miejscami stabilizuje je, pozwala im zyskać swoją „aurę”, atmosferę, która może wyjść poza miejsce, rozprzestrzenić się. Oddziałuje ona na jednostkę, zabarwia jej percepcję, powstaje w wyniku wzajemnych interakcji między członkami społeczności (Fischer-Lichte, 2008, 186-187). Muzyka aktywnie uczestniczy w tworzeniu i podkreślaniu atmosfery miejsca, jest tam wręcz oczekiwana i stała się stałym elementem krajobrazu dźwiękowego miasta.

Najbardziej atrakcyjne przestrzenie są produktami długiego rozwoju społecznego. Za najważniejszą przestrzeń uznaje się centrum miasta, gdyż tworzy ono ramy życia społecznego, w którym odczuwamy indywidualny charakter miasta, jego skalę i rytm życia (Pazder, 2008, 22). Umożliwia realizację czasu wolnego, który odgrywa istotną rolę w kontekście teorii klasy kreatywnej<sup>1</sup>. Warto podkreślić, że tożsamość miasta odzwierciedla zachodzące w nim procesy. Moż-

<sup>1</sup> Obywatele miasta kreatywnego chcą korzystać z możliwości, jakie daje z jednej strony zróżnicowany rynek pracy, a z drugiej — atrakcje miejskiego stylu życia. Nie szukają tylko pracy, ale miejsca, w którym mogliby rozwijać swoją karierę i żyć w kreatywnym środowisku. Chcą także rozwijać swoje pasje i hobby — potrzeba zatem rekreacji

na ją określić jako „niepowtarzalny nastrój, atmosferę, charakter” (Lewicka, 2012, 61). Na ogólną atmosferę wpływa również klimat foniczny miejsca — jego dźwiękowa specyfika i stabilność (Losiak, 2008, 261). Na przykład wrocławski rynek uznawany jest za najbardziej reprezentatywną i znaczącą przestrzeń, między innymi ze względu na dużą koncentrację wydarzeń muzycznych i niemal całodobową aktywność foniczną, znaną i rozpoznawalną (Losiak, 2008, 261).

Dlatego też w swoich badaniach, które przeprowadziłem w latach 2019-2021<sup>2</sup>, skupiłem się na przestrzeni najbardziej znaczącej — Starym Mieście we Wrocławiu oraz na dwóch scenach muzycznych — jazzowej i rockowej. Traktuję „jazz” i „rock” jako zbiorcze kategorie obejmujące szeroki zakres gatunków i podgatunków muzycznych. Muzycy wykonują różny repertuar w różnych miejscach i dla różnych odbiorców — z jazzem i rockiem związane są węzłowe miejsca dla tych społeczności, a artyści identyfikują się z gatunkami i podgatunkami blisko spokrewnionymi z nimi. Ponadto gatunki te zostały wskazane jako charakterystyczne dla Wrocławia w rozprawdzanych drogą internetową ankietach, a także Wrocław ma bogatą historię powojennej sceny rockowej i jazzowej oraz uchodzi za kolebkę drugiego z gatunków w okresie PRL<sup>3</sup>. Jazz i rock utrzymały się w centrum kultury muzycznej miasta dzięki utwalonym przez wiele dekad praktykom oraz atmosferze miejsc sprzyjającej wykonywaniu muzyki zarówno przez profesjonalistów, jak i amatorów. W niniejszym artykule skupię się jednak wyłącznie na scenie jazzowej.

## NAŻYWOŚĆ I ROLA FIZYCZNEJ WSPÓLOBECNOŚCI

### WIELOZMYSŁOWOŚĆ DOŚWIADCZENIA

Kluczową rolę w tworzeniu poczucia lokalnej aury odgrywa muzyka na żywo, ze względu na przekaz uznawany za najbardziej bezpośredni, intensywny i spontaniczny (Connell, Gibson, 2003, 211). Przestrzeń fizyczna jest jednak równie ważna jak wykonywany repertuar, ponieważ pozamuzyczne dźwięki czy wystrój miejsca tworzą specyficzne „pejzaże” o określonej atmosferze, która nadaje miejscu autentyczności, a muzyka wplata się w proces jej odbioru. Do odczuwania atmosfery przyczynia się również światło i zapach — doświadczenie jest wielozmysłowe. Muzyka

---

(ang. *leisure*), która jest rozumiana jako ogół czynności, którym ludzie poświęcają się w czasie wolnym od wszelkich obowiązków dobrowolnie w celu odpoczynku, rozrywki, rozwijania zainteresowań i uczestnictwa społecznego (Pięta, 2004, 11). Jest to również przestrzeń wolności, podkreślająca indywidualność lub przynależność do określonych grup. Jest niezbędna w utrzymaniu prywatnej satysfakcji mieszkańców. Dla młodych ludzi ma wartość tworzenia i manifestowania siebie. Zob. Kopaniecki 2021.

<sup>2</sup> Owocem tychże badań jest rozprawa doktorska pt. *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia*, przygotowana pod kierunkiem prof. dr hab. Bożeny Muszkalskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego.

<sup>3</sup> Zob. Klimsa, 2015; Klimsa, 2016.

popularna odzwierciedla miejsce poprzez słowa i obrazy, metaforycznie poprzez zwiększoną percepcję, poprzez dźwięki, które są symboliczne dla danego miejsca i wykonania, które tworzą sentymentalną przestrzeń. Muzyka popularna buduje również tożsamość i znaczenie jednostki poprzez organizację czasu i zarządzanie uczuciami, daje poczucie wyjątkowości, wolności od codzienności (Connell, Gibson, 2003, 204-211).

Przestrzeń, jaką dysponują artyści i odbiorcy wyznacza reguły gry. Jednoczesna obecność wykonawców i słuchaczy, reakcje zachodzące pomiędzy nimi stanowią podstawę do zaistnienia performansu. Podczas występu na żywo następuje bowiem jednoczesna produkcja i recepcja w tej samej przestrzeni — wszyscy uczestniczą w różnym stopniu. Jednak dźwiękowość przestrzeni i przedstawienia jest poza kontrolą, nie można jej zaplanować, a wszystko, co da się usłyszeć, jest wchłaniane do przedstawienia. Na dźwiękowość składa się to, co dobiega ze sceny czy głośników, a także dźwięki wydawane przez publiczność oraz otoczenie (Terciak, 2013, 27). Każde miejsce, wobec tego, konstruuje swoje dźwiękowe wypowiedzi inaczej. Dlatego obecność i wspólnota w „święcie” wymaga wytworzenia się porozumienia, opartego na akceptacji pewnych obowiązujących wzorów zachowań i typów ekspresji. Będąc zbiorem obcych ludzi, poprzez uznanie reguł obowiązujących w wyróżnionej przestrzeni, jednoczą się tworząc wspólnie reagujący organizm. Komunikacja odbywa się poprzez ekspresję fizyczną, a także poprzez „odświętne” stroje i styl bycia.

Potwierdzają to moje badania, które objęły trzy lokale związane ze sceną jazzową (Guinness Pub, Nietota, Vertigo Jazz Club and Restaurant), trzy ze sceną rockową (Niebo Cafe, Alive, Liverpool) i jedno miejsce wspólne (Stary Klasztor); poza Alive wszystkie położone są w obrębie Starego Miasta. Każde z nich różni się wielkością, charakterem, rolą muzyki i stopniem profesjonalizmu występujących muzyków. Jednak połączone są one ze sobą odwiedzającymi je i grającymi tam ludźmi, przede wszystkim zaś wrocławska scena muzyczna potwierdza zależności pomiędzy miejscem, gatunkiem muzycznym a ekspresją. Każde miejsce różni się atmosferą, inaczej konstruuje swoje wypowiedzi dźwiękowe i odmiennie wyznacza reguły ekspresji w nim panujące. W przypadku sceny jazzowej miejsca ją tworzące są podobne na tyle, by skupiać w dużej mierze tych samych ludzi, ale różnią się wystarczająco, aby oferować inne możliwości dla osób tam występujących. Sebastian Łobos, wrocławski pianista i aranżer, podczas wywiadu, który przeprowadziłem latem 2021 roku, zwrócił uwagę na zależność między charakterem miejsca a zachowaniami publiczności oraz artystów. Podał celny przykład: Nietota, która jest bardziej barem, gdzie „ludzie tańczą i piwo się leje” i Vertigo, wyrafinowany klub jazzowy, sprowadzają dwa różne typy publiczności. „Nie wyobrażam sobie [piosenek — przyp. aut.] Michaela Bublé w Nietocie, ale w Vertigo to się dobrze sprzedaje. [...]”. Z dużym zaciekawieniem zweryfikowałem te słowa

m.in. na przykładzie dwóch wersji tego samego utworu *Single Ladies* z repertuaru Beyonce w wykonaniu członkiń zespołu Vertigo Angels. W Vertigo Jazz Club and Restaurant zaprezentowały żartobliwą, swingującą aranżację w stylu żeńskich grup wokalnych lat 30. i 40. (The Andrews Sisters, The Boswell Sisters), gdyż wpisywała się ona w elegancki charakter owego miejsca. W Niemciece, będącej pubem w dużo większym stopniu nastawionym na swobodną rozrywkę przy alkoholu, wokalistki zaproponowały aranżację bliską oryginałowi — żywą, taneczną, na którą publika zareagowała żywiołowo. Zamieniając te aranżacje ze sobą mogłoby dojść do konfliktu z charakterem miejsca, w rezultacie zaburzając kluczowy dla performansu przepływ energii między muzykami a odbiorcami. Dlatego też typy publiczności mogą się różnić, ale ich skład częściowo jest ten sam, ponieważ sami odbiorcy poszukują różnorodności, tak jak różnorodne są ich preferencje muzyczne.

Nie dziwi zatem, że wśród fanów muzyki popularnej dominuje przekonanie, że to właśnie koncert stanowi najlepszą formę pełnego doświadczenia muzyki. Philip Auslander definiuje taką na żywość jako „klasyczną”. Charakteryzuje ją fizyczna obecność wykonawców i odbiorców, czasowa symultaniczność produkcji i odbioru, doświadczenie chwili. Na odbiorców oddziałują równocześnie dźwięki, słowa, obrazy, gesty, wizerunek, atmosfera oraz performatwna nieprzewidywalność wydarzenia (Auslander, 2008, 61). Koncert angażuje wszystkie zmysły. Istotna rola występu na żywo tkwi w możliwości zobaczenia faktycznego powstawania dźwięku oraz emocjonalnej pracy wkładanej w jego produkcję, co służy nadawaniu autentyczności. W przypadku jazzu od muzyków oczekuje się np. dużo szerszego wychodzenia poza nagranie, głównie poprzez improwizacje, zmiany aranżacji oraz inne transformacje (Auslander, 2008, 90-97, 185-187). Warto dodać, że integralną część strategii live artystów stanowią media społecznościowe, funkcjonując jako forma reklamy szeptanej. Budują w ten sposób bazę wiernych fanów, którzy będą śledzić artystę na Instagramie lub polubią na Facebooku, albo podsycą szum w mediach społecznościowych, by zachęcić ludzi do chodzenia na koncerty.

Przestrzeń sceny, na której występują muzycy, jest zaś osobno eksponowanym miejscem. Dlatego kontakt scena-widownia jest bardziej energetyczny niż cielesny (Siwak, 1993, 84). Znajdujący się na scenie wykonawca skupia uwagę, ale energia jest odbijana między wszystkimi uczestnikami wydarzenia, nabierając na scenie wzmagającej się mocy. Erika Fischer-Lichte określa to jako pętlę feedbacku — równie istotny jak widzialne i słyszane zachowania przepływ energii, samostwarzający, a przez to w dużej mierze losowy (Fischer-Lichte, 2008, 78-95). Aby zbliżyć się energetycznie do uczestników koncertu, a przy okazji wpłynąć na odbiór utworu, wykonawcy stosują liczne zabiegi, zarówno na gruncie ruchowym, jak i interpretacyjnym. Istnieje pewien zasób gestów, zachowań i grymasów twarzy, które są ważnym źródłem niewerbalnej komunikacji i kluczowym

składnikiem ekspresji. To, jak wyglądają muzycy, również wpływa na to, jak ich na początku słyszemy, gdyż ciało muzyka to także instrument (Dibben, 2013, 322). Sama przestrzeń potrafi jednak zmieniać konwencje koncertowe — przeniesienie rocka do sali koncertowej z siedzeniami sprawia wrażenie „powagi” sytuacji i potrafi stłumić reakcje.

Wszystkie typy koncertów mają swoistą dramaturgię oraz używają elementów teatralnych, w których wykonawcy starają się uaktywnić emocje odbiorców, np. zwracając się do nich w bezpośredniej wypowiedzi. W ten sposób odbiorca jest uaktywniany i nadawany jest mu status osoby ważnej, istotnego uczestnika święta. W utworze ponadto najłatwiej uczestniczyć poprzez rytm, czyli decyzję, kiedy i jak się poruszyć. W przypadku występu na żywo taniec buduje doświadczenie uczestnictwa w zbiorowości, a także uczestnictwa w muzyce, kiedy nasza reakcja stanowi niezbędny element samej muzyki. Współtworzenie struktur rytmicznych przez wykonawców i odbiorców, swoisty rytmiczny dialog, jest immanentną cechą aktu współpracy, porozumienia między sceną a widownią, a także relacji twórca-odbiorca (Frith, 2011, 165-166).

Życie społeczności muzycznych nie polega jednak tylko na gromadzeniu się publiczności w celu słuchania muzyki na żywo w wykonaniu lokalnych muzyków. Scena muzyczna to wspólnota. Sami muzycy także spędzają swój wolny czas w miejscach, w których występują, w tym słuchając koncertów innych muzyków — czy to dla rozrywki, wsparcia, czy też w poszukiwaniu nowych talentów. Niepozorny członek widowni może pewnego dnia wyjść na scenę, a słuchać go będzie jego lokalny idol. Tym bardziej pokazuje to, że granica między sceną a widownią jest przede wszystkim energetyczna, a lokalny poziom działań pozwala na proste jej przekroczenie. Basia Piotrowska, piosenkarka i kompozytorka, zauważyła, że „są [we Wrocławiu — przyp. aut.] miejsca, dzięki którym muzycy się poznają i tworzą wspólnotę, wszyscy sobie kibicują, taki związek zawodowy trochę”. Basia nigdy nie odczuła, że ktoś patrzy na nią z góry, a scena jazzowa według niej daje możliwości pokazania się i rozwoju, m. in. poprzez liczne jam session, pomoc starszych koleżanek i wzajemne wspieranie się.

## **LOKALNA SCENA MUZYCZNA WE WROCŁAWIU W DOBIE PANDEMII**

### **UTRACONA CODZIENNOŚĆ MUZYKÓW I ODBIORCÓW**

W wyniku pierwszego lockdownu (połowa marca — koniec maja 2020) zawieszona została wszelka stacjonarna działalność gastronomiczna i kulturalna. Podobna sytuacja miała miejsce w okresie od końca października 2020 r. do połowy maja 2021 r. (drugi lockdown), przy czym krótkotrwale poluzowano ograniczenia dotyczące sal koncertowych. Sale koncertowe jako znacznie większe obiekty rzadziej goszczą jednak lokalnych muzyków, zwłaszcza amatorów. Jak wspomniałem, lokalna scena muzyczna jest ściśle związana z miejscami oferującymi jedzenie i picie.

Bez dochodów ze sprzedaży nie ma dochodów dla muzyków, a bez otwartych lokali nie ma gdzie występować. Zakaz podróżowania poza pracę i podstawowymi potrzebami zatrzymał również muzyków ulicznych. Większość wykonawców straciła zatem możliwość uprawiania swojego zawodu w jego zasadniczej formie. Pozostawało im tylko ćwiczenie w domu (samotnie) i ewentualna praca nad nowym repertuarem na przyszłość. Z dnia na dzień zamilkły lokale, ulice i deptaki. Jeden z kluczowych składników atmosfery miasta — pejzaż dźwiękowy — uległ drastycznej zmianie. Przestrzenie przeznaczone do realizacji wolnego czasu, tak kluczowe dla stylu życia w mieście kreatywnym, zostały zamknięte. Miasto zatrzymało się i zamilkło.

Pierwsze dni pandemii wrocławscy muzycy przeznaczili na udostępnianie w swoich mediach społecznościowych wcześniej zarejestrowanych nagrań filmowych, dźwiękowych czy zdjęć. Zapośredniczony, nieokreślony w czasie i przestrzeni sposób obcowania z wykonaniami okazał się w tej sytuacji mało satysfakcjonujący. Przede wszystkim to sami muzycy odczuwali ogromną potrzebę grania razem, a nie w samotności w domu. W pierwszych tygodniach lockdownu gwałtownie zaczęły pojawiać się produkcje zmontowane z kilku ścieżek nagranych osobno przez poszczególnych wykonawców w ich domach. Jednak tęsknota za uczestnictwem w sytuacjach, w których muzyka wykonywana jest na żywo, wiąże się z potrzebą kontaktu, komunikacji i poczucia bycia razem. Dlatego drugi etap lockdownu wiosną 2020 roku został zdominowany przez różnego rodzaju koncerty online. Popularne stały się tzw. „koncerty domowe”, czyli transmisje na żywo organizowane przez poszczególnych artystów z własnej woli i potrzeby. Oczywiście koncerty transmitowane na żywo lub nagrywane i retransmitowane nie są pomysłem nowym i dotychczas stanowiły dodatkowe narzędzie autopromocji. Takie wydarzenia w dobie pandemii dawały jednak namiastkę współobecności. Niektórzy przeprowadzali transmisje w dość amatorskich warunkach, zwykle korzystając z kamer i mikrofonów zamontowanych w smartfonach lub laptopach. Inni zaś dostosowywali swoje mieszkania do wymogów małych studiów nagraniowych. Liderem pod względem liczby tego typu koncertów był wokalista i gitarzysta Wojtek Kielbasa, który podczas pierwszego lockdownu zorganizował ich aż czternaście. Wkrótce pomysł przyjął się także w różnych instytucjach, zwłaszcza lokalach, które wcześniej opierały swoją działalność na występach na żywo. Koncerty transmitowane z pubów, barów i klubów odbywały się bez publiczności, jedynie w obecności obsługi lokalu, co jednak pozwalało na uzyskanie wrażenia „prawdziwego” koncertu z publicznością, kluczowego w budowaniu energii wydarzenia.

Powróć w tym miejscu do kwestii mediów społecznościowych. Oprócz korzystania z nich do promowania i organizowania występów na żywo „offline”, wideo i audio online dokumentujące występy to kolejny sposób na połączenie artystów z publicznością. Transmisje na żywo online mogą funkcjonować jako „wydarzenie”, podczas którego widzowie gromadzą się w określonym

czasie, jeśli nie we wspólnej lokalizacji. Wielozmysłowe doświadczenie obecności w czasie i miejscu występu wiele na tym traci, ale transmisje online nadal mogą pozwolić widzom na uczestnictwo w kulturze. Stanowi to logiczny rozwój w dobie stale rosnącej mediacji doświadczeń na żywo.

Na popularności zyskują także wydarzenia, w których koncert jest jednocześnie transmitowany online. Ma to związek z łatwą dostępnością zarówno narzędzi, jak i oprogramowania do rejestrowania i tworzenia materiałów w wysokiej jakości. Wystarczy nowoczesny smartfon i komputer z podstawowym oprogramowaniem (np. iMovie dla komputerów Mac czy Clipchamp dla systemu Windows). W związku z rozwojem mocy obliczeniowych smartfonów, także na nich można prosto zmontować film, gotowy do udostępnienia w Internecie. Sam występ offline można więc uznać za centralny aspekt działalności lokalnych muzyków, ale to Internet pozwala dotrzeć do większej liczby odbiorców — na przykład poprzez interakcje z fanami lub udostępnianie kolejnych nagrań. Występ na żywo można uznać za zjawisko transmedialne, w którym obecność artysty „rozwija się na wielu platformach medialnych, a każdy nowy tekst wnosi charakterystyczny i wartościowy wkład do całości” (Keith, Hughes, Crowdy, Morrow, Evans, 16).

Czy lokalna scena została „zmuszona” do występów on-line i stała się sceną wirtualną? A może w pewnym stopniu już nią była? Scena wirtualna to zapośredniczona przez sieć komunikacja między fanami, ludźmi rozproszonymi w skali globalnej, tworzącymi poczucie sceny poprzez ciągle pośrednie interakcje, głównie za pośrednictwem Internetu. Stały i dynamiczny przepływ informacji, jaki umożliwia Internet, tworzy wyobrażone społeczności, ale bez związku z konkretnym, fizycznym miejscem. Rytualna wymiana informacji w Internecie daje fanom poczucie wspólnoty, a cyfrowe miejsce „zgromadzenia” umożliwia bezpośrednie połączenie między fanami, a nawet między fanami a wykonawcami (Bennett, Peterson, 2004, 11; Connell, Gibson, 2003, 101). Nażywość bowiem nie sprowadza się tylko do fizycznej produkcji i transmisji dźwięku w konkretnej fizycznej przestrzeni, ale jest definiowana przez uczestnictwo we wspólnej percepcji<sup>4</sup>. Dzieje się tak za sprawą transmitowania obecności artysty i budowania społeczności odbiorców jako wydarzenia, czy to w czasie rzeczywistym, czy w formie nagrań, online czy offline. Badacze są dziś zgodni, że interakcje za pośrednictwem sieci budują kapitał społeczny w podobnym stopniu jak kontakty bezpośrednie (Keith, Hughes, Crowdy, Morrow, Evans, 2014, 5-6).

Jednak w dobie muzyki cyfrowej wciąż znacząco wzrasta konsumpcja muzyki na żywo, co jednoznacznie dowodzi, że ludzie preferują zinstytucjonalizowane formy uczestnictwa w kulturze, a media cyfrowe nie zastępują, ale „tylko” znacząco ułatwiają kontakty, zwłaszcza gdy nie są one

<sup>4</sup> Philip Auslander, oprócz „klasycznej” nażywości, wyróżnia także transmisję na żywo, nagranie na żywo oraz nażywość internetową, charakteryzującą się poczuciem współobecności wśród użytkowników mediów internetowych. Nażywość osiąga się poprzez poczucie stałego połączenia z innymi ludźmi, ciągłą, zapośredniczoną technologicznie współobecność z innymi znanymi i nieznanymi jednostkami. (Auslander, 2008, 61)



bezpośrednio możliwe. Świat „analogowy” jest też wciąż bardziej kojarzony z profesjonalizmem, gdyż doświadczenia online skutecznie uzupełniają doświadczenia offline, ale wciąż zachęcają do uczestnictwa na żywo. Istotną kwestią są także kompetencje techniczne odbiorców, którzy niekonięcznie korzystają z mediów społecznościowych, jak i samych autorów — ich wiedza i doświadczenie w zakresie tworzenia i dystrybucji treści w Internecie wpłynęły na jakość i popularność dzieła (Białas, 2012, 205-207).

W miarę jak coraz więcej rzeczy, przestrzeni i kontaktów staje się zapośredniczonych, rośnie pragnienie autentyczności. Koncert streamowany stwarza wrażenie realnego kontaktu i komunikacji — artyści rozmawiają z publicznością, słuchacze mogą komentować na czatach i reagować w formie emotikon. Większość muzyków, z którymi prowadziłem wywiady, twierdziła jednak, że koncerty online są tylko „substytutem” i że uświadamiają nam, jak bardzo potrzebne są koncerty na żywo. To właśnie wspólnotowa funkcja muzyki stała się dominująca podczas pandemii. Izolacja i zamknięcie w domu potęgowały poczucie samotności. Wzmacniały je także doświadczenia słuchowe. Lockdown wpłynął przecież na stworzenie zupełnie nowego pejzażu dźwiękowego, który był bezpośrednim skutkiem ograniczeń w funkcjonowaniu i działaniu w przestrzeni publicznej (por. Małanicz-Przybylska, 2020).

Według relacji muzyków, a także moich obserwacji, frekwencja po wznowieniu działalności koncertowej nie zmieniła się w porównaniu z sytuacją sprzed pandemii, oczywiście nie biorąc pod uwagę koncertów, na których liczba miejsc została ograniczona zgodnie z wytycznymi rządu. Zarówno po pierwszym, jak i po drugim lockdownie ludzie „napływali” na koncerty, ponieważ byli „spragnieni” muzyki na żywo, jak zauważa Sebastian Łobos. W efekcie ich reakcje stały się żywsze, a koncentracja na muzyce zauważalnie większa. Jednakże jego zdaniem pandemia negatywnie wpłynęła na kondycję wrocławskiej sceny muzycznej, ponieważ utrudniła nawiązywanie nowych znajomości i wielu muzyków zaprzestało lub ograniczyło swoją działalność. Z powodu braku jam session, które są podstawowym miejscem nawiązywania nowych kontaktów, trudniej było znaleźć nie tylko muzyków do współpracy, ale także zastępców na koncerty czy tzw. „joby”<sup>5</sup>. Piosenkarka, Ola Turoń, zwróciła również uwagę na negatywne skutki pandemii, zwłaszcza w pierwszym jej roku. Między pierwszym a drugim lockdownem odbyło się mniej koncertów, a „nikt nie spodziewał się drugiej fali i odwołania kolejnych koncertów”. Choć zaangażowanie publiczności pozostało na niezmiennym poziomie, to jednak jej znacznie zmniejszona liczebność z powodu obostrzeń (zwłaszcza limitu miejsc siedzących i konieczności rzadszego rozsta-

<sup>5</sup> Szeroko stosowany przez lokalnych muzyków termin „job” (ang. robota, praca) określa występy nie będące koncertami w miejscach takich, jak omawiane wcześniej kluby, puby, bary czy beach bary. Jobami są zazwyczaj tworzenie muzyki tła w restauracjach, granie wesel, czy szeroko rozumiana chultura.

wiania stolików) obniżała energię w lokalu. Ola zauważyła jednak, że wśród ludzi istniała silna potrzeba chodzenia na koncerty, co potwierdzili również Sebastian Łobos i Basia Piotrowska, którzy po pierwszym lockdownie zaczęli występować częściej niż przed pandemią.

Jak zwróciła uwagę Ola Turoń, podczas drugiego lockdownu wielu muzyków, aby móc się utrzymać, zmuszonych było do znalezienia innej pracy i rezygnacji bądź znacznego ograniczenia działalności muzycznej. Ponadto wynagrodzenia dla muzyków uległy obniżeniu, co dodatkowo utrudniało utrzymanie się. Sebastian Łobos stwierdził, że „freelancerzy byli na lodzie” i podjęli pracę fizyczną, np. na budowie lub malując pomieszczenia. Niektórzy artyści, m. in. Ola Turoń, Natalia Szczypuła czy Basia Piotrowska miały możliwość utrzymania się dzięki prowadzeniu lekcji śpiewu bądź pracy w instytucjach muzycznych, którą wykonywały także wcześniej, przed pandemią. Było to jednak obciążone koniecznością zrewidowania domowego budżetu, który stał się dużo szczuplejszy. Jednak jak podkreślili Wojtek Kielbasa czy Ola Turoń, okres lockdownów siłą rzeczy ograniczył wydawanie pieniędzy na rozrywkę. Muzycy nie tylko nie mogli występować, ale sami też nie brali udziału w koncertach, w rezultacie nie mogąc realizować swojego stylu życia i odejmując kolejny filar żywotności lokalnej sceny muzycznej. Zamknięcie lokali gastronomicznych oraz instytucji kultury to także brak możliwości spędzenia czasu poza domem na innych aktywnościach, niż muzyka. W rezultacie miesięczne wydatki były niższe.

Wojtek Kielbasa, aby utrzymać się w czasie pandemii, podjął dodatkową, nie-muzyczną pracę, z której nie zrezygnował nawet po zakończeniu drugiego lockdownu. Pracę tę utrzymał z obawy przed kolejnymi obostrzeniami. Ciekawym przypadkiem był Sebastian Łobos, który niemal całkowicie zrezygnował z jakichkolwiek występów online. Zagrał trzy koncerty zdalne we Wrocławskim Klubie Formaty, które zostały zarejestrowane, dzięki czemu zyskał potrzebny do promowania siebie materiał. Natomiast większość czasu poświęcił na szkoleniu się, aranżowaniu utworów do przyszłych projektów, pisaniu muzyki i odpoczynku. Przed pandemią Sebastian potrafił grać po kilkadziesiąt koncertów miesięcznie, co stanowiło duże obciążenie fizyczne i psychiczne. Wstrzymanie działalności koncertowej pozwoliło mu więc wypocząć i nabrać sił na pracę po ustaniu obostrzeń.

Warto także przytoczyć inne sposoby, w jakie członkowie wrocławskiej sceny muzycznej działali muzycznie w trakcie lockdownów. Piosenkarka Angelika Klimek brała udział w tajnych imprezach, podczas których można było śpiewać z żywym zespołem. Ponadto aktywnie publikowała krótkie filmiki z coverami utworów na Instagramie i pracowała nad autorskim materiałem. Basia Piotrowska na czas zamknięcia lokali gastronomicznych poświęciła się pracy w Centrum Edukacyjnym NFM, przygotowując m. in. krótkie filmiki dla dzieci z lekcjami, które w normalnych okolicznościach odbywałyby się stacjonarnie. Zaczęła także komponować własne utwory.

Basia poinformowała, że nauka obsługi programów do montażu filmów sprawiała jej jednak początkowo trudność. Filip Mizia, wrocławski wokalista, autor tekstów i kompozytor, w trakcie lockdownów przede wszystkim poświęcił się pracy nie-muzycznej oraz dodatkowo pracował nad utworami własnymi. Zauważył, że zabrakło zorganizowanych akcji wspierających lokalnych muzyków, ale dzięki nabytym wcześniej kontaktom i dobrym relacjom z lokalnymi mediami, jego działalność, zwłaszcza utwory autorskie, były przez nie promowane. Filip podsumował to przysłowiem „jak sobie pościesz, tak się wyśpisz”. Transmisje skomentował zaś następująco: „ludzie tego potrzebowali i było to ważne”, ale „szybko stało się to męczące — streamy były wszędzie, poza tym nie przynosiło to zwykle dochodów”.

### WIRTUALNE KONCERTY WE WROCŁAWIU — STUDIUM WYBRANYCH PRZYKŁADÓW

Wojtek Kielbasa udzielił ponad dwudziestu koncertów online w trakcie dwu lockdownów. Muzyk skarżył się na kłopoty z Internetem i ustawianie kamery smartfona podczas pierwszych występów. Później zakupił lepszy sprzęt, który zniwelował wiele problemów. Wojtek podkreślił jednak, że największym utrudnieniem nie były kwestie techniczne, a brak bezpośredniej interakcji z publiką, która w przypadku jego występów była zawsze bardzo intensywna. Widzowie pisali wiadomości przed i po wykonaniu utworu, prosili o dedykacje, a także wspierali Wojtkę finansowo wpłacając dobrowolne datki na platformie Patronite. Brak natychmiastowego feedbacku określił jednak jako „całowanie się przez pleksę”. Wszystko razem w rezultacie negatywnie wpłynęło na zdrowie psychiczne muzyka. Wojtkę wspierały jednak instytucje, m. in. stacje radiowe, które zapraszały go do udziału w audycjach oraz zwłaszcza klub Vertigo, który promował jego koncerty online oraz zapraszał do udzielania wywiadów.

Jeden z pierwszych występów domowych Wojtki Kielbasy odbył się na jego stronie Facebookowej w dniu 15 marca 2020 roku. Koncert trwał godzinę i 40 minut. Wojtek nie korzystał z dodatkowego mikrofonu, a wyłącznie z tego wbudowanego w urządzenie (był to smartfon lub laptop), w związku z czym jakość dźwięku była przeciętna, a dodatkowo uwagę zwracał wyraźny pogłos. Był to typowy dla tego artysty koncert akustyczny z gitarą. W repertuarze znalazły się piosenki autorskie oraz covery m. in. Coldplay, Eda Sheerana czy Johna Mayera. Przez większość występu muzyk siedział na kanapie i patrzył prosto w kamerę. Jak sam stwierdził na początku: „muzyk nie istnieje bez publiczności”, w związku z czym kilkakrotnie dziękował osobom, które go oglądały — w szczytowym momencie było to ponad siedemdziesięciu słuchaczy. Muzyk starał się zachowywać podobnie do sytuacji na żywo: spoglądał prosto w kamerę, dziękował po występie, zapowiadał kolejne piosenki, opowiadał o swoich uczuciach, klaskał i śpiewał *a cappella*, pytał publicznie, co ma wykonać. Ponadto prosił o wpłacanie datków na platformie Patronite. Równole-

gle tętniło życie w sekcji komentarzy, do których Wojtek co jakiś czas zaglądał. Słuchacze prosili o konkretne piosenki, dziękowali za występy, a także żywiołowo reagowali na nieplanowane sytuacje, takie jak pojawienie się w kadrze kota. Widać było jednak zakłopotanie całą zdalną sytuacją i brakiem bezpośredniej reakcji odbiorców.

Koncerty w lokalach bez publiczności, w przeciwieństwie do koncertów domowych, zapewniały profesjonalny sprzęt audio i wideo, a obraz zwykle rejestrowany był przez kilka kamer jednocześnie, skoncentrowanych zarówno na twarzach artystów, jak i obejmujących całą scenę. Tego typu koncerty odbywały się dość sporadycznie, głównie w ramach większych, miejskich wydarzeń i festiwali. W okresie marzec 2020 — maj 2021 w Nietocie odbył się jeden koncert, w Starym Klasztorze cztery, w Vertigo Jazz Club and Restaurant w trakcie pierwszego lockdownu odbyło się ich zaś aż 22, w trakcie drugiego — 14. Brali w nich udział głównie artyści o dłuższym stażu scenicznym.

Jednym z tego typu wydarzeń były „VI Urodziny Vertigo Online — Koncert Wrocławskich Głosów”. Transmisja odbyła się 20 lutego 2021 roku na YouTube. Był to koncert biletowany, a prywatny link z transmisją otrzymywało się dopiero po opłaceniu biletu. 212 osób wyraziło na Facebooku chęć udziału w wydarzeniu, ale podczas samego koncertu w szczytowym momencie dołączyły tylko 22 osoby. Koncert rejestrowano przez kilka dynamicznie zmienianych kamer, a dźwięk pochodził z miksera, co powinno było zapewnić jego wysoką jakość. Pojawiły się jednak problemy techniczne — słycać było głównie wokale i instrumenty klawiszowe, perkusję ustawiono za cicho, a gitary były niemal niesłyszalne. Wraz z biegiem koncertu sytuacja ulegała stopniowej poprawie. Na nagraniu dosłyszec można było także charakterystyczne dla wydarzeń online oklaski i wiwaty dobiegające z oddali, udzielane przez obsługę lokalu. W koncercie wzięli udział znani lokalni wokaliści — Natalia Szczypuła, Anna Malek, Michał Bober, Wojciech „Cieniu” Lechończak i Jędrzej Skiba oraz zespół instrumentalny. Aby poczuć się jak na miejscu, Vertigo przygotowało ofertę gastronomiczną — można było zamówić dania przygotowane przez restaurację z dostawą do domu.

Struktura koncertu i jego atmosfera zaskakująco niewiele odbiegała od „normalnych”, przed-pandemicznych koncertów w Vertigo. Na scenie pojawił się Piotr Karwat, menadżer klubu, który zapowiedział koncert, przedstawił wykonawców i poinformował o podziale koncertu na dwie części (podział na części także jest standardowy). Pierwszy utwór rozpoczął się bez zapowiedzi i dopiero po jego wykonaniu muzycy powitali widownię (to także klasyczny rytuał dla koncertów w Vertigo). Muzycy przedstawiali siebie nawzajem i witali się ze słuchaczami, krótko zapowiadając utwór, dokładnie tak, jakby widzowie byli fizycznie na miejscu. Podczas wykonywania piosenek zwykle nie utrzymywali jednak kontaktu wzrokowego z kamerami, koncentrując się

na śpiewie. Interakcje między muzykami były bardzo swobodne, wokaliści prowadzili dialogi z „nieobecną” widownią, brakowało jedynie wspólnego śpiewania i klaskania.

W związku z zamknięciem lokali gastronomicznych oraz sal koncertowych, Strefa Kultury Wrocław, instytucja kulturalna zajmująca się działalnością teatralną, muzyczną, impresaryjną i wystawienniczą, zainicjowała projekt koncertów na podwórkach wrocławskich osiedli. Ich celem było dostarczenie mieszkańcom Wrocławia muzyki, którą zazwyczaj słyszeli w zamkniętych przez pandemię przestrzeniach. Strefa Kultury Wrocław postanowiła w jak największym stopniu przywrócić klimat koncertów na żywo, a zarazem umożliwić artystom występowanie przed fizycznie obecną publicznością.

Mobilna Scena działała prawie do końca czerwca 2020 roku, kiedy to ponownie otwarta została gastronomia oraz sale koncertowe. W trakcie jej funkcjonowania odbyło się kilkanaście koncertów m. in. w dzielnicach Nadodrze, Kuźniki, Popowice, Krzyki, Gaj, Grabiszyn. Miejsca zazwyczaj nie były wcześniej zapowiadane i stanowiły niespodziankę dla mieszkańców osiedli, którzy mogli wyjść na balkony lub otworzyć okna i słuchać. Widownia nie mogła gromadzić się w pobliżu sceny, aby zapewnić bezpieczeństwo i spełnić wymogi sanitarne. Wystąpili w zdecydowanej większości reprezentanci lokalnej sceny jazzowej, a także wywodzący się z Wrocławia artyści znani w skali ogólnopolskiej oraz artyści związani ściśle z Impartem.

Koncerty na podwórkach nosiły najwięcej znamion tradycyjnego koncertu na żywo. Przede wszystkim jako jedyne umożliwiły fizyczną współobecność muzyków i odbiorców, co dodatkowo pozwoliło na bezpośrednią i dużo bardziej spontaniczną ekspresję. Pomimo znacznego dystansu, którzy dzielili ludzi (zwykle min. kilkadziesiąt metrów), muzycy zachowywali się względem publiki bardzo podobnie do tego, co można było zaobserwować w lokalach. Różnicą było to, że koncert był równolegle transmitowany na Facebooku Strefy Kultury Wrocław. Część muzyków nawiązywała kontakt również ze słuchaczami online, część natomiast koncentrowała się tylko na publiczności na miejscu.

## **TRANSFORMACJE WROCLAWSKIEJ SCENY MUZYCZNEJ –NEGATYWNE I POZYTYWNE SKUTKI COVID-19**

Największe zmiany widać w liczbie koncertów, które odbyły się przed i w trakcie pandemii. W miejscach objętych badaniami (lokale, beach bary i Wyspa Daliowa), w roku 2019, czyli przed pandemią, odbyło się 1271 koncertów, spośród których 921 to koncerty wrocławskich artystów (72,50%). W roku 2020 liczba ta zmalała do 660 koncertów ogólnie i 488 wrocławskich — to spadek o niemal połowę. W roku 2021 liczba ta jeszcze bardziej spadła — kolejno 618 i 451, pomimo teoretycznie krótszego okresu lockdownu. Może to wynikać z odpływu muzyków wywoła-

nego pandemią i poszukiwaniem innych źródeł dochodu. Co jednak istotne, nieznacznie wzrósł procent udziału koncertów lokalnych muzyków, z 72,50% w 2019 roku na 73,90% w 2020 roku i 73,00% w 2021 roku.

Przemianom uległy również miejsca. Silnie związany ze sceną rockową klub D. K. Luksus, który pojawiał się w wywiadach i przeprowadzonych przeze mnie ankietach, w 2019 roku gościł aż 135 koncertów, z czego w 49 brali udział lokalni muzycy, głównie jako suporty gwiazd wieczoru. W 2020 roku, po pierwszym lockdownie klub został zamieniony na klub taneczny ZŁO, w którym nie było już muzyki na żywo, a wyłącznie imprezy z DJ-em. Jedno z bardziej kultowych miejsc dla sceny jazzowej, Schody Donikąd, w którym pierwsze kroki stawiała m. in. Ola Turoń czy Basia Piotrowska, gościł w 2019 roku 43 koncerty, spośród których aż 41 to koncerty lokalne. W 2020 roku liczba ta spadła do zaledwie 3 koncertów, jesienią 2021 roku zaś klub zaczął odżywać — odbyło się tam 9 koncertów, wszystkie w wykonaniu lokalnych artystów.

Co może być zaskakujące, pandemia przyniosła też pozytywne skutki dla lokalnej sceny muzycznej. Stary Klasztor, w którym w 2019 roku tylko 17,70% koncertów wykonywali wrocławscy artyści, znacząco otworzył się na lokalnych muzyków w okresie pandemii. W roku 2020 procent ten wzrósł do 28,60%, a w 2021 roku do 31,94%. Wzrost znaczenia Starego Klasztoru dla muzyków zarówno doświadczonych, jak i debiutujących, podkreśliło wiele osób, z którymi prowadziłem wywiady. Mniejsze, ale wyraźne skoki udziału lokalnych wykonawców zarejestrowały niemal wszystkie lokale, z wyłączeniem Alive, w którym udział spadł z 86,20% (2019) do 75,70% (2020). Ponadto beach bar „Stara Odra”, która pojawiła się w wypowiedziach niemal wszystkich reprezentantów sceny jazzowej, w 2019 roku gościła zaledwie 9 koncertów, ale w 2020 roku liczba ta wzrosła do 25, wszystkie w wykonaniu lokalnych muzyków. W 2021 roku, w związku z otwarciem wielu nowych beach barów, liczba ta spadła do 8.

## **ROLA MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH DLA LOKALNYCH SPOŁECZNOŚCI MUZYCZNYCH**

Jak wspominałem wcześniej, wielu artystów było aktywnych w mediach społecznościowych, obszernie wspominając przedpandemiczne nagrania i zamieszczając nowe, przygotowane przy użyciu dostępnych narzędzi, przede wszystkim smartfonów i komputerów osobistych. Choć większość muzyków występujących we Wrocławiu posiada co najmniej Facebooka, a najczęściej również Instagrama, ważne jest także ich właściwe i sumienne prowadzenie oraz utrzymywanie stałej relacji z publicznością, na co szczególnie zwrócił uwagę Wojtek Kielbasa. Jest on przykładem muzyka, który mocno angażuje się w społeczność swoich fanów. Oprócz swojego oficjalnego kanału na Facebooku, Instagramie i YouTube prowadzi grupę na Facebooku „Asy Kielbasy”, gdzie fani mogą wymieniać się komentarzami, zamieszczać zdjęcia i nagrania, a sam Wojtek in-

formuje o swoich występach i publikuje zdjęcia z widzami, które robi podczas koncertów. Dzięki temu mógł liczyć na wsparcie zarówno w zakresie udziału w wydarzeniach internetowych, jak i wsparcia finansowego m. in. poprzez platformę Patronite.

Muzycy byli wspierani także przez lokalne media, które śledziły poczynania artystów podczas zamknięcia w domach. Zwłaszcza Radio RAM, ale także Radio Wrocław zapraszały wrocławskich muzyków do udziału w audycjach, a także informowały o ich przedsięwzięciach na portalach internetowych i w mediach społecznościowych. Społeczności muzyczne wspierały się ponadto wewnętrznie. Przykładowo Angelika Klimek, która oprócz śpiewu zajmuje się fotografią, pomagała Nietocie wykonując zdjęcia, wykorzystywane później do promocji klubu.

Statystyki wyraźnie pokazują, że podczas drugiego lockdownu doceniono potencjał informowania o przedsięwzięciach na lokalnych grupach Facebookowych. Podczas pierwszego lockdownu zareklamowano 82 wydarzenia, podczas drugiego — aż 181. To ciekawy wynik, ponieważ według muzyków w drugim lockdownie koncertów online odbywało się mniej, ale dzięki wykorzystaniu licznych grup do ich promocji, informacje o większej ich liczbie dotarły do szerokiego grona potencjalnych odbiorców.

## WNIOSKI

Jak pokazuje przykład Wrocławia, lokalna scena muzyczna jest ważnym elementem miejskiego pejzażu dźwiękowego, który wpływa na tożsamość miasta, a ta z kolei na jego atrakcyjność i autentyczność. Puby, bary i kluby są przestrzeniami dla poważnej muzycznej rekreacji, niezależnie od stopnia profesjonalizmu, pozwalającymi na rozpoczęcie i rozwój kariery poprzez przynależność do zgranej, kooperatywnej i otwartej społeczności. Są to miejsca atrakcyjne dla odbiorców muzyki, zarówno mieszkańców poszukujących „swoich miejsc”, jak i turystów szukających „czegoś lokalnego”. Suma tych zjawisk wpływa zaś na postrzeganie miasta jako kreatywnego, wplatając tożsamości każdej z osób w zawile procesy kształtujące ośrodek. Lokalnie wykonywana i tworzona muzyka budują charakter i wizerunek miasta oraz mogą je skutecznie promować, a dla samych wykonawców, jak i odbiorców, jest czymś więcej niż rozrywką — to ich styl życia, odgrywający fundamentalną rolę w kształtowaniu tożsamości jednostek.

Dlatego pandemia COVID-19, która poskutkowała niemal całkowitym zamknięciem przestrzeni publicznej, przyniosła dużo więcej, niż „tylko” brak koncertów. Obróciła ona o 180 stopni tożsamość Wrocławia. Dotyczyło to zarówno tętniących życiem i urozmaiconych fonicznie ulic, a także wypełnionych gośćmi restauracji, pubów i klubów. Miasto utraciło swą unikatową aureę, a jego mieszkańcy — możliwość realizowania stylu życia. Lokalni muzycy, dla których aktywność sceniczna jest ważnym źródłem dochodu, działają z wolnej stopy i nie są związani umowami,

które zabezpieczałyby ich finansowo. Dlatego wielu z nich zmuszonych zostało do porzucenia lub znacznego ograniczenia pracy artystycznej na rzecz działań, które umożliwiały im byt. Nie przebiegło to także bez uszczerbku na ich zdrowiu, gdyż przykład Wojtka Kielbasy wyraźnie pokazał, z jakimi trudnościami natury psychologicznej musieli zmagać się artyści. Utrata poczucia bezpieczeństwa, niepewna przyszłość, poczucie samotności i izolacji — to tylko kilka z wielu przykładów.

Okres pandemii także wyraźnie pokazał, jak ważną rolę w lokalnych społecznościach muzycznych odgrywają media społecznościowe. Kanał komunikacji, który wcześniej był jedynie wsparciem dla działań scenicznych, stał się głównym narzędziem utrzymywania kontaktu z publicznością i pozwolił artystom jak i odbiorcom poczuć chociaż namiastkę wspólnoty, którą tworzyli na żywo w lokalach. Dlatego też nie uważam, aby wrocławska scena muzyki popularnej stała się sceną wirtualną, gdyż wszelkie inicjatywy podejmowane we Wrocławiu w trakcie lockdownów miały na celu utrzymanie żywotności sceny i przypominanie mieszkańcom o jej istnieniu i aurze towarzyszącej wspólnemu, wielozmysłowemu jej doświadczaniu, aby po ponownym otwarciu przestrzeni publicznych mogła stopniowo powrócić do stadium zbliżonego do czasów przedpandemicznych. Pozytywnym wnioskiem z tych trudnych czasów jest też fakt, że wcześniejsze „zdrowe” funkcjonowanie sceny, oparte na współpracy i wzajemnym inspirowaniu się, a także silne jej zakorzenienie w świadomości mieszkańców miasta, pozwoliło na podjęcie wielu cennych inicjatyw, takich jak transmisje z lokali, festiwale muzyczne online czy koncerty na podwórkach. Scena przetrwała pandemię dzięki współpracy i chęci jak najszybszego powrotu do normalności. Dzięki temu już jesienią 2021 roku można było zapomnieć, że zaledwie kilka miesięcy wcześniej miasto ogarniała cisza. W lokalach tętniło znów życie, muzyka brzmiała głośno, a widzowie bawili się w jej rytm, korzystając z dobrodziejstw oferty gastronomicznej. Silna więź między ludźmi, miejscami i miastem nie została zerwana, a uważam wręcz, że wyjście obronną ręką z kryzysu wzmocniło ją i zapewniło scenie żywotność na kolejne lata.

#### **Literatura:**

- Auslander, Philip; 2008, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Milton: Routledge
- Bennett, Andy, Peterson, Robert; 2004, *Introducing Music Scenes*, w: *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Andy Bennett, Robert Peterson (red.), Nashville: Vanderbilt University Press, s. 1-16
- Bernat Sebastian, 2015; *Wokół pojęcia soundscape. Dyskusja terminologiczna*, w: *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, nr 30, s. 45-57
- Białas, Maciej; 2012, *Uczestnictwo w kulturze muzycznej w dobie mediów cyfrowych*, w: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, nr 1 (10), s. 187-216



- Brabazon, Tara; 2012, *Popular Music: Topics, Trends & Trajectories*, Londyn: SAGE
- Connell, John, Gibson, Chris; 2003, *Sound tracks. Popular music, identity and place*, Londyn, Nowy Jork: Routledge
- Dibben Nicola; 2013, *Vocal Performance and Projection of Emotional Authenticity*, w: Derek Scott (red.), *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Farnham: Ashgate, s. 317-333
- Fischer-Lichte, Erika; 2008, *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka
- Keith, Sarah, Hughes, Diana, Crowdy, Denis, Morrow, Guy, Evans, Mark; 2014, *Offline and Online: Liveness in the Australian Music Industries*, *Civilisations*, nr 13, s. 1-18
- Klimsa, Bogusław; 2015, *Jazz we Wrocławiu 1945-2000*, Wrocław: C2
- Klimsa, Bogusław; 2016, *Rock we Wrocławiu 1959-2000*, Wrocław: C2
- Kopaniecki, Jakub; 2021, *Why does a creative city need its local music? A study of the contemporary Wrocław jazz scene*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, nr 21, s. 23-38
- Lewicka, Maria; 2012, *Psychologia miejsca*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”
- Losiak, Robert; 2008, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, w: *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, T. IX, s. 253-264
- Małanicz-Przybylska, Maria; 2020, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, w: *LUD. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Komitetu Nauk Etnologicznych PANT*. 104, s. 299-319
- Pazder, Dominika, 2008, *Rola przestrzeni kulturowych w kreacji współczesnego śródmieścia*, w: *Czasopismo techniczne*, nr 4-A, s. 21-28
- Pięta, Jan; 2004, *Pedagogika czasu wolnego*, Warszawa: Wyższa Szkoła Ekonomiczna
- Schafer, Raymond Murray; 1982, *Muzyka środowiska*, w: *Res Facta*, nr 9
- Shelemay, Kay Kaufman; 2011, *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*, w: *Journal of the American Musicological Society*, nr 2, s. 349-390
- Siwak, Wojciech; 1993, *Estetyka rocka*, Warszawa: Semper
- Terciak, Patrycja; 2013, *Koncert: widowisko — teatr — performans. Próba ujęcia wydarzenia w kontekście współczesnej refleksji nad performatyką*, w: *Glissando*, nr 21, s. 23-29