

# Doświadczanie społeczeństwa – muzyka, obraz, media



# DOŚWIADCZANIE SPOŁECZEŃSTWA - MUZYKA, OBRAZ, MEDIA

pod redakcją Agnieszki Kampki



© Copyright by Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2019

Recenzenci: Małgorzata Adamik-Szysiak, UMCS  
Yuriy Plyska, SGGW

Projekt okładki – Marta Buchowiecka  
Opracowanie redakcyjne – Jan Kiryrow  
Opracowanie graficzne – Violetta Kaska

ISBN 978-83-7583-884-8

Wydawnictwo SGGW  
ul. Nowoursynowska 166, 02-787 Warszawa  
tel. 22 593 55 20 (-22, -25 – sprzedaż)  
e-mail: wydawnictwo@sggw.pl  
www.wydawnictwosggw.p

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Poland.  
The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

Druk: ZAPOL Sp.J., al. Piastów 42, 71-062 Szczecin

# SPIS TREŚCI

Agnieszka Kampka, <i>Słowo wstępu. Doświadczenie – wyobraźnia – zrozumienie</i> .....	5
---	---

## MUZYKA A DZIAŁANIE SPOŁECZNE

Robert Bracki, Magdalena Popowska-Bracka, <i>Czynne uczestnictwo w kulturze muzycznej a włączenie społeczne osób z niepełnosprawnością intelektualną</i> .....	11
Michalina Chamuła, <i>Więzi społeczne fanów zespołu muzycznego na podstawie obserwacji fanów The Kelly Family</i> .....	20
Dominika Czarnowska, Dominika Dziwulska, <i>Polityka kulturalna Korei Południowej – jak muzyka popularna wpływa na gospodarkę</i> .....	29
Monika Czekąła, <i>Rola muzyki w liturgii</i> .....	37
Hubert Ludwin, <i>Muzyka metalowa jako forma manifestu antywojennego</i> ...	48
Edwin Olczak, <i>Poszukując szczęścia, czyli o fenomenie disco polo</i> .....	56
Aleksandra Struczyk, <i>Elementy życia codziennego w teledyskach muzyki disco polo i hip-hop</i> .....	68
Alicja Piwowarska, <i>Muzyka (nie)polska</i> .....	82

## MUZYKA – TWORZENIE I SŁUCHANIE

Ewa Skardowska, <i>Ekspresja wykonawstwa muzycznego jako czynnik komunikujący i wyzwalający emocje u słuchaczy</i> .....	103
Konrad Chalimoniuk, Przemysław Staszczak, <i>Muzyczne festiwale akademickie</i> .....	116
Elżbieta Chojnowska, <i>Twórczość muzyczna – między plagiatem a inspiracją</i> ..	132
Mirosław Pachowicz, <i>Artystyczne i estetyczne postawy wobec funkcjonowania opracowań muzycznych</i> .....	144
Maciej Michaluk, <i>Estetyka muzycznych kultur alternatywnych w dobie Internetu</i> .....	154
Agnieszka Teodora Żabińska, <i>Dlaczego muzyka „poważna” jest aż tak poważna?</i> .....	162
Maciej Zaborski, <i>Kanon D-dur Pachelbela oraz jego parafrazy</i> .....	166

## OBRAZ I MEDIA

Ilona Błocian, <i>Rola obrazu rodziny – Anty-Edyp G. Deleuze’a i F. Guattariego</i>	179
Ewa Kawiak-Jawor, Monika Kaczoruk, Paulina Kaczor-Szkodny, <i>Media społecznościowe a zdrowie. Trendy w postrzeganiu zdrowego stylu życia</i> ....	189

Aleksandra Majdzińska-Koczorowicz, Julia Ostanina-Olszewska, <i>Pomiędzy tekstem a obrazem – memy internetowe jako twory multimodalne. Podejście językoznawstwa kognitywnego</i> .....	201
Paulina Ornatowska, <i>Podróż się odbyła, program wykonano i bawiono się dobrze – o społecznym rytuale wykonywania zdjęć</i> .....	213
Aleksandra Karaś, <i>Patostreaming i jego społeczny odbiór</i> .....	222

*Agnieszka Kampka*

Wydział Nauk Społecznych SGGW w Warszawie

## **DOŚWIADCZENIE – WYOBRAŹNIA – ZROZUMIENIE. SŁOWO WSTĘPU**

---

Studenci socjologii od pierwszych zajęć przekonywani są, że wybrany przez nich kierunek pozwoli im lepiej rozumieć społeczeństwo. Szybko jednak przekonują się, że zrozumienie to wymaga nie tylko wielu lektur i dyskusji, ale także wyostrego zmysłu obserwacji. Charles Wright Mills, który w końcu lat 50. pisał o wadze wyobraźni socjologicznej, był głęboko przekonany, że socjologia jest w stanie zmierzyć się z nadchodzącą przyszłością. „Ludzie potrzebują nie tylko informacji – w tym Wieku Faktu informacje często przytłaczają ich i przekraczają ich możliwości przyswajania. Potrzebują czegoś więcej niż tylko kompetencji intelektualnych – choć walka o ich uzyskanie często wyczerpuje ograniczony zasób ludzkiej energii moralnej. To, czego ludzie potrzebują – i co czują, że jest im potrzebne – to taka cecha umysłu, która pomoże im korzystać z informacji i rozwijać rozum po to, by w jasny sposób zgłębić to, co dzieje się na świecie i co może się dzieć z nimi samymi”, pisał Mills (2007: 51), przekonując, że „wyobraźnia socjologiczna pozwala nam zrozumieć historię i biografię oraz relację zachodzącą między nimi w ramach społeczeństwa. Oto jej zadanie i obietnica” (Mills 2007: 53).

Koncepcje Millsa, wielokrotnie krytykowane przez jego współczesnych, z zainteresowaniem czytane są przez dzisiejszych badaczy, którzy odkrywają, że socjologia może być narzędziem nawigacji, zestawem kompetencji, który pozwala nam poruszać się po świecie społecznym, wyobraźnia socjologiczna sprawia zaś, że to, co obce, staje się czymś bardziej znajomym, a to, co dobrze znane, okazuje się zaskakujące, zadziwia i domaga się bliższego oglądu (Gane, Back 2012: 405). Pytanie o przydatność socjologicznej wyobraźni powraca w wielu kontekstach, na przykład, czy możemy odwoływać się do niej, badając współczesne społeczeństwo, jeśli źródłem naszej wiedzy będzie Big Data (Uprichard 2012)? Generalnie jest to jedno z pierwszych socjologicznych pojęć, które przyswajają sobie studenci w czasie zajęć (Noy 2014), a którego wartość mogą odkrywać, gdy próbują swoich sił w pierwszych samodzielnych projektach badawczych.



Gdy w Kole Naukowym Socjologów im. Władysława Grabskiego na Wydziale Nauk Społecznych SGGW dyskutowaliśmy o tym, co warto dziś badać, nieustannie powracały wątki codziennych doświadczeń, które inspirowały do pytania o to, co i dlaczego robią dzisiaj ludzie każdego dnia, w jaki sposób poznają świat, w którym żyją. Jedną z powtarzających się obserwacji była ta o wszechobecności muzyki.

Według badań CBOS 65% Polaków codziennie słucha muzyki. Najmłodszy badani (18-24 lata) korzystają głównie ze źródeł internetowych (CBOS 2018). Polacy słuchają muzyki ponad 3 godziny dziennie, a 73% z nich słucha jej na smartfonie (w grupie wiekowej 16-24 lata to 94%) (IFPI 2018). Zdjęcie tłumy, w którym każdy ze słuchawkami na uszach zapatrzonej jest w ekran własnego laptopa czy smartfona, to standardowy obrazek ilustrujący dziś współczesne społeczeństwo. Natrafimy na niego w filmach dokumentalnych, w których stawiane są pytania o to, jak technologia zmienia nasze relacje społeczne i w reklamach, które przekonują, że ich produkt (czy będzie to napój owocowy, czy chipsy) pozwoli przywrócić harmonię, dobrą zabawę i bliskość.

Okazało się, że nie sposób dziś oderwać muzyki od nowych mediów, a te z kolei wiążą się z komunikacją wizualną. W efekcie dyskusji, współpracy z badaczami z różnych ośrodków oraz projektów naukowych realizowanych przez studentów na Wydziale Nauk Społecznych SGGW powstała niniejsza książka. Jest to próba przedstawienia, jak doświadczamy dziś życia w społeczeństwie, w której łączą się trzy wątki tematyczne. Po pierwsze, pytamy o muzykę: jak ją dziś tworzymy, gdzie jej słuchamy, jak ją przeżywamy, o czym mówią piosenki i teledyski. Po drugie, jak poznajemy świat społeczny poprzez obrazy – te, które zakotwiczone przez mity tkwią w naszej zbiorowej wyobraźni, i te, które dzięki internetowym kreatorom memów szybko pozwalają nam komentować rzeczywistość. Po trzecie wreszcie, w jaki sposób wykorzystujemy media społecznościowe, by móc gromadzić doświadczenia i dzielić się nimi.

Wszystkie te wątki przeplatają się ze sobą, jednak zaczynamy od pytań o społeczne funkcje muzyki. W pierwszej części mowa zatem o tym, że muzyka może służyć komunikacji i socjalizacji, rozwijając poczucie sprawstwa i skłaniając do porzucania stereotypów. Obserwujemy to zarówno w wymiarze indywidualnym (o tym na przykładzie osób z niepełnosprawnością intelektualną piszą Robert Bracki i Magdalena Popowska-Bracka), jak i państwowym (co opisują Dominika Czarnowska i Dominika Dziwulska, odwołując do koreańskiego popu).

To, że wspólne zainteresowania muzyczne łączą ludzi, jest zjawiskiem powszechnie znanym. Michalina Chamuła (*Więzi społeczne fanów zespołu muzycznego na podstawie obserwacji fanów The Kelly Family*) pokazuje jednak także, w jaki sposób rozwój mediów społecznościowych zmienił relacje fanów, nie zmieniając podstaw ich więzi.

Odczytanie muzyki i śpiewanych tekstów jest doskonałym źródłem wiedzy na temat przekonań i wartości danej wspólnoty. Monika Czekąła, opisując muzykę liturgiczną (*Rola muzyki w liturgii*), i Hubert Ludwin, analizując teksty piosenek heavy-metalowych, udowadniają, że niezależnie od kontekstu i gatunku, utwory muzyczne nieodmiennie są narzędziem identyfikacji.

Muzyka, jak każda twórczość artystyczna, wiąże się z próbą oceny estetycznej, ale także wartościowana jest pod innymi względami. Edwin Olczak (*Poszukując szczęścia, czyli o fenomenie disco polo*) i Aleksandra Struczyk (*Elementy życia codziennego w teledyskach muzyki disco polo i hip-hop*) przyglądają się fenomenowi disco polo, zastanawiając się nad tym, jaki obraz świata i relacji międzyludzkich jest przedstawiany w słowach piosenek i teledyskach.

Przykład łączenia indywidualnych doświadczeń i globalnych procesów przedstawia Alicja Piwowarska (*Muzyka (nie)polska*), dociekając, dlaczego polscy artyści piszą i śpiewają po angielsku.

W drugiej części tomu zebraliśmy teksty, które choć bezpośrednio dotyczą muzyki, to jednak mówią o zjawiskach, które mają znaczenie także w innych przestrzeniach kultury lub szerzej – życia społecznego. Zacznijmy od sposobu odbioru przekazu. Czy ma to znaczenie, na czym i gdzie słuchamy muzyki? A może ważniejsze jest, kto ją wykonuje? Od czego zależą emocje, jakie wzbudza dany utwór? O tym pisze Ewa Skardowska (*Ekspresja wykonawstwa muzycznego jako czynnik komunikujący i wyzwalaający emocje u słuchaczy*) w kontekście muzyki poważnej, Konrad Chalimoniuk i Przemysław Staszczak (*Muzyczne festiwale akademickie*) zaś przedstawiają wyniki badań, które dowodzą, jak ważne jest również to, z kim i gdzie muzyki słuchamy.

Cechą kultury współczesnej jest powszechność różnorodnych form repetycji, twórcy wykorzystują, przetwarzają, reinterpreterują już istniejące teksty kultury, spotykamy się z tym w każdej dziedzinie sztuki, a zagadnienie to bardzo interesuje młodych badaczy (zob. Nowak, Dolata, Markowski 2014). Elżbieta Chojnowska (*Twórczość muzyczna – między plagiatem a inspiracją*) wskazuje na wyłaniające się w związku z tym problemy prawne, Mirosław Pachowicz (*Artystyczne i estetyczne postawy wobec funkcjonowania opracowań muzycznych*) zwraca uwagę, że już samo opracowanie utworu może być formą twórczego działania, Maciej Michaluk zaś (*Estetyka muzycznych kultur alternatywnych w dobie Internetu*) dowodzi, że mnogość źródeł inspiracji, jakich dostarcza Internet, zmusza do ciekawych rozstrzygnięć teoretycznych. Maciej Zaborski przedstawia przykład takich właśnie różnorodnych inspiracji i nawiązań do wybranego utworu (Kanon D-dur *Pachelbela* oraz jego *parafrazy*). Agnieszka Teodora Żabińska (*Dlaczego muzyka „poważna” jest aż tak poważna?*) omawia natomiast znaczenie edukacji muzycznej.

Trzecia część książki dotyczy komunikacji opartej na obrazie i zapośredniczonej przez media. To, co widzimy i o czym dyskutujemy w mediach społecznościowych, ma swoje głębokie korzenie, z których wyrastają nasze opinie, oceny i działania. Pokazuje to Ilona Błocian (*Rola obrazu rodziny – Anty-Edyp G. Deleuze’a i F. Guattariego*) na przykładzie mitu o Edypie, który odgrywa ważną rolę w europejskim myśleniu o rodzinie. Równie podstawowych spraw, choć badanych i omawianych w całości odmienny sposób, dotyczy rozdział autorstwa Ewy Kawiak-Jawor, Moniki Kaczoruk i Pauliny Kaczor-Szkodny (*Media społecznościowe a zdrowie. Trendy w postrzeganiu zdrowego stylu życia*). O czym tak naprawdę myślimy, gdy w Internecie zaczynamy



pytać o zdrowie? Co zaś tak naprawdę widzimy, gdy śmiejemy się z memów – o tym piszą Aleksandra Majdzińska-Koczorowicz i Julia Ostanina-Olszewska (*Pomiędzy tekstem a obrazem – memy internetowe jako twory multimodalne. Podejście językoznawstwa kognitywnego*).

Dwa ostatnie teksty związane są z dokumentowaniem doświadczeń i działań. Paulina Ornatowska analizuje społeczne rytuały związane z fotografowaniem podróży. Aleksandra Karaś natomiast przedstawia wyniki badań dotyczących tego, jak postrzegamy fenomen patostreamów, dlaczego chcemy oglądać relacje na żywo, dokumentujące patologiczne zachowania.

Niniejsza monografia gromadzi zatem teksty bardzo różnorodne ze względu na tematykę, perspektywę teoretyczną czy metodę badawczą. Różni są także autorzy, znajdziemy wśród nich dojrzałych teoretyków i doświadczonych badaczy, ale przede wszystkim doktorantów i studentów. Reprezentują oni rozmaite dyscypliny naukowe: socjologię, muzykologię, prawo, historię, filozofię, językoznawstwo. Dzięki temu uzyskujemy obraz wielowymiarowy, możemy odkrywać zaskakujące nieraz podobieństwa lub zależności. Możemy ćwiczyć się zatem w rozwijaniu tej poznawczej kompetencji, w której C. Wright Mills widział szansę na zrozumienie przeżywanych doświadczeń. „To właśnie dzięki wyobraźni socjologicznej ludzie mają obecnie nadzieję pojąc to, co dzieje się w świecie, i zrozumieć, co dzieje się z nimi samymi jako maleńkimi punktami, znajdującymi się w społeczeństwie na przecięciu biografii i historii” (Mills 2007: 55).

## ■ Bibliografia

- CBOS (2018), *Słuchanie muzyki*, Warszawa: CBOS.
- Gane N., Back L. (2012), *C. Wright Mills 50 Years On: The Promise and Craft of Sociology Revisited*, „Theory, Culture & Society” nr 29(7/8), s. 399–421.
- IFPI (2018), *Badanie zachowań konsumentów na światowym rynku muzycznym w 2018 roku*, [https://www.ifpi.org/downloads/Music-Consumer-Insight-Report-2018\\_PL.pdf](https://www.ifpi.org/downloads/Music-Consumer-Insight-Report-2018_PL.pdf)
- Mills Ch. W. (2007), *Wyobraźnia socjologiczna*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nowak A., Dolata D., Markowski M. (red.) (2014), *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, Lublin: e-naukowiec.
- Noy S. (2014), *Secrets and the Sociological Imagination: Using PostSecret.com to Illustrate Sociological Concepts*, „Teaching Sociology”, vol. 42(3) 187-195.
- Uprichard E. (2012), *Being stuck in (live) time: the sticky sociological imagination*, „The Sociological Review”, nr 60, s. 124-138.



# MUZYKA I DZIAŁANIE SPOŁECZNE





*Robert Bracki*

Europejskie Centrum Edukacji Kulturalnej Osób Niepełnosprawnych w Gdańsku

*Magdalena Popowska-Bracka*

Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

# CZYNNE UCZESTNICTWO W KULTURZE MUZYCZNEJ A WŁĄCZENIE SPOŁECZNE OSÓB Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ INTELEKTUALNĄ

---

Europejskie Centrum Edukacji Kulturalnej Osób Niepełnosprawnych (ECEKON) to placówka, której główną formą aktywności jest wyposażenie osób z niepełnosprawnością intelektualną w podstawowe umiejętności muzyczne. Wykluczanie osób z niepełnosprawnością intelektualną przejawia się we wszystkich obszarach życia społecznego, poprzez ograniczony lub uniemożliwiony dostęp do szeroko rozumianych dóbr. Jednym z tych obszarów jest kultura. Edukacja muzyczna przyczynia się do zwiększenia kompetencji społecznych.

**Słowa kluczowe:** kultura, włączenie, kompetencje, niepełnosprawność, ECEKON

## Wstęp

Wykluczenie osób z niepełnosprawnością intelektualną przejawia się w różnych obszarach życia społecznego, poprzez ograniczony lub uniemożliwiony dostęp do szeroko rozumianych dóbr. Jednym z tych obszarów jest kultura, zarówno w kontekście jej odbioru, jak i współtworzenia. Podejmowane są różne działania, aby wykluczenie niwelować. Najbardziej znaną barierą są bariery architektoniczne, na szczęście jest ich coraz mniej. W innych dziedzinach, jak w sporcie, osoby z niepełnosprawnościami odnoszą sukcesy podczas paraolimpiad, ale te sukcesy nie przesądzają o powszechnym dostępie zainteresowanych osób z niepełnosprawnościami do tej formy aktywności. W przestrzeni publicznej znanym jest problem dostępu do pracy osób z niepełnosprawnościami. Podjęto bardzo dużo działań i ustawowych i organizacyjnych, by praca była dostępna – powszechnie działają warsztaty terapii zajęciowej,

biura pośrednictwa pracy dla osób z niepełnosprawnościami, jak BIZON w Gdańsku czy Centrum DZWONI w Warszawie. Jednak zmniejszanie czy likwidowanie barier w tych obszarach nie oznacza wzrostu jakości życia (rozumianego jako uzyskanie dostępu do kolejnych dóbr) w innych dziedzinach. W celu niwelowania skutków wykluczenia każdy z obszarów życia społecznego wymaga specyficznych działań animacyjnych, dla których podstawą są akty prawne i idące za tym instytucje, placówki, programy.

ECEKON (Europejskie Centrum Edukacji Kulturalnej Osób Niepełnosprawnych) zajął się włączeniem społecznym poprzez czynne uczestniczenie w kulturze muzycznej. Ta aktywność wnosi wartość estetyczną do życia i jest zajęciem afirmatywnym, odwołującym się do piękna estetycznego i działań powszechnie uznawanych za prestiżowe. Wprowadzenie takich działań i doznań do życia osób z niepełnosprawnością intelektualną jest szczególnie cenną samoistną wartością determinującą jakość życia osobistego. Niesie ze sobą także możliwość nabycia kompetencji społecznych, których często brakuje osobom z niepełnosprawnością intelektualną.

## Główne cele działalności

Europejskie Centrum Edukacji Kulturalnej Osób Niepełnosprawnych działa przy Polskim Stowarzyszeniu na rzecz Osób z Niepełnosprawnością Intelektualną (PSONI) – Koło w Gdańsku. Jest placówką, w której główną formą działania jest wyposażenie uczniów, osób z niepełnosprawnością intelektualną, w podstawowe umiejętności muzyczne oraz dążenie do tego, by uczeń osiągnął poziom gry pozwalający na włączenie do publicznej działalności w amatorskich zespołach muzycznych. Z dotychczasowego doświadczenia wynika, że w środowisku osób z niepełnosprawnością intelektualną możliwe jest osiągnięcie takiego poziomu sprawności muzycznych, który (poza oczywistymi korzyściami osobistymi) zapewni funkcjonalność społeczną tej edukacji. Już na poziomie podstawowym sprawności wykonawczych, przy wsparciu organizacyjnym i artystycznym można wypracować oryginalne, wartościowe kreacje artystyczne i włączyć osoby z niepełnosprawnościami do publicznego życia kulturalnego.

ECEKON powstał w wyniku zapotrzebowania społecznego. Od 1995 roku działa przy PSONI – Koło w Gdańsku Orkiestra Vita Activa (OVA), w której grają osoby z niepełnosprawnością intelektualną – 270 koncertów w 61 miastach Polski i Europy. Po latach działalności okazało się, że poziom kompetencji członków orkiestry jest tak znaczny, a repertuar tak zaawansowany<sup>1</sup>, że do orkiestry nie można było przyjąć nowych osób z niepełnosprawnościami, ponieważ nie tylko nie posiadały

---

<sup>1</sup> Między innymi OVA wykonuje transkrypcje utworów symfonicznych, np. Piotra Czajkowskiego, Edwarda Griega.

żadnych umiejętności muzycznych, ale także poziom ich kompetencji społecznych, niezbędnych do działalności w takim zespole był niewystarczający. Tak jak do orkiestry symfonicznej nie przyjmuje się osób bez wykształcenia muzycznego tak nie można do sprawnie działającej Orkiestry Vita Activa przyjąć osoby bez koniecznych kompetencji na stosownym poziomie<sup>2</sup>. Dlatego powstała placówka edukacji muzycznej – właśnie ECEKON, która z biegiem czasu znacznie ewaluowała i postawiła sobie dodatkowe cele<sup>3</sup>. Indywidualny tok nauczania, tak jak w szkołach muzycznych, stworzył możliwości intensywnego rozwoju zarówno muzycznego, jak i osobistego. Rozwój osób z niepełnosprawnością intelektualną poddanych tak intensywnej edukacji jest znaczący i wyróżniający. Wpływa nie tylko na uczniów, ale także na życie ich rodzin – przez analogię podobnie jak w szkołach muzycznych, z tym że efekt jest intensywniejszy, ponieważ w życiu tych osób i ich rodzin więcej jest działań kompensacyjnych niż afirmatywnych.

## Główne formy działalności edukacyjnej i artystycznej

ECEKON powstał w 2008 roku. Obecnie uczy się w nim 75 uczniów w bardzo różnym wieku – od małych dzieci po osoby dorosłe. Poza osobami z niepełnosprawnością intelektualną uczą się osoby z innymi niepełnosprawnościami oraz osoby sprawne. Indywidualne lekcje gry na instrumencie odbywają się raz w tygodniu. Dobór instrumentu zależy od zainteresowań ucznia oraz jego możliwości ruchowych i sprawności umysłowych. Na koniec każdego semestru uczniowie występują na popisie, który jest formą prezentacji osiągnięć, przy czym przez osiągnięcie należy rozumieć także bardzo proste działania jak zagranie kilku dźwięków. Kadre pedagogiczną stanowi 13 nauczycieli z przygotowaniem muzycznym i o bardzo różnych kwalifikacjach i kompetencjach pozamuzycznych. Na przykład jedna z nauczycielek jest też przewodnikiem po Gdańsku, co wykorzystuje w pracy w ECEKON. Po zdobyciu odpowiednich umiejętności gry na danym instrumencie uczniowie mogą dołączyć do jednego z zespołów działających przy ECEKON: ECEKON Brass Band (zespół instrumentów dętych blaszanych specjalizuje się w wykonywaniu fanfar<sup>4</sup>), ECEKON Karno

---

<sup>2</sup> Chodzi tu o zasadę równoległości, oczywiście samego poziomu sprawności muzycznych w tego typu zespołach nie można porównywać. W przypadku OVA musi on być: amatorski, wystarczający, a w przypadku orkiestry symfonicznej: zawodowy, możliwie wysoki.

<sup>3</sup> W Polsce i Europie działa wiele zespołów muzycznych z udziałem osób z niepełnosprawnościami, jednak ECEKON pod względem strategii i zakresu działania oraz wypracowanego poziomu muzycznego wydaje się być placówką precedensową. Orkiestra Vita Activa jest najbardziej zaawansowanym muzycznie zespołem z większościowym udziałem osób z niepełnosprawnością w Europie.

<sup>4</sup> Ten profil artystyczny spowodował, że zespół bierze udział w wielu oficjalnych uroczystościach zarówno środowiskowych, jak i miejskich, w tym międzynarodowych.



(kapela ludowa koncentruje się na wykonywaniu stylizowanej muzyki kaszubskiej<sup>5</sup>), ECEKON Open Sound (zespół bębniarski<sup>6</sup>), oraz rozwijający się zespół keyboardowy. Poza zespołami nieliczne osoby z niepełnosprawnością występują jako soliści.

Uczniowie mogą również uczęszczać na zajęcia z autoprezentacji, emisji głosu czy wiedzy o muzyce i kulturze. Wraz z rozwojem sprawności wykonawczych powstały nowe możliwości. ECEKON przygotowuje koncerty na rzecz własnego środowiska. Jedną z takich form koncertowych są tematyczne wieczory muzyczne, w których nauczyciele i niektórzy uczniowie wykonują utwory związane z wybranym tematem – muzyka filmowa, muzyka królewska, wieczór francuski, wieczór biblioteczny – czyli muzyka inspirowana literaturą i wiele innych.

## Działalność badawcza i naukowa ECEKON

Ponieważ podstawową formą finansowania ECEKON są granty z PFRON, który wymaga podania wskaźników efektywności, konieczne było wypracowanie narzędzi pozwalających na pomiar wyników edukacyjnych. W ECEKON prowadzone są badania panelowe dotyczące rozwoju uczniów. Nauczyciele co pół roku wypełniają arkusz skonstruowany na potrzeby placówki specjalnie do tego celu. WSPKM (Włączenie Społeczne Przez Kulturę Muzyczną) to narzędzie badawcze odnoszące się do 8 obszarów rozwoju:

- A. Dyspozycje osobowe a czynności uczenia się i uczenia innych.
- B. Sprawności ruchowe i ich uwarunkowania.
- C. Użycie instrumentu muzycznego do celów artystycznych.
- D. Odczytywanie tabulatur, nut i czytanie tekstu.
- E. Samoedukacja ujawniana podczas lekcji indywidualnej, samoedukacja stosowana w domu.
- F. Składowe sprawności muzyczne: biegłość gry, cechy artystyczne gry, frazowanie.
- G. Repertuar muzyczny.
- H. Kompetencje społeczne.

W każdym z obszarów znajdują się kryteria uściślające zagadnienia dotyczące danego aspektu. Każde z tych kryteriów posiada 15 poziomów zaawansowania. Poziom pierwszy oznacza inicjację edukacji, a poziom 15 kompetencje osób sprawnych. W tej skali lokowane jest zaawansowanie rozwoju muzycznego i społecznego uczniów ECEKON (osób z niepełnosprawnością). Takie rozwiązanie pozwala ocenić stopień rozwoju uczniów w skali uniwersalnej, dotyczącej wszystkich ludzi.

---

<sup>5</sup> Ten profil artystyczny spowodował, że zespół występuje podczas regionalnych festiwali związanych z kulturą kaszubską.

<sup>6</sup> Ten profil spowodował, że zespół występuje podczas licznych festynów na terenie Gdańska zarówno we własnym, jak w otwartym środowisku.

15 poziomów podzielonych jest na 5 etapów rozwoju:

- adaptacyjny;
- wdrożeniowy – pierwszy etap, na którym równolegle może dojść do nabycia i rozwoju kompetencji społecznych;
- edukacyjny – jego osiągnięcie jest niezbędne, aby efektywnie móc rozwijać umiejętności muzyczne;
- funkcjonalny – kolejny etap, w którym równolegle mogą silnie rozwijać się kompetencje społeczne, głównie poprzez możliwość włączenia się w zespołowe działania muzyczne;
- afirmatywny.

Z kolei pięć etapów rozwoju zawiera się w trzech strefach społecznych:

- publicznej zamkniętej,
- publicznej otwartej,
- prywatnej otwartej (dotyczy samoedukacji).

Każdy uczeń ma przypisany plik z WSPKM – diagnoza i ocena postępów. Wszystkie podpunkty każdego z obszarów rozwoju są przedstawione w 15-punktowej skali w formie tabeli. Wiersze to daty kolejnych ewaluacji, dzięki czemu widoczny jest stan z poprzednich lat i stan obecny. W ten sposób sprawnie można określić, w jakim czasie i w jakich obszarach uczeń zrobił postępy muzyczne i społeczne. Ewaluacje punktowe dają możliwość rozliczania się ze zobowiązań grantowych, z których korzysta ECEKON. Oprócz ewaluacji punktowych nauczyciele wypełniają również ocenę opisową, w której zawrzeć mogą uwagi i spostrzeżenia na temat ucznia, których zabrakło w tabeli.

Poza działalnością dydaktyczną i wychowawczą nauczyciele opisują swoje doświadczenia z pracy w ECEKON w prasie specjalistycznej i powszechnej. Z inicjatywy dr. Ryszarda Popowskiego, kierownika merytorycznego, wydany został numer specjalny czasopisma *Wychowanie Muzyczne*. Ryszard Popowski w artykule *Wprowadzenie do problematyki animacji kultury muzycznej w środowisku osób z niepełnosprawnościami* odnosi się do takich problemów, jak aktywność artystyczna osób z niepełnosprawnościami – cechy uniwersalne a specyficzne, udział w kulturze czy terapia, wskazuje na możliwości podjęcia pracy przez nauczycieli muzyki z osobami z niepełnosprawnościami znajdującymi wsparcie w stowarzyszeniach i fundacjach. Tak wysoko wykwalifikowana kadra z powodzeniem może prowadzić edukację muzyczną i zespoły muzyczne w tym środowisku (Popowski 2016: 4-7).

Mirosława Lipińska i Ryszard Popowski w artykule *Zadania nauczycieli muzyki, organizacji i instytucji kultury muzycznej w świetle art. 30 Konwencji ONZ o prawach osób niepełnosprawnych* wskazują na aspekty praktycznego wdrożenia postanowień konwencji w obszarze dostępu do kultury (Lipińska, Popowski 2016: 8-14). Katarzyna Płaskowska w artykule *Zwykle trzeba bardzo długo czekać na efekty* analizuje szczególnie złożone przypadki edukacji muzycznej osób z niepełnosprawnościami (Płaskowska 2016: 48-56). Mirosław Brzana opisuje swoje doświadczenia w artykule *Moja*

klasa keyboardzistów (Brzana 2016: 57-61). Robert Bracki w artykule *Orkiestra dęta od podstaw* opisuje uwarunkowania powstania małej orkiestry dętej, złożonej z osób z niepełnosprawnościami (Bracki 2016: 75-89). Ten numer specjalny *Wychowania Muzycznego* i następny zawierają także inne teksty autorów spoza ECEKON.

## Przypadek Oli

Historia jednej z uczennic jest wyraźnym przykładem wzrostu jej kompetencji społecznych. Ola była bardzo energiczna, silna i spontaniczna. Wiadomo było, że ma bardzo duże możliwości ruchowe. Miała bardzo sprawne ręce i palce. Chciała grać na sztabkach, ale na jej warunkach, spontanicznie i bezsensownie. Nie korzystała ze wzroku w trakcie gry. Nie skupiała go na instrumencie ani nie nawiązywała kontaktu wzrokowego z nauczycielem. Pierwszym zadaniem było wprowadzenie czynności przygotowawczych, czyli wspólne przygotowanie miejsca do gry oraz przyjęcie odpowiedniej postawy. Odbywało się to za pomocą komunikatów słownych, na które bardzo rzadko reagowała. Ola nie współpracowała z nauczycielem. Uczennica rozumiała mowę, ale porozumiewała się za pomocą monosylab. Reagowała na pytania, na które mogła odpowiedzieć tak lub nie. Równoległe do nauki gry na sztabkach nauczyciel ćwiczył z Olą grę na bongosach. Uczyl ją grania dłońmi naprzemiennie. Miało to na celu wyodrębnienie jednego dźwięku, ponieważ grała ona serię dźwięków i nie umiała przestać grać na polecenie nauczyciela. Poprzez ciągłe powtarzanie czynności nauczyciel wprowadził rytuał przygotowań do lekcji i po czterech miesiącach Ola zagrała sekwencję trzech dźwięków na dwóch sztabkach e i g, gdzie każda sztabka była przypisana jednej ręce. Kiedy udało się wypracować powtarzanie przez Olę tych dwóch dźwięków, nauczyciel ćwiczył z nią w taki sposób, że grał elementarną melodię, którą Ola kończyła odpowiednim dźwiękiem. Nauczyciel systematycznie dokładał kolejne sztabki tak, że obecnie Ola gra na ośmiu sztabkach, korzystając z tablaty opracowywanej przez nauczyciela.

W ciągu trzech lat zachowanie Oli uległo znacznej poprawie. Bardzo ważnym momentem w edukacji Oli był pierwszy popis. Na próbie generalnej widząc pierwszych rodziców, którzy zajmowali miejsce na publiczności, uczennica zaczęła zachowywać się w nieodpowiedni do sytuacji sposób. Śmiała się, wygłupiała i w konsekwencji nie zagrała poprawnie swojego utworu. Nie reagowała na polecenia nauczyciela, który zaniepokojony taką sytuacją postanowił, że Ola wystąpi pod koniec opisu. Miało to spowodować wyciszenie się uczennicy pod wpływem występów innych dzieci oraz uświadomienie jej powagi sytuacji występu publicznego poprzez obserwowanie zachowania innych osób na sali. Kiedy występ Oli został zapowiedziany nauczyciel zauważył, że Ola jest zestresowana swoim nadchodzącym występem. Podeszła, elegancko się ukloniła, tak jak uczniowie występujący przed nią. Kiedy usiadła do instrumentu była tak przejęta, że nie podniosła pałeczek. Potrzebowała wsparcia nauczyciela i komunikatów wspomagających, takich jak – „weź pałeczki”, „zaczniemy

teraz grać”, „spójrz na tabulaturę”. Nauczyciel zaczął grać melodię, ale Ola się nie dołączyła. Nauczyciel jeszcze raz powiedział Oli, że teraz będą grać przygotowany utwór. Za drugim razem Ola zagrała bezbłędnie. Dostała bardzo duże brawa, które zrobiły na niej wrażenie. Widać było, że to dla niej bardzo duże przeżycie oraz że po raz pierwszy występowała publicznie. Pierwszy popis bardzo wypłynął na uczennicę. Zaczęła bardzo chętnie przychodzić na lekcje. Na pierwszych zajęciach po wakacjach Ola usiadła do instrumentu i zagrała *a vista* melodię opartą na pentatonice. Należy zwrócić uwagę na fakt, że wdrożenie uczennicy do standardowych działań edukacyjnych trwało trzy lata i dopiero osiągnięcie tego etapu otworzyło przed uczennicą możliwości doświadczenia standardowej edukacji muzycznej, co oczywiście nie przesądza o jej perspektywach. W tym przypadku osiągnięty został bardzo ważny pozamuzyczny cel edukacyjny o charakterze uniwersalnym – poznanie i przyjęcie przez uczennicę reguł działania. Obecnie (2018 r.) Ola nie sprawia żadnych problemów na lekcji i chętnie uczestniczy w występach publicznych. Opisany przypadek dotyczy osoby o znacznych problemach w nawiązaniu kontaktu społecznego i działania według zasad, tu muzycznych. Oczywiście w ECEKON są też uczniowie, którzy takich problemów nie mają, ale ich postępy muzyczne i efekty włączenia społecznego warunkowane są innymi niedyspozycjami.

Nie tylko w sferze publicznej zaobserwować można wzrost kompetencji społecznych i tym samym zwiększenia szans włączenia w życie społeczne. Dzieci, które nie funkcjonowały samodzielnie i nie uczestniczyły w życiu rodzinnym, poprzez nabycie umiejętności muzycznych i możliwości prezentacji ich, zsocjalizowały się ze swoją rodziną. Zaczęły pełnić ważną funkcję w życiu rodzinnym, występując w gronie najbliższych, przy okazji świąt czy urodzin. Teraz potrafią grać na instrumencie, czego nie umieją inni członkowie rodziny. Edukacja muzyczna staje się ważna nie tylko dla osoby z niepełnosprawnością, ale także dla całej rodziny, która widzi radość, jaką sprawia dziecku muzykowanie. Ponieważ jest całkowicie samodzielne w obsłudze oraz grze na instrumencie, rodzice zaczynają wierzyć, że może być samodzielne również w innych dziedzinach życia.

## Wyzwania w strefie publicznej zamkniętej i publicznej otwartej

Wraz ze wzrostem kompetencji muzycznych wzrastają kompetencje społeczne. Uczeń poznaje sytuację edukacyjną. Uczy się być uczniem, podejmować współpracę z nauczycielem. Nabycie podstawowych kompetencji społecznych w kontekście sytuacji edukacyjnej musi nastąpić zanim uczeń zdobędzie elementarną wiedzę muzyczną. Jest to niezbędne, aby nauczyciel mógł efektywnie pracować z uczniem. Świadomość sytuacji edukacyjnej jest niezbędna do podejmowania jakichkolwiek działań muzycznych.

Często uczniowie przychodzący do ECEKON nie posiadają umiejętności pracowania na lekcji z nauczycielem. Żeby uczeń wystąpił po raz pierwszy, musi prezentować chociaż elementarny poziom umiejętności muzycznych, czyli musi się czegoś nauczyć, żeby móc publicznie wystąpić. Zaobserwować można, jak na różne sposoby zanikają zachowania destrukcyjne uczniów. W sytuacji publicznej następuje całkowita koncentracja na grze, dzięki czemu zminimalizowane są czynności zbędne czy destrukcyjne. Otoczenie w sytuacji publicznego występu wymusza zachowanie społecznie akceptowane poprzez elegancki ubiór, atmosferę występu artystycznego, zachowanie adekwatne do uczestniczenia w koncercie innych osób. Wraz ze wzrostem kompetencji muzycznych uczniowie dostają coraz ważniejsze zadania muzyczne, co prowadzi do kształtowania poczucia odpowiedzialności za własne działania prezentowane publicznie, a podczas grania w zespole także za działania całego zespołu. W praktyce edukacyjnej ECEKON stosowane są zróżnicowane stopnie współobecności w sferze społecznej. Podczas lekcji pojawiają się inni nauczyciele, by zobaczyć i ocenić postępy ucznia (raczej niestosowane w szkołach muzycznych), kolejnym etapem jest występ we własnym zamkniętym środowisku w ECEKON, kolejny to udział w koncertach środowiskowych poza placówką i wreszcie najbardziej zaawansowana forma udziału w życiu publicznym – udział w koncertach w przestrzeni publicznej otwartej. Ocena, w jakich obszarach życia społecznego może pojawić się uczeń z danym poziomem sprawności wykonawczych, wymaga starannego rozważenia i ma charakter etyczny. Szukając najbardziej uogólnionego efektu edukacyjnego działalności ECEKON, można powiedzieć, że już niewielki przyrost umiejętności muzycznych w sposób wyraźny stymuluje znaczący rozwój umiejętności społecznych. W ten sposób realizuje się główny cel społeczny działalności ośrodka – włączenie społeczne przez czynny udział w kulturze, tym samym współtworzenie tej kultury.

Na koniec wartą poruszenia kwestią jest konwencja ONZ, która została ratyfikowana przez Polskę w 2012 roku. Artykuł 30 tej konwencji dotyczy udziału w życiu kulturalnym, rekreacji, wypoczynku i sporcie osób z niepełnosprawnością: „Państwa Strony podejmą odpowiednie środki w celu zapewnienia, że osoby niepełnosprawne będą miały możliwości rozwoju i wykorzystywania potencjału twórczego, artystycznego i intelektualnego, nie tylko dla własnej korzyści, ale także dla wzbogacenia społeczeństwa” (Konwencja o prawach osób niepełnosprawnych 2012).

Praktyka artystyczna ECEKON wykazała, że postanowienia konwencji ONZ, w tym jej artykuł 30 o dostępie do kultury, sportu i rekreacji, mogą być efektywnie realizowane w praktyce społecznej na wysokim poziomie. Działalność ta przynosi osobisty pożytek osobom niepełnosprawnym, uznanie społeczne i wnosi do współczesnego uniwersalnego życia kulturalnego nowe i cenne wartości artystyczne tworzone przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną.

## Bibliografia

- Bracki R. (2016), *Orkiestra dęta od podstaw*, „Wychowanie Muzyczne”, nr LX 299, s. 75-89.
- Brzana M. (2016), *Moja klasa keyboardzistów*, „Wychowanie Muzyczne”, nr LX 299, s. 57-61.
- Konwencja o prawach osób niepełnosprawnych, <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/konwencja-onz-o-prawach-os%C3%B3b-niepe%C5%82nosprawnych-0> (29.07.2018).
- Lipińska M., Popowski R. (2016), *Zadania nauczycieli muzyki, organizacji i instytucji kultury muzycznej w świetle art. 30 Konwencji ONZ o prawach osób niepełnosprawnych*, „Wychowanie Muzyczne”, nr LX 299, s. 8-14.
- Płaskowska K. (2016), *Zwykle trzeba bardzo długo czekać na efekty, ale warto*, „Wychowanie Muzyczne”, nr LX 299, s. 48-56.
- Popowski R., *Wprowadzenie do problematyki animacji kultury muzycznej w środowisku osób z niepełnosprawnościami*, „Wychowanie Muzyczne”, nr LX 299, s. 4-7.



*Michalina Chamuła*

Badacz niezależny

## WIĘZI SPOŁECZNE FANÓW ZESPOŁU MUZYCZNEGO NA PODSTAWIE OBSERWACJI FANÓW THE KELLY FAMILY

---

Autorka podjęła próbę zbadania relacji między fanami zespołu muzycznego poprzez analizę wypowiedzi oraz komentarzy w grupie zamkniętej na portalu społecznościowym Facebook. Celem rozdziału jest omówienie wyników przeprowadzonych badań oraz przedstawienie wniosków dotyczących budowania więzi między ludźmi o podobnych zainteresowaniach muzycznych. Na postawie badań można stwierdzić, że między fanami tworzą się więzi o charakterze słabym, lecz długotrwałym, podtrzymywane integracją poprzez dyskusję w grupie na Facebooku. Część fanów preferuje tylko kontakty pośrednie, ale większość decyduje się także na spotkania poza sferą wirtualną, co powoduje zacieśnienie więzi oraz skutkuje skłonnością podzielenia poglądów podczas dyskusji na forum. Między fanami tworzy się także sieć społecznego wsparcia, pomagają oni sobie w trudnych sytuacjach.

**Słowa kluczowe:** więzi społeczne, fani, komunikacja w Internecie

### Wstęp

Integracyjna rola muzyki jest znana naukowcom z dziedziny psychologii społecznej i socjologii. Wspólne zainteresowania muzyczne nie tylko ułatwiają budowanie więzi społecznych, ale także wpływają na ich utrzymanie. W dobie Internetu, gdy możliwe jest tworzenie forów oraz grup związanych ze wspólnymi zainteresowaniami, utrzymywanie więzi stało się jeszcze łatwiejsze. Zespół The Kelly Family zdobył popularność w latach 90. XX wieku. Polscy fani jeździli na koncerty po całej Europie, bardzo często spotykali się na koncertach; pod zamkiem, w którym mieszkali członkowie zespołu; a także na zlotach wielbicieli zespołu. W 2008 roku zespół ogłosił zakończenie wspólnej działalności a członkowie zespołu rozpoczęli kariery solowe. Po 20 latach przerwy ogłoszono powrót zespołu na scenę muzyczną, co spowodowało, że wielu dawnych fanów rozpoczęło aktywne uczestnictwo w życiu forum związanego z tą grupą muzyczną. Celem pracy jest przedstawienie wyników badań z obserwacji aktywności uczestników zamkniętej grupy dyskusyjnej na portalu społecznościowym Facebo-

ok oraz zarysowanie charakterystyki więzi społecznych istniejących pomiędzy fanami zespołu.

## Więzi społeczne – koncepcje teoretyczne

Pojęcie więzi społecznej w socjologii definiowane jest na różne sposoby. Jan Szczepański rozumie więź społeczną jako „zorganizowany system stosunków, instytucji i środków kontroli społecznej, skupiający jednostki, podgrupy i inne elementy składowe w funkcjonalną całość zdolną do utrzymania się i rozwoju” (Szczepański 1963: 119). Stanisław Ossowski natomiast opisuje więź społeczną, wyjaśniając, że jest to „aprobująca świadomość przynależności do grupy, tendencja do zachowywania najważniejszych konformizmów grupowych, kult wspólnych wartości, świadomość wspólnych interesów, ale i gotowość do przedkładania interesów grupy ponad interesy osobiste, jeżeli taki konflikt zajdzie, albo przynajmniej przekonanie, że się powinno interesy grupy przedkładać nad swoje” (Ossowski 1967: 153). Innymi słowy: „świadomość wspólnego stosunku do pewnych symboli, przedmiotów i osób” (Ossowski 1967: 155). Według Pawła Rybickiego więź społeczna może mieć charakter naturalny, stanowiony lub zrzeszeniowy. Więzi o charakterze naturalnym to takie, które pojawiają się niezależnie od jednostki, w wyniku urodzenia, pochodzenia, pokrewieństwa. Więzi stanowione są narzucane bezpośrednio przez społeczeństwo. Więzi zrzeszeniowe natomiast zależą bezpośrednio od wyborów jednostek – powstają w wyniku dobrowolnego zrzeszenia się ludzi. Kolejną typologię przedstawia Jan Turowski, który podzielił więzi społeczne na integracyjne (są one tożsame ze strukturą organizacyjną grupy), psychospołeczne (podstawą do tworzenia się więzi jest świadomość grupowa i naturalne dążenie do współpracy między jednostkami), strukturalne (więź jako wynik istnienia podziału funkcji w danej społeczności) i socjologiczne (ogół stosunków społecznych jako podstawa do tworzenia się więzi). Jan Szczepański uzupełnił powyższą typologię o dodatkowy rodzaj więzi – opisał więzi dwuaspektowe, czyli takie związki między ludźmi, które dają się łatwo określić. Jest to połączenie koncepcji więzi strukturalnej i psychospołecznej: stany świadomości oraz akty świadomości (Szczepański 1963: 122).

Emil Abramowski (Nowak 2015: 18) wskazuje na moralny wymiar więzi społecznych, pisząc, że więź jest immanentną cechą jednostki, która uspołecznivszy się, angażuje się w życie społeczeństwa z poczucia obowiązku moralnego i jest „głosem sumienia”. Przesłankami do tworzenia się więzi społecznych mogą być: podobne miejsce zamieszkania, sytuacja ekonomiczna, wykonywany zawód, przynależność pokoleniowa, religijna, podobieństwo światopoglądu i tym podobne. Piotr Sztompka (2002: 187) pisze: „Więź moralna to szczególnie relacja do innych objętych kategorią *My*”. Wymienia również trzy podstawowe składniki tej więzi. Są to: zaufanie (oczekiwanie godnego postępowania innych wobec nas), lojalność (powinność nienaruszania zaufania, jakim jesteśmy obdarzeni przez innych oraz wywiązywania się ze zobowiązań) oraz solidarność (troska

o interesy innych i gotowość podjęcia działania na ich rzecz, nawet gdy narusza to nasze własne interesy) (Sztompka 2002: 187). Sztompka pisze dalej, iż kontakty oraz interakcje pomiędzy poszczególnymi członkami grupy społecznej mogą zaistnieć, jeżeli stają się powtarzalne i regularne. Między członkami grupy pojawiają się stosunki wskazujące na ich wzajemne powinności i uprawnienia. Zdefiniowane zostają pozycje społeczne i bezpośrednio związane z nimi role społeczne, jakie pełnią poszczególni członkowie grupy.

## Grupy internetowe a więzi społeczne

W dobie Internetu jednostki chętnie prezentują swoją tożsamość i budują więzi społeczne w sieci. Dotyczy to głównie ludzi młodych. Krystyna Doktorowicz (2015: 25) pisze, że „sieć buduje nowe relacje i co istotne dla konstruowania tożsamości, nowe formy akceptacji, ale również odrzucenia w sieci”. Z kolei Manuel Castells (2003: 137) twierdzi, że „pewien rodzaj interakcji w sieci, jak na przykład odgrywanie ról i budowanie tożsamości, stanowi niewielki ułamek kontaktów międzyludzkich opartych na Internecie i wydaje się popularny głównie wśród nastolatków (...) Życie w Internecie jest przedłużeniem życia jako takiego ze wszystkimi jego wymiarami i poglądami”. Mimo tego, że miejsca spotkań i dyskusji w Internecie są naturalnie nietrwałe, regularnie pojawia się w nich poczucie grupowości. W badaniach, które przeprowadzili Joan Koremann i Nancy Wayatt (Wallace 2001: 78) okazało się, że poczucie przynależności do grupy internetowej daje korzyści jej członkom. Wśród głównych korzyści wymienianych przez badanych członków listy adresowej znalazły się: (1) informacje, (2) poczucie przynależności do społeczności i (3) możliwość dyskusji na tematy osobiste. Okazało się, że niektórzy członkowie bardzo poważnie angażują się w sprawy kolegów z grupy i związki takie mogą okazać się silniejsze niż te zawierane w realnym świecie. We wspomnianej wyżej książce Patricia Wallace opisuje dalej typy grup, które można wyróżnić w wirtualnym świecie (Wallace 2001: 80-82). Pierwszy typ to grupy, które składają się głównie z ludzi znających się osobiście, które wykorzystują grupę dyskusyjną do komunikacji w przerwach między rzeczywistymi spotkaniami. Drugi typ to grupy skupiające ludzi o wspólnych zainteresowaniach, którzy jednak nie znają się osobiście. Spotykają się ze sobą rzadko, np. podczas zjazdów, konferencji, zebrań itp. Ostatnim typem są grupy, których członkowie nie zakładają spotkań w realnym świecie, mimo że łączą ich wspólne zainteresowania. Poczucie grupowości powstaje tu tylko i wyłącznie dzięki dynamice komunikacji w wirtualnym świecie.

Wzajemne interakcje i komunikacja w sieci odbywa się na podobnych zasadach co w świecie rzeczywistym. Pojawiają się pewne normy grupowe, które mają prowadzić do konformistycznych zachowań, tak aby zneutralizować efekt chaosu w grupie. Wallace wymienia kilka technik (Wallace 2001: 89-118). Pierwsza z nich to tzw. wywieszki na drzwiach, czyli umieszczanie reguł w widocznych miejscach. Przykładem może być udostępniony w widocznym miejscu regulamin forum czy też FAQ (Frequently asked

questions – często zadawane pytania). Nowi użytkownicy grup/forów są odsyłani do zaznajomienia się z obowiązującymi regułami komunikacji panującymi w grupie. Jeżeli któryś z uczestników dyskusji nie przestrzega reguł panujących w grupie, zostaje natychmiast upomniany przez innych członków grupy. Aby dyskusja przebiegała w sposób płynny i niezakłócony, wiele forów czy grup internetowych decyduje się na wybór moderatora, który może zadecydować o treści publikowanych wypowiedzi, może je ocenzurować, upomnieć członków grupy a nawet zablokować niesubordynowanego uczestnika dyskusji. Obecność moderatora wpływa uspokajająco na członków grupy. Podczas dyskusji wśród uczestników grupy mogą rodzić się konflikty. Psychologowie społeczni twierdzą, że przyczyną powstania ekstremalnych konfliktów między członkami dyskusji może być efekt polaryzacji, gdy na początku dyskusji ktoś prezentuje poglądy umiarkowane, lecz po rozmowie z innymi przesuwają się ze środka do skrajności. Sieć internetowa sprzyja efektowi polaryzacji, gdyż łatwiej w niej znaleźć osoby o tych samych poglądach.

Manuel Castells (2001: 148), powołując się na badania Barry'ego Wellmana twierdzi, że dominującą tendencją ewolucji związków społecznych jest wzrost indywidualizmu we wszystkich jego przejawach. Nie jest to zwykły trend kulturowy, lecz dotyczy raczej kultury materialnej, czyli systemu wartości i przekonań wpływających na zachowanie, który w naszych czasach jest zakorzeniony w warunkach materialnych związanych z pracą i życiem. Internet podtrzymuje słabe więzi, które bez jego pomocy zostałyby zerwane. W pewnych warunkach może on także tworzyć nowe rodzaje słabych więzi, na przykład takich, jakie powstają w złączonych wspólnymi zainteresowaniami społecznościach. Castells pisze, że „wirtualne wspólnoty wydają się silniejsze, niż zazwyczaj przypisują im obserwatorzy. Istnieją mocne dowody wzajemnego wspierania się w sieci, nawet między użytkownikami połączonymi ze sobą słabymi więziami” (Castells 2011: 388). Wspomina także, że „społeczności internetowe nie są nierzeczywiste” tylko „funkcjonują na innym poziomie rzeczywistości” (Castells 2011: 388).

Na pojawienie się nowych form społecznych wskazał Michel Maffesoli w swojej pracy *Czas plemion* (1996). Określił mianem „plemion” ugrupowania, które można określić jako luźne związki oparte na stycznościach o „bardzo słabej więzi instytucjonalnej, pozbawionych trwałych stosunków między członkami” (Szczepański 1965: 142). Maffesoli podkreśla, że między jednostkami tworzą się więzi społeczne bez względu na kategorie wieku, zawód czy klasę społeczną, ale ze względu na wspólne pasje i zamiłowania (np. przywiązanie do danej marki odzieżowej, zespołu muzycznego lub regionalnej kuchni, a także podzielany styl bycia, wyrażania emocji, ubierania się, wystawiania, jedzenia itp.). Jak pisze autor, „ta więź nie posiada sztywności form organizacyjnych, do których przywykliśmy; odnosi się bardziej do pewnej atmosfery, stanu ducha i najlepiej wyraża się poprzez style życia, które zawierają się w wyglądzie i formie” (Maffesoli 1996: 97).

Fani tworzą wspólnoty. Piotr Siuda (2012: 86) pisze: „Fani nie są samotnikami, zwykle szukają towarzystwa innych, chcą swoimi zainteresowaniami się podzielić, tworzą społeczności formowane na podstawie podzielanych pasji oraz związanych z nimi

aktywności”. Według autora zastanawiające jest, na ile społeczności miłośników cechują się własną odrębną kulturą materialną, a na ile kulturą symboliczną. Pierwszą charakteryzują produkty materialne związane z danym dobrem popkultury, natomiast drugą odrębne systemy aksjonormatywne. „Społeczności związane mogą być z zaistnieniem konkretnych stylów ubierania się oraz zachowania, użyciem właściwego dla danej grupy języka, zastosowaniem leciwej produkcji tekstualnej – takie formy istnienia pozwalają zaświadczyć o własnej kulturze niematerialnej” (Siuda 2012: 87).

## Konceptualizacja badań

Podstawowy problem badania możemy sformułować następująco: Jaką rolę w kształtowaniu i utrzymywaniu więzi społecznych odgrywa fakt bycia fanem tego samego zespołu oraz uczestnictwo w grupie dyskusyjnej zrzeszającej wielbicieli danego zespołu? Przygotowane na potrzebę badania pytania badawcze brzmią następująco: Jaką rolę w powstawaniu i utrzymywaniu więzi społecznych pełni uczestnictwo w grupie wirtualnej? Jakiego rodzaju kontakty preferują użytkownicy grupy (pośrednie czy bezpośrednie)? Jakiego rodzaju więzi charakteryzują uczestników grupy? Czy wśród uczestników forum wytwarza się poczucie wsparcia?

Badania zostały przeprowadzone między 1 kwietnia 2017 roku a 31 marca 2018 roku za pomocą obserwacji postów i komentarzy zamieszczanych w zamkniętej grupie fanów zespołu The Kelly Family na portalu społecznościowym Facebook. Grupa liczy 2566 fanów w wieku między 28. a 45. rokiem życia. Zarejestrowani użytkownicy grupy w większości zamieszkują w Polsce (93%), pozostała część (7%) przebywa poza granicami kraju (głównie w Niemczech i Holandii).

Przeprowadzone badania mają charakter przyczynkarski i mogą stanowić podstawę do kolejnych, rozszerzonych analiz (np. połączonej z wywiadami z najczęściej udzielającymi się członkami grupy, a także obserwacją forów internetowych dotyczących innych zespołów muzycznych).

## Więzi społeczne fanów zespołu The Kelly Family

Na podstawie rocznej (od 01.04.2017 r. do 31.03.2018 r.) obserwacji grupy zamkniętej na portalu społecznościowym Facebook można zwrócić uwagę na wzajemne relacje międzyjednostkowe oraz ich znaczenie dla komunikacji wirtualnej i niewirtualnej uczestników grupy. Celem istnienia tego forum jest integracja fanów zespołu The Kelly Family – dyskusja dotycząca twórczości poszczególnych członków zespołu (jako zespołu, a także twórczości solowej). Pierwotnie fani integrowali się za pomocą forum internetowego, które później zostało zamknięte, a użytkownicy przenieśli dyskusję

do grupy zamkniętej na Facebooku. Uczestnicy udzielają się w dyskusji w nierównym stopniu, a liczba bardziej aktywnych uczestników zwiększa się w momencie ważnego dla fanów wydarzenia (koncert, wydanie płyty, ważne informacje dotyczące życia prywatnego członków zespołu). W społeczności tej raczej nie występuje zjawisko anonimowości, posty uczestników forum, podobnie jak na Facebooku, opatrzone są podpisem (imię i nazwisko), niekiedy jest to skrót bądź pseudonim, którego dana osoba używa na tym portalu społecznościowym. Aktywność fanów w grupie zdecydowanie wzrosła w kwietniu 2017 r., kiedy członkowie zespołu zorganizowali wspólny powrót na scenę muzyczną skutkujący wydaniem płyty oraz trasą koncertową.

Komunikacja między uczestnikami grupy odbywa się w sposób pośredni, za pomocą postów, komentarzy, ale spora część osób spotyka się także pozawirtualnie. Istnieje kilka grup fanów, którzy wspólnie spotykają się podczas wyjazdów na koncerty, organizują częste spotkania integracyjne. Między takimi osobami można zaobserwować częstszą komunikację, a także tendencję do podzielenia tych samych poglądów. Niekiedy więzi wirtualne mogą przerodzić się w więzi w świecie rzeczywistym. Można tu przytoczyć kilka komentarzy: „Muszę, bo się uduszę 😊 Nie wiem jak to możliwe, że można znaleźć bratnią duszę...wirtualnie, a potem realnie przekonać się, że to jest tak jakby się zyskało siostrę (której notabene nie mam, bo mam brata 😊)...”. Inna uczestniczka grupy pisze: „W rzeczywistości to od 2000 r. się znamy..., pamiętam, że wypatrzyłam cię w jednym z fb (fan-booków<sup>7</sup> – przyp. red.), bo miałś koncert Kelly z Katowice 2.12.1999 r. na vhs... i tak jakoś nasza Przyjaźń trwa 😊. Pamiętasz nasze busowe spotkania?”.

Wspólne wyjazdy mogą sprzyjać powstawaniu kolejnych znajomości. Po większym wydarzeniu (np. koncert w Polsce) liczba aktywnych użytkowników znacząco się zwiększa. Fani zarejestrowani w grupie dodają komunikaty na forum, by znaleźć osobę, z którą spotkali się i rozmawiali podczas wyjazdu. Tutaj znów można zacytować kilka takich komunikatów. Pierwszy dotyczy rozmów podczas przerwy w koncercie: „Halo koncert w Krakowie! Szukam sympatycznej dziewczyna, która zagadała do mnie w przerwie koncertu, kiedy stałam w kolejce do toalety (od strony męskiej). Bardzo fajnie się rozmawiało, a potem uciekłaś mi gdzieś kobieto! Odezwij się, pozdrawiam!”. Inna fanka poszukuje towarzyszek podróży, pisząc: „Hallo Wałbrzych!!! Poszukiwane 2 niewiasty, które wczoraj w nocy wracały po koncercie taxi na ulicę Straszewskiego! Dajcie po sobie znak, bo zapomniałam imion, a obie byłyście mega sympatyczne”. Bardzo często zdarza się, że poszukiwana osoba zareaguje na komunikat, co prowadzi do powstania nowej znajomości. Przykład można w następującym cytacie: „Ogłoszenie: poszukiwana osoba zamieszkująca w Redzie... uczestnicząca w koncercie w Gdańsku. Doszły do mnie słuchy, że takowa tu jest... Być może znamy się z widzenia z miejsca

---

<sup>7</sup> Zeszyt, do którego fan wpisywał swoje dane (adresowe, zainteresowania, ciekawostki) i przysyłał do kolejnego fana. Po wypełnieniu całego zeszytu wracał on do właściciela, tworząc swego rodzaju bazę danych. Na podstawie wpisów w fanbookach fani dobierali partnerów do korespondencji listownej.



zamieszkania”. Na komunikat odpowiedziały dwie osoby, a jedna z nich dodała, że nawet mieszka na tym samym osiedlu.

Bardzo często fani umieszczają w grupie dyskusyjnej swoje wspomnienia z lat dziewięćdziesiątych, kiedy ich aktywność jako fanów zespołu była największa. Na podstawie tych wspomnień oraz obserwacji forum można stworzyć charakterystykę grupy społecznej fanów a także opis ich więzi (tab. 1).

Tab. 1. Charakterystyka fanów zespołu dawniej i dziś

Cechy	W latach 90. XX wieku	W 2018 roku
Wiek	Od około 8 do około 25 lat	Od około 28 do około 35 lat
Komunikacja	Bezpośrednia: koncerty, wyjazdy, zloty fanów, indywidualne spotkania. Pośrednia: za pomocą fanbooków, listownie.	Bezpośrednia: koncerty, wyjazdy, zloty fanów, indywidualne spotkania. Pośrednia: za pomocą mediów społecznościowych.
Kultura materialna	Stroje podobne do stylu ubierania Kelly Family (długie suknie, bufiaste rękawy, atłasy), noszone nie tylko podczas specjalnych wydarzeń, ale także na co dzień. Długie włosy, loki.	Koszulki z logo zespołu, dodatkowe gadżety noszone tylko podczas koncertów, zjazdów.
Kultura normatywna	Specjalne słownictwo: pseudonimy dla członków zespołu, własne określenia dotyczące fanów z innych krajów, pracowników obsługi zespołu (np. ochroniarzy), a także miejsc związanych z zespołem: hal koncertowych, zamku, w którym mieszkali członkowie grupy.	Specjalne słownictwo (patrz: kolumna lewa). Głównie jako pozostałość z lat 90.

Źródło: badania własne

Najbardziej wzmożoną komunikację w grupie można zaobserwować tuż przed koncertami, na które wybierają się spore grupy fanów. Posty dotyczą wtedy głównie organizowanego transportu na koncert, sprzedaży/zamiany biletów, a także przeróżnych akcji, które fani organizują podczas koncertów. Za przykład może posłużyć podsumowanie dotyczące zbiórki środków na zakup kwiatów, które miały zostać wręczone członkom zespołu po koncercie w Gdańsku. Organizatorka zamieściła w grupie post z dokładnymi informacjami na temat zebranych funduszy (została zachowana oryginalna pisownia): „Jesteście absolutnie NAJLEPSI!! Dziękujemy Wam ogromnie za wszystkie wpłaty. Liczba wpłat zdecydowanie przerosła nasze oczekiwania!!! (...) Dzisiaj zamówiłam kwiatki (...) Wyliczając wszystko mamy jeszcze do rozdysponowania 747 zł. Proponuje ankietę i do poniedziałku głosujemy i ewentualnie dopisujemy co robimy z pieniędzmi”.

Wśród uczestników grupy można zaobserwować również różne formy wsparcia. Fani wielokrotnie wspierają się wzajemnie w kwestiach prywatnych, np. wymiana lub udostępnianie dyskografii zespołu, nagrań programów telewizyjnych z ich udziałem,

informacjami o wyjazdach na koncerty (odsprzedaży biletów, noclegów, wspólnego organizowania transportu czy sporadycznych zbiórek biletów dla osób z cięższą sytuacją ekonomiczną). Fani czują się mocno związani z grupą, niejednokrotnie potwierdzając poczucie przynależności i wsparcia ze strony innych użytkowników grupy.

## Zakończenie

W toku badań odpowiedziano na zadane pytania badawcze, które dotyczyły 1) roli, jaką uczestnictwo w grupie dyskusyjnej zrzeszającej fanów odgrywa w powstawaniu i podtrzymywaniu więzi społecznych, 2) charakteru kontaktów, jakie preferują uczestnicy grupy, 3) typu więzi pomiędzy uczestnikami grupy.

Na podstawie przeprowadzonej obserwacji można stwierdzić, że między fanami danej grupy muzycznej udzielającymi się w wirtualnej przestrzeni tworzą się więzi o charakterze słabym, lecz długotrwałym. Więzi te są podtrzymywane codzienną dyskusją, wymianą spostrzeżeń między członkami grupy. Część fanów preferuje tylko kontakty pośrednie, w przestrzeni wirtualnej lub pozostaje nieudzielającymi się obserwatorami. Fani decydują się także na spotkania w świecie rzeczywistym, co powoduje zacieśnienie więzi między nimi, a także skutkuje skłonnością dzielenia poglądów podczas dyskusji na forum. Między fanami tworzy się także sieć społecznego wsparcia, pomagają sobie oni w trudnych sytuacjach. Przeprowadzone badania mają charakter przyczynkowski i mogą stanowić podstawę do kolejnych, rozszerzonych analiz.

## ■ Bibliografia

- Bujała A. (2013), *Więzi społeczne polskich singli*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Castells M. (2008), *Społeczeństwo w sieci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Castells M. (2003), *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Doktorowicz K. (red.) (2015), *Tożsamość w wieku informacji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nowak K. (2015), *Rola pielgrzymek rowerowych w kształtowaniu więzi społecznych i wartości osobowych uczestników wyjazdu. Studium Empiryczne na przykładzie Katolickiego Klubu Sportowego „Alpin” im. Jana Pawła II w Rzeszowie*. Warszawa: CWA Regina Poloniae.
- Ossowski S. (1967), *Wielogłowy lewiatan i grupa społeczna. O perypetiach pojęciowych w socjologii*, w: Ossowski S., *Dzieła T. 3*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Siuda P. (2012), *Kultury prosumpcji: o niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Aspra-JR.
- Szczepeński J. (1963), *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

*M. Chamuła*

Sztompka P. (2005), *Socjologia*, Kraków: Wydawnictwo Znak

Turowski J. (2001), *Socjologia. Małe struktury społeczne*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Wallace P. (2001), *Psychologia Internetu*, Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.

*Dominika Czarnowska, Dominika Dziwulska*

Wydział Nauk Społecznych SGGW w Warszawie

# **POLITYKA KULTURALNA KOREI POŁUDNIOWEJ – JAK MUZYKA POPULARNA WPŁYWA NA GOSPODARKE**

---

Kultura koreańska jako produkt eksportowy przyczyniła się do poprawy sytuacji gospodarczej kraju oraz rozpowszechnienia nowego, nieznanego dotąd na światowych rynkach produktu – *k-popu*. Jest on jednym z wielu produktów kultury koreańskiej, który bardzo szybko zyskał popularność na całym świecie. Jest elementem tzw. koreańskiej fali (*hallyu*). W globalnym przemyśle muzycznym Korea Południowa znajduje się pomiędzy zachodnią popkulturą a rynkiem wschodnioazjatyckim, tworząc pewnego rodzaju hybrydę spełniającą oczekiwania konsumentów z różnych zakątków świata. Największą zaletą *k-popu* oraz innych produktów kultury koreańskiej jest ich elastyczność umożliwiającą im zdobycie serc konsumentów z różnych miejsc świata o odmiennym podłożu kulturowym.

**Słowa kluczowe:** kultura koreańska, koreańska fala, koreański pop, Korea Południowa, muzyka

## **Wstęp**

Nie od dziś wiadomo, że na kulturę narodu wpływa wiele czynników, jednym z nich jest historia danego kraju. Trzon kulturowy zazwyczaj pozostaje niezmienny, natomiast ze względu na nasilający się proces globalizacji kultura masowa łatwo ulega zmianom. Korea Południowa jest przykładem transformacji w jedną z najszybciej rozwijających się gospodarek na świecie, stawiającą na eksport i technologię. Przede wszystkim jednak jest przykładem kraju, który potrafi wykorzystać produkty kultury jako wartościowe źródło promocji oraz dochodu.

Tematem naszego artykułu jest kultura popularna Republiki Korei, nazywanej potocznie Koreą Południową, oraz to, w jaki sposób Koreańczycy wykorzystali jeden z największych współcześnie nośników kulturowych, czyli Internet. Koreańczycy znaleźli sposób na spopularyzowanie swojej kultury, wykorzystując globalizację i masowy przepływ informacji dostępny dzięki Internetowi. Popularność przemysłu muzycznego, ale również rozwój turystyki oraz pozostałych dziedzin gospodarki miały związek z rosnącą popularnością produktów kultury koreańskiej.

Gdy mówimy o kulturze masowej Republiki Koreańskiej, warto wspomnieć o tym, jak duży wpływ na Koreańczyków miała kultura amerykańska. Wiąże się to bezpośrednio w historią Korei Południowej, a dokładnie z czasami wojny koreańskiej, w której Stany Zjednoczone wspierały Koreę Południową (Dinejko 2013: 127). Koreańczycy tak bardzo pokochali amerykańską muzykę oraz filmy, że wręcz samoistnie wyparli własną muzykę, która stawała się coraz mniej popularna w ich ojczystym kraju (Dinejko 2013: 127). Dzięki południowokoreańskiej polityce kulturalnej obywatele tego kraju na nowo przekonali się do swojej kultury, a obecnie z dumą propagują ją na całym świecie. Pojęcie przemysłu kulturowego ewoluuje dzięki rosnącej roli Internetu, medium, które pozwala na błyskawiczną konfrontację oczekiwań konsumentów z oferowanym produktem. Internet staje się więc szansą na promocję, ale jednocześnie może być zagrożeniem dla dotychczas dominujących wzorców. Choć obecnie sytuacja gospodarcza Korei Południowej jest bardzo dobra, to na początku lat 60. XX wieku Korea była jednym z najbiedniejszych krajów na świecie. Dawniej gospodarka Korei Południowej opierała się głównie na rolnictwie, a blisko 85% obywateli mieszkających na obszarach wiejskich żyło w skrajnej biedzie (Dinejko 2013:123-124).

## Kultura i geokulturalnie zróżnicowany rynek

Kultura w najszerszym, antropologicznym i socjologicznym rozumieniu jest wytworem człowieka, związanym z rozwojem gatunku, czyli z filogenezą (Włodarczyk 2003: 953). Można przyjąć, że istnieją cztery podstawowe aspekty każdego zjawiska kulturowego – materialny, behawioralny, psychologiczny i aksjonormatywny. Pierwszy związany jest z przedmiotami materialnymi – to dzięki nim powstała kultura. Aspekt behawioralny odnosi się do zachowań, które łączą zjawiska kultury. Są to odbiór i tworzenie danych dzieł oraz wypowiedzi różnych osób. Przedostatni z nich, czyli aspekt psychologiczny, wiąże się z nadawaniem przedmiotom i zachowaniom różnych znaczeń, wartości, motywów, ocen i postaw. Ostatni – aksjonormatywny – dotyczy po prostu norm i wartości (Włodarczyk 2003: 953). Od końca XX wieku widoczny jest wzrost zainteresowania rolą kultury w ekonomii, a dziś coraz bardziej zauważalne jest zainteresowanie wpływem kultury południowokoreańskiej na ekonomię, ponieważ jest to zjawisko dosyć nowe i ciekawe. Kiedy mowa jest o związkach między kulturą a wzrostem gospodarczym, podkreśla się, że na wybory, które podejmują jednostki, wpływają ich preferencje, wartości oraz wierzenia.

Hipoteza związku kultury z rozwojem ekonomicznym została sformułowana przez Maksa Webera na początku XX wieku w książce *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Weber opisując sferę religijną, rozważa kulturowe korzenie kapitalizmu. Według niego, protestancka reformacja stworzyła bazę pod procesy industrializacji. Etyka protestancka skupiała się na oszczędności, ciężkiej pracy i gospodarności. Praca w protestantyzmie ma charakter religijny, jest ściśle z nią związana. Osiągnięte w pracy

bogactwo jest wynikiem Bożej łaski. Co warto zauważyć, gromadzenie efektów i dalsze ich pomnażanie jest bardzo dobrze postrzegane, źle widziana jest natomiast lekko-myślna konsumpcja. System norm i wartości opisany u Maksa Webera tworzy solidną podstawę do rozwoju gospodarczego (Kacprzyk 2014: 83).

Kultura może oddziaływać na wyniki ekonomiczne osiągnięte przez konkretną gospodarkę na dwa sposoby (Acemoglu 2009: 111). Pierwszym z nich jest wpływ na chęć jednostek do angażowania się w różne aktywności społeczne i na wybór międzyokresowej struktury konsumpcji. Drugim z nich jest to, że kultura może mieć także wpływ na zaufanie i skłonność do podejmowania wspólnych działań z innymi jednostkami w społeczeństwie (Kacprzyk 2014: 83). To spojrzenie na kulturę pozwala rozpatrywać ją jako jeden z filarów przemysłu.

Pojęcie „przemysłu kultury” zostało użyte po raz pierwszy przez Horkheimera i Adorna (1947), miało ono jednak pejoratywny wydźwięk i odnosiło się do niskiego poziomu przekazu masowego – filmów, prasy, muzyki. Obecnie pojęcie przemysłu kultury odnosi się do branż łączących „tworzenie, produkcję i komercjalizację produktu o charakterze niematerialnym i kulturowym, a produkty są chronione zwykle prawem autorskim” (UNESCO 2005). Przemysł kultury oraz jego zasięg są ściśle związane z oczekiwaniami konsumentów, ponieważ „Przemysł kulturowy oddziałuje na różne sposoby (...) jego klienci mogą wypracować różne formy negocjowania tego, co przynosi, w tym różne formy oporu, dostosowania go do własnych celów. Zmagania toczą się nie tylko na poziomie sprzedawanych treści (utworów muzycznych, zawartości książek czy filmów), ale także na poziomie kreowania obrazu rzeczywistości” (Abri-szewski 2010: 205). Podsumowując, jest to mechanizm, który wypiera tradycyjne, jednostkowe i niezorganizowane gospodarki dzięki gospodarce kapitalistycznej na masową skalę. Przemysł ten wypycha pojedynczych, indywidualnych twórców, dokonuje zmiany położenia sztuki i umieszcza ją w sferze konsumpcji. Przemysł staje się jednolitym, zwartym systemem.

Geokulturalnie zróżnicowany rynek (ang. *different geocultural market*) mógłby wydawać się przeszkodą w ekspansji *k-popu* na kontynenty inne niż Azja, gdyż fani tego gatunku muzycznego na każdym kontynencie mają inne preferencje muzyczne, stylistyczne i estetyczne. Fan *k-popu* ze Stanów Zjednoczonych będzie postrzegał ten gatunek muzyczny nieco inaczej niż fan z Europy lub Azji, właśnie dlatego *k-pop*, wkraczając na rynki zachodnie, musiał dostosować się do preferencji swoich potencjalnych fanów. Koreański pop jako towar kulturalny jest więc wynikiem strategii marketingowych koreańskich koncernów muzycznych, które są skupione na zyskach i zmuszone uwzględniać jednocześnie potrzeby kulturalne swoich słuchaczy. Potrzeby konsumentów, które są uwarunkowane przez doświadczenia jednostek będących fanami *k-popu* i osadzonych w lokalnych kontekstach kulturowych (Kępa 2015: 20). Koreańscy wykonawcy muzyki popularnej upodabniają zatem swój repertuar do tego, co w danym momencie jest modne na świecie. Koreański pop to nie tylko muzyka, ale również subkultura, zrzeszająca fanów na całym świecie.

## Hallyu, czyli koreańska fala

Ekspansja kultury, która powstaje w Korei Południowej, została nazwana *koreańską falą* ze względu na swój zasięg. Dotarła ona nie tylko do innych krajów azjatyckich, ale ma swoich wielbicieli także w Stanach Zjednoczonych i w Europie. Nazwa *koreańska fala* po raz pierwszy pojawiła się w latach 90. XX wieku. Jest to określenie znacznego wzrostu popularności południowokoreańskiej muzyki i rozrywki. Obejmowała wówczas obszar Azji, a ekspansja na resztę świata zyskała miano *Hallyu 2.0*.

Rozprzestrzenianie się kultury koreańskiej było początkowo napędzane przez południowokoreańskie programy telewizyjne – *dramy* – które stały się bardzo popularne w Azji. Fala stopniowo rozprzestrzeniła się na resztę świata dzięki Internetowi. Popularność *dram* pomogła zwrócić uwagę na kulturę południowokoreańską. Co więcej, muzyka jest kluczową częścią *dram*, a główne utwory są zwykle powtarzane podczas odcinków (Dinejko-Wąs 2014: 79-80).

Rozwój koreańskiej fali miał kilka etapów. Pierwszym z nich była tak zwana *K-drama*, która trwała od początku lat 90. XX wieku do początku wieku XXI. Produktem eksportowym były wtedy wspomniane wyżej *dramy* mające na celu przeniknięcie koreańskiej kultury do Azji. Drugim etapem był *k-pop*, który dzięki Internetowi i rozpowszechnieniu się kultury koreańskiej na rynku Azji, trafił także do Ameryki Północnej i Europy. Ta faza trwała od początku XXI wieku do 2010 roku. Trzeci etap, zwany *K-culture*, obejmował promocję kultury, sztuki i kuchni koreańskiej na całym świecie. Działo się to w latach 2009-2012. Ostatnim, czwartym etapem jest *K-style*, który ma na celu promocję tradycyjnych elementów koreańskiej kultury – trwa do dziś i jest rozpowszechniany na całym świecie (Bajgier-Kowalska, Tracz, Wałach 2017: 22-23).

Promocją kultury południowokoreańskiej w Polsce, podobnie jak w innych krajach, zajmuje się Centrum Kultury Ambasady Republiki Korei, które zostało założone w 2010 roku. Skupia się ono na przekazywaniu wiedzy o kulturze koreańskiej, między innymi języku, kuchni czy modzie. Organizuje także konkursy dotyczące *k-popu*, które polegają na naśladowaniu idoli zespołów *k-popowych*. Za Centra Kultury Koreańskiej na całym świecie odpowiada Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystyki Korei Południowej. Ministerstwo Spraw Zagranicznych Korei Południowej co roku zaprasza zagranicznych fanów *k-popu* na *K-Pop World Festival*, który odbywa się u nich (Arditya 2013).

Na koreańską falę składają się również gry wideo, które w Korei Południowej są bardzo popularne, oraz komiksy i animacje. Wzrasta również zainteresowanie modą oraz kosmetykami, które coraz częściej są dostępne w sklepach na całym świecie. Koreańska fala przeniosła się także na tradycyjne elementy kultury, takie jak język oraz kuchnia, coraz więcej osób pragnie uczyć się języka koreańskiego, popularność zyskuje także koreańska kuchnia – eksport tylko jednego towaru, jakim jest fermentowana kapusta kimchi, przynosi wielomilionowe zyski (Krasnowolski 2014).

Według Banku Korei, eksport usług kulturalnych i rozrywkowych – takich jak filmy, koreańskie *dramy* oraz *k-pop* – wyniósł 794 miliony dolarów w 2011 roku, co w po-



równaniu z rokiem poprzednim daje 25% więcej (w 2010 rokubyło to 637 milionów dolarów). Kiedy w 1997 roku Korea Południowa rozpoczęła zagraniczną sprzedaż swoich produktów, zarobiła na tym o wiele mniej – 5 milionów dolarów (The Chosun Media 2012). W 2015 roku eksport usług związanych z kulturą wyniósł o wiele więcej niż w 2011 roku – było to 2,8 miliarda dolarów (Bajgier-Kowalska, Tracz, Wałach 2017: 17). Korea Południowa zyskuje także popularność turystyczną. Dzieje się tak dzięki koreańskiej fali. Muzyka popularna, różne wydarzenia z nią związane, a także koreańskie filmy przyciągają tu wielu turystów (Bajgier-Kowalska, Tracz, Wałach 2017: 22).

## Koreański pop

*K-pop* wywodzi się z japońskiej popkultury oraz amerykańskiego popu z późnych lat 90. – wykonawcy muzyki popularnej z Korei Południowej są uroczy, ale prezentują silniejsze osobowości niż ich japońscy poprzednicy i mają w sobie więcej seksapilu – jednak nie są tak kontrowersyjni jak amerykańskie gwiazdy muzyki popularnej, ponieważ rynek azjatycki jest bardziej konserwatywny niż amerykański.

Aby zrozumieć rosnącą popularność *k-popu* na całym świecie, ważne jest zrozumienie kluczowej roli agencji zarządzających. Agencje zarządzające – lub „agencje talentów” – SM Entertainment, YG Entertainment i JYP Entertainment są głównymi podmiotami branży *k-pop* i są zwykle określane jako „Big 3” ze względu na ich udziały w rynku i operacje międzynarodowe. Każda agencja ma własny styl i koncentruje się na określonym rodzaju muzyki: YG produkuje głównie hip-hop i R&B, SM specjalizuje się w popie i dance, a JYP w R&B, dance i popie. Za pierwszy kwartał 2012 roku agencja YG Entertainment odnotowała przychody ze sprzedaży w wysokości 15,1 miliona dolarów, przychody agencji SM Entertainment wyniosły 32,6 miliona dolarów, a agencji JYP Entertainment 934 tysiące dolarów (Jung 2011).

O popularności *k-popu* w Stanach Zjednoczonych może świadczyć występ koreańskiego girls-bandu *Girls' Generation* w 2012 roku, który wykonał na żywo utwór „The Boys” podczas jednego z najbardziej popularnych talk-show w USA, którego prowadzącym jest znany showman David Letterman. Ponadto *Girls' Generation* nawiązuje współpracę między innymi z firmami: Intel, LG, Nintendo, Christian Dior, 7-Eleven czy Lipton Tea. Dzięki tej współpracy oraz koncertom na całym świecie zespół generuje przychody rzędu 50 milionów dolarów rocznie. To tylko jeden z wielu przykładów pokazujących, jak duże pieniądze przynosi przemysł muzyczny, który napędzą również pozostałe koreańskie branże (Leong 2014).

Współcześnie na popularność kultury masowej ogromny wpływ mają internauci, którzy w mgnieniu oka są w stanie rozpowszechnić dany utwór na całym świecie. Koreańczycy dbają o to, aby komunikacja między fanami była bardzo intensywna. Tak było w przypadku popularnego artysty *k-pop* – PSY i jego utworu *Gangnam style*, który

początkowo nie zdobył zbyt dużej popularności w Kraju Kwitnącej Wiśni ani nawet w samej Korei Południowej, jednak teledysk zdobył serca milionów internautów. Do tej pory w serwisie YouTube jego utwór ma ponad 3 miliardy wyświetleń, co oczywiście wiązało się ze wzrostem popularności artysty na całym świecie oraz przyczyniło się bezpośrednio do promocji kultury Korei Południowej na różnych kontynentach.

Południowokoreański rynek kojarzony był przede wszystkim z branżą motoryzacyjną oraz technologiczną, okazuje się jednak, że nie są to najbardziej dochodowe gałęzie przemysłu. Pomysł na promocję koreańskich filmów oraz muzyki pojawił się już w latach 90., kiedy prezydent Kim Young-Sam zapoznał się z raportem pokazującym, że dochody z amerykańskiego filmu *Jurassic Park* były równe sprzedaży 1,5 miliona samochodów marki Hyundai. Ten bezpośredni dowód sprawił, że rząd Korei Południowej dostrzegł potencjał dochodowy, jaki niesie za sobą branża rozrywkowa, oraz postanowił przygotować program promocji kultury koreańskiej (Krasnowolski 2014). Obecnie trasy koncertowe k-popowych artystów w USA są normą, a marketing związany z promocją albumów i tras koncertowych jest dopasowany do zagranicznych rynków, dzięki czemu koreański pop zajmuje wysokie pozycje na międzynarodowych listach przebojów.

## Podsumowanie

Na globalny sukces *k-popu* składa się wiele czynników. Jednym z nich jest decyzja rządu polegająca na promocji kultury koreańskiej. Zachowanie samych obywateli nie pozostaje bez znaczenia, gdyż młodsze pokolenia Koreańczyków są dumne z własnej kultury i chętnie oglądają *dramy* oraz słuchają *k-popowej* muzyki. Wyjątkami mogą być oczywiście przeciwnicy koreańskiej fali. Osoby reprezentujące starsze pokolenia, wychowane na zachodniej kulturze, z sentymentem wspominające amerykańskie filmy, nie zmienia to jednak faktu, że coraz więcej Koreańczyków z radością sięga po produkcje koreańskie. Z tego względu obecnie coraz mniej zachodnich pozycji jest dostępnych w koreańskiej telewizji, a stacje telewizyjne odpowiadając na potrzeby konsumentów stawiają na popularne filmy i programy rodzimej produkcji. Kolejnym czynnikiem wspierającym kulturę południowokoreańską było otwarcie rynku japońskiego, dzięki czemu popularny *j-pop* (japoński pop) został zastąpiony koreańskim (Ingyu 2014: 3). Najistotniejszym czynnikiem, bez którego globalny sukces koreańskiej fali nie byłby możliwy, jest rozwój technologiczny oraz kapitalistyczna gospodarka, która otworzyła się na pozostałe rynki. Dużą rolę w południowokoreańskiej gospodarce stanowi eksport produktów branży rozrywkowej, kosmetycznej i samochodowej. Jest to wynik otwartości rynku oraz kapitalistycznej gospodarki, na czym skorzystała nie tylko Korea Południowa, ale także pozostałe kraje Azji Wschodniej. Dzięki temu Koreańczycy z południa otrzymali szansę na rozwój gospodarczy. W globalnym przemyśle muzycznym Korea południowa plasuje się pomiędzy zachodnią popkulturą a rynkiem wschodnio-

azjatyckim, tworząc pewnego rodzaju hybrydę, spełniającą zapotrzebowanie konsumentów na tego typu produkty.

Koreańska fala wpłynęła także na stosunki dyplomatyczne, dzięki niej Korea Południowa ociepliła swoje relacje z Tajwanem oraz Japonią. W Chinach próbowano kontrolować *hallyu*, ale z powodu coraz większej ekspansji koreańskich produktów ostatecznie ją zaakceptowano i postawiono na współpracę z Koreą Południową (Paik 2014: 199-201). Rosnąca popularność *k-popu* oraz innych produktów kultury koreańskiej sprawia, że kultura masowa – dotychczas nieco monotematycznie trzymająca się zachodnich wzorców – staje się bardziej różnorodna. Ta nowość na międzynarodowym rynku urozmaica i wzbogaca ofertę dostępną dla konsumentów. Przed wszystkim jednak koreańska fala jest przykładem świadomego wykorzystania kultury we wzmacnianiu pozycji gospodarczej oraz politycznej państwa.

## ■ Bibliografia

- Abriszewski K. (2010), *Przemysł kulturowy jako pole sił. Działania melomanów i ewolucja nośników muzycznych*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Acemoglu D. (2009), *Introduction to Modern Economic Growth*, New Jersey: Princeton University Press.
- Arditya A. (2013). „*Hallyu*” to highlight Korea-Indonesia ties in March, „The Jakarta Post” [online]; <https://www.thejakartapost.com/news/2013/01/05/hallyu-highlight-korea-indonesia-ties-march.html> (dostęp 20.07.2018).
- Bajgier-Kowalska M., Tracz M., Wałach K. (2017), *Rola hallyu wave w rozwoju turystyki kulturowej w Korei Południowej*, „Prace Komisji Geografii Przemysłu Polskiego Towarzystwa Geograficznego” nr 31(3).
- Dinejko A. (2013), *Polityka kulturalna Korei Południowej w dobie globalizacji*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” nr 3.
- Dinejko-Wąs A. (2014). „*Flower Boys*” czyli feminizacja wizerunku młodego mężczyzny w południowokoreańskich mediach, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula”, nr 34, s.79-90.
- Ingyu O. (2014), *The Globalization of K-pop: Korea's Place in the Global Industry*, w: *The hallyumosain in the Philippines: framing perceptions and practice* [online]; [https://ateneo.edu/sites/default/files/attached-files/Hallyu%20Proceedings\\_Draft1b\\_2014-Sept-25.pdf](https://ateneo.edu/sites/default/files/attached-files/Hallyu%20Proceedings_Draft1b_2014-Sept-25.pdf) (dostęp 27.07.2018).
- Jang G., Paik,W. (2012), *Korean Wave as Tool for Korea's New Cultural Diplomacy*, „Advances in Applied Sociology”, 2, 196-202. [online]; 10.4236/aasoci.2012.23026 (dostęp 01.07.2018).
- Jung Y. (2011), *The big 3 of Korean pop music entertainment. The Dong-a Ilbo* [online]; <http://www.donga.com/en/List/article/all/20110726/401789/1/The-big-3-of-Korean-pop-music-and-entertainment> (dostęp 22.07.2018).
- Kacprzyk A. (2014), *Instytucjonalne determinanty wzrostu gospodarczego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Kępa E. (2015), *K-pop i kreatywne konsumowanie kultury popularnej*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(23), s. 15-26.
- Krasnowolski M. (2014), *Hallyu: koreańska fala zalewa świat*, „Respublica”[online]; <http://publica.pl/teksty/hallyou-koreanska-fala-zalewa-swiat-41669.html> (dostęp 21.07.2018).
- Kroeber A.L., Kluckhohn C. (1952), *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, MA: Peabody Museum.
- Leong M. (2014), *How Korea became the world's coolest brand*, „Financial Post”, [https://business.financialpost.com/news/retail-marketing/how-korea-became-the-worlds-coolest-brand?fbclid=IwAR3mA-MPhGaiGn7eaCR5\\_M3kuIQu1jhAdRo-AYz7rKZMHluIK\\_Ky1n-sMkQA](https://business.financialpost.com/news/retail-marketing/how-korea-became-the-worlds-coolest-brand?fbclid=IwAR3mA-MPhGaiGn7eaCR5_M3kuIQu1jhAdRo-AYz7rKZMHluIK_Ky1n-sMkQA) (dostęp 20.07.2018).
- The Chosun Media (2012), *K-Pop Leads Records Earnings from Cultural Exports*, [http://english.chosun.com/site/data/html\\_dir/2012/02/07/2012020700892.html](http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2012/02/07/2012020700892.html) (dostęp 01.07.2018)
- Włodarczyk E. (2003), *Kultura*, w: T. Pilch (red.), *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, tom II, Warszawa: „Żak”, s. 950-962.

## ROLA MUZYKI W LITURGII

---

O znaczeniu muzyki w religii świadczy już choćby to, że słowo „śpiewać” wraz ze słowami pokrewnymi jest jednym z najczęściej używanych słów w Biblii. Muzyka w liturgii powinna odznaczać się świętością i doskonałością formy. Jej świętość płynie ze ścisłej łączności ze słowem Bożym. Doskonałość formy muzyki liturgicznej wiąże się natomiast z jej komponowaniem i wykonywaniem według określonych prawideł sztuki muzycznej. Świętość liturgii domaga się starannego, sumiennego oraz zgodnego z normami i wskazaniem prawa kościelnego jej przygotowania i celebrowania.

**Słowa kluczowe:** liturgia, muzyka, pieśni, instrumenty, organista

### Wstęp

O znaczeniu muzyki w religii świadczy już choćby to, że słowo „śpiewać” wraz ze słowami pokrewnymi jest jednym z najczęściej używanych słów w Biblii. W Starym Testamencie pojawia się ono 309 razy, w Nowym Testamencie 36 razy (Ratzinger 2002: 123). Rola muzyki w liturgii Kościoła katolickiego była i nadal jest bardzo ważna. Muzyka w liturgii powinna odznaczać się świętością i doskonałością formy. Jej świętość płynie ze ścisłej łączności ze słowem Bożym. Doskonałość formy muzyki liturgicznej wiąże się natomiast z jej komponowaniem i wykonywaniem według określonych prawideł sztuki muzycznej. Temat muzyki liturgicznej w polskim Kościele jest bieżącym tematem, szczególnie po opublikowaniu w 2017 r. Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej. Dokument ten na nowo przypomniał, jak ważną rolę zajmuje muzyka w liturgii oraz jak istotne jest właściwe przygotowanie osób, które będą profesjonalnie posługiwać w Kościele swoimi muzycznymi talentami.

Muzyka liturgiczna jest to muzyka, która może być używana przy sprawowaniu kultu Bożego np. w czasie mszy świętej. Jest integralną częścią liturgii Kościoła katolickiego. Są to kompozycje zgodne z przepisami kościelnymi. Do śpiewu należy przywią-

zywać wielką wagę i uwzględnić mentalność narodu, a także możliwości zgromadzenia liturgicznego. Muzyka w liturgii może mieć różne formy, gatunki i rodzaje: śpiew jednogłosowy (chorał gregoriański i śpiew ludowy), śpiew wielogłosowy (polifonia dawna i nowa), muzyka organowa albo inna muzyka instrumentalna. Należy jednak pamiętać, że „wśród cieszących się równym szacunkiem rodzajów śpiewu pierwsze miejsce winien zajmować śpiew gregoriański jako własny śpiew liturgii rzymskiej. Nie są bynajmniej wykluczone inne rodzaje muzyki, zwłaszcza wielogłosowa, byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej i sprzyjały uczestnictwu wszystkich wiernych” (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 41). Najważniejszymi dokumentami Kościoła katolickiego mówiącymi o muzyce w liturgii są: *Konstytucja o Liturgii Soboru Watykańskiego II* z 1964 r., *Instrukcja Musicam Sacram* z 1967 r., *Instrukcja Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II* z 1979 r., *Wprowadzenie Ogólne do Mszału rzymskiego* z 2002 r. oraz wspomniana wcześniej *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* z 2017 r.

## Cele i przymioty muzyki liturgicznej

Najważniejszym celem muzyki używanej podczas liturgii ma być oddanie czci Bogu. Muzyka jest hymnem pochwalnym dla Boga, dlatego przestrzeń liturgiczna jest właściwszym miejscem jej używania. Ma ona również zadanie uświęcać wspólnotę wierzących. Dzięki niej wierni mają być bliżej Boga. Muzyka buduje także wspólnotę wiernych, wzmacnia wzajemną więź, między innymi poprzez wspólny śpiew jednoczący w uwielbianiu Boga. Muzyka zachęca także wiernych do aktywnego uczestnictwa w liturgii. Jej uczestnicy angażują się głównie poprzez odpowiedzi celebriansowi, wspólne modlitwy, ale niezwykle ważną sferą jest również wspólne śpiewanie pieśni. „Muzyka w liturgii nie jest jej »oprawą«, ale integralnie wiąże się z celebracją świętych obrzędów. Może być szczególnym sposobem uczestnictwa w świętych obrzędach, w tajemnicy wiary” (Konferencja Episkopatu Polski 2017: 6). Właściwy dobór muzyki podczas czynności liturgicznych ma pomóc w skupieniu i skłonić do medytacji, modlitwy. Celem muzyki jest też nadawanie uroczystego charakteru liturgicznym obrzędom.

Najważniejszym przymiotem muzyki liturgicznej jest jej świętość. Muzyka towarzyszy Świętej Liturgii. Ma odróżniać zatem sferę *sacrum* od *profanum* – sferę świętą od świeckiej. Nie wolno wykonywać w liturgii utworów o charakterze świeckim. Kolejnym przymiotem jest doskonałość. Przy wyborze repertuaru muzycznego należy uwzględnić możliwości wykonawców. Lepiej jest bowiem wykonać dobrze jakiś utwór prosty, niż wykonać źle rzeczy trudniejsze. Ostatnim przymiotem muzyki używanej w liturgii jest jej powszechność. Na pierwszym miejscu powinien być chorał wspólny dla całego Kościoła na świecie. Krzysztof Kurnik (2015: 72) zauważa, że „obok świętości i powszechności muzyka kościelna powinna charakteryzować się doskonałością formy, a więc powinna być sztuką prawdziwą, sztuką przez duże »S«, nie zaś jakąś

pozbawioną piękną artyzmu formą muzyki, która w żadnym wypadku nie może być nazwana sztuką. Bez tak wzniosłych przymiotów jak świętość, powszechność i doskonałość formy muzyka nie odda chwały Bogu, a przecież ta chwala wraz z uświęceniem wiernych jest celem liturgii. Tych przymiotów z pewnością nie posiada ta muzyka, która nie jest prawdziwą sztuką”.

## Muzyczne funkcje w liturgii

Biskup diecezjalny jest pierwszym szafarzem sakramentów świętych w powierzonej mu diecezji, dlatego czuwa nad stosowaniem odpowiedniej muzyki liturgicznej. W parafii jest to proboszcz, a w innych wspólnotach ten, kto w imieniu biskupa spełnia urząd pasterski. Odpowiadają oni za kształt liturgii i jej przygotowanie. Podczas sprawowania Mszy świętej „kapłan, zastępując osobę Chrystusa, przewodniczy zgromadzonej społeczności. Jego modlitw, które sam śpiewa lub odmawia głośno, powinni wszyscy słuchać pobożnie, ponieważ zanoszi je w imieniu całego świętego Ludu i wszystkich obecnych” (Instrukcja Musicam Sacram 1967: 14). Kolejną osobą posługującą muzycznie podczas liturgii jest diakon. Jego muzyczne zadania skupiają się głównie wokół proklamowania Ewangelii, podawania intencji modlitwy powszechnej, wezwania do znaku pokoju i rozesłania. Do diakona należy także wykonanie uroczystego orędzia wielkanocnego. Osobami zaangażowanymi muzycznie w liturgię są także: lektor, psalterzysta i kantor. Lektor, który wykonuje czytania, może je również zaśpiewać według melodii z Lekcjonarza. Psalterzysta (psalmista, kantor psalmu) wykonuje psalm responsoryjny lub inną pieśń biblijną zamieszczoną między czytaniem. Powinna być to osoba, która zdobyła umiejętności prawidłowej wymowy, dykcji oraz posiadała sztukę wykonywania psalmodii. Kantor ma natomiast zadanie podtrzymywać śpiew całego ludu, kierować nim i czuwać nad wykonaniem poszczególnych śpiewów i części stałych Mszy świętej (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 102-104).

Ważne zadania w liturgii należą niewątpliwie do scholi lub chóru kierowanego przez dyrygenta. Schola prowadzi śpiew całego zgromadzenia liturgicznego podczas Eucharystii i nabożeństw. Może również samodzielnie wykonywać śpiewy liturgiczne zgodnie z obowiązującymi przepisami podczas celebracji. Chór natomiast zazwyczaj wykonuje muzykę wielogłosową. Jeżeli nie ma scholi, powinien przejąć jej zadania. Dyrygentem zespołu śpiewaczego może być wyłącznie osoba posiadająca odpowiednie przygotowanie muzyczne i liturgiczne. W sytuacji, gdy nie ma kantora, kieruje śpiewem uczestników liturgii (Konferencja Episkopatu Polski 2017: 10). *Instrukcja Musicam Sacram* dobitnie przypomina, że „oprócz kształcenia muzycznego należy udzielać członkom zespołu również odpowiednich wiadomości z dziedziny liturgii i życia duchownego, tak by wykonywane przez nich zadania liturgiczne nie tylko podnosiły piękno świętych obrzędów i były zbudowaniem dla wiernych, ale także by dla nich samych były źródłem duchownego dobra” (Instrukcja Musicam Sacram 1967: 24-25).



Osobą najczęściej podejmującą rolę prowadzenia śpiewów jest organista. Zadania organisty można podzielić na te związane bezpośrednio z liturgią i te poza nią. Jego głównym zadaniem podczas liturgii jest akompaniament do śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego oraz wykonywanie utworów organowych zgodnie z przepisami. Nie akompaniuje do śpiewów solowych przewodniczącego liturgii. Jeżeli nie ma ani kantora, ani dyrygenta, organista akompaniując, intonuje i prowadzi śpiew całego zgromadzenia. Warunkiem koniecznym do zatrudnienia na stanowisku organisty jest posiadanie kwalifikacji muzyka kościelnego, a nie tylko ogólne wykształcenie muzyczne. W wielu diecezjach od kandydata do posługi organisty wymaga się ukończenia studium organistowskiego. W większych parafiach wymaga się również dyplomu szkoły średniej muzycznej w zakresie organów lub szkoły organistowskiej. Niezbędna jest umiejętność nauczania śpiewu i dyrygowania, prowadzenia chóru wielogłosowego oraz trzyletnia praktyka organistowska (Kuźmicki 2001). Powinien to być wierzący i praktykujący katolik oraz znać przepisy liturgiczne związane z Mszą świętą i innymi nabożeństwami. Poza liturgią ma zadanie doskonalić swoje umiejętności muzyczne. Aby utrzymać się na poziomie dobrego wykonawcy muzyki, musi odbywać codziennie kilkugodzinne ćwiczenie na organach. Przygotowanie bowiem repertuaru muzycznego, czy to samodzielnego, czy też akompaniamentu, ma stanowić jedno z jego głównych zajęć (Wiśniewski 2008: 15-16). Powinien też dbać o własną formację liturgiczną i duchową. Przypomina o tym *Instrukcja Musicam Sacram*, mówiąc, że „jest rzeczą konieczną, by organiści oraz inni muzycy artyści nie tylko umieli biegle grać na powierzonym instrumencie, ale posiadali także znajomość ducha świętej liturgii i wnikali weń coraz głębiej, tak, by wypełniając, choćby tylko czasowo, swoją funkcję, uświetniali obrzęd zgodnie z naturą poszczególnych jego części i ułatwiali wiernym uczestniczenie w nim” (*Instrukcja Musicam Sacram* 1967: 67). Organista powinien zająć się także szkoleniem kantorów i psalterzystów. Do zadań organisty należy również prowadzenie chóru parafialnego, scholi, a czasami nawet zespołu instrumentalnego. To zobowiązuje do odbywania regularnych prób z wymienionymi zespołami i przygotowania z nimi odpowiedniego repertuaru. Organiście powierza się też zadanie nauczania śpiewu całą wspólnotę wiernych. Obowiązkiem organisty jest udział w spotkaniach formacyjnych organizowanych w diecezjach (Janiec 2014: 82).

## Instrumenty w liturgii

Tradycyjnym instrumentem muzycznym używanym podczas liturgii są organy piszczałkowe. Najnowsza Instrukcja Episkopatu Polski (2017: 37) przypomina, że „w Kościele łacińskim organy piszczałkowe należy mieć w wielkim poszanowaniu jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porywa ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej. Organ należy tak umieścić, by służyły ludowi i zespołowi śpiewaczemu, a także by były dobrze słyszane.

Instrument elektroniczny dopuszcza się do użytku w liturgii jako tymczasowy”. Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. Nie powinno się więc używać w liturgii takich instrumentów, jak: fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, wibrafon itp. Decydujące znaczenie ma zawsze sposób wykorzystania instrumentu oraz wysoka jakość artystyczna wykonania z troską o szlachetne piękno muzyki sakralnej. Nie zawsze jednak, jak wynika to z obserwacji, wymóg ten jest przestrzegany (Jabłoński 2011, *Musica sacra*). Posoborowa muzyka wprowadziła do przestrzeni liturgicznej wiele instrumentów (perkusyjne, gitara basowa, elektronicznie przetworzone brzmienia gitary elektrycznej, keyboardy), które nie respektując wymogów ustawodawstwa kościelnego w tym zakresie, „ubogacają” eucharystyczne celebracje. Usprawiedliwieniem ma być argument przystosowania obrzędów liturgicznych do mentalności współczesnego człowieka. Poza tym przeszkodą w propagowaniu kultury muzycznej pozostaje niski poziom ogólnej kultury muzycznej oraz brak dobrych zespołów muzycznych, które mogłyby kultywować w liturgii prawdziwą sztukę muzyczną, stopniowo wychowując wiernych do jej odbioru (Wiśniewski 2012: 524). Do liturgii mogą być też wprowadzane instrumenty związane z tradycjami poszczególnych narodów: „Przy dopuszczaniu i używaniu instrumentów muzycznych należy brać pod uwagę mentalność i tradycje poszczególnych narodów. Jednakże to, co według ogólnego przekonania i praktyki odpowiada wyłącznie muzyce świeckiej, należy całkowicie usunąć z wszelkich czynności liturgicznych, a także z nabożeństw. Wszystkie zaś instrumenty muzyczne dopuszczane do kultu Bożego powinny być używane w ten sposób, by odpowiadały świętości obrzędów, dodawały blasku kultowi Bożemu i służyły zbudowaniu wiernych” (Instrukcja *Musicam Sacram* 1967: 63). Muzyka w liturgii ma być wykonywana wyłącznie „na żywo”. Niedopuszczalne jest stosowanie tak zwanych automatycznych organistów. Niestety, można to zaobserwować w niektórych regionach Polski. Muzyka odtwarzana elektronicznie nie może zastępować gry na instrumentach lub śpiewu wiernych. Poza liturgią może ona jednak pomagać w tworzeniu klimatu sacrum we wnętrzu kościoła. Odtwarzanie jej wówczas powinno być czynione z właściwym umiarem, by świątynia pozostawała przede wszystkim miejscem modlitewnego milczenia (Instrukcja Episkopatu Polski 2017: 40).

## **Dobór pieśni na liturgię**

Wszystkie śpiewy przeznaczone do użytku liturgicznego mają mieć aprobatę Konferencji Episkopatu Polski albo przynajmniej władzy diecezjalnej. Nie wolno w liturgii wykonywać utworu o charakterze świeckim. Zakazane więc jest wykonywanie w ramach liturgii piosenek, których tekst nie jest w ogóle religijny. Podczas liturgii nie wolno wykonywać muzyki mającej charakter wyrażnie świecki, np. jazzu, bigbeatu itp. Muzyka ta nie jest zgodna z duchem i powagą liturgii, nie sprzyja jej refleksyjnej-

mu przeżywaniu, a ponadto często wyłącza całe zgromadzenie wiernych od udziału w śpiewie. Nigdy nie wprowadzamy do Eucharystii piosenek, choćby najpiękniejszych. Przy wyborze stosownej pieśni trzeba pamiętać o jej potrójnej funkcji: jednoczącej, medytacyjnej i ozdobnej, oraz uwzględnić należy trzy kryteria: charakter czynności świętej, charakter dnia liturgicznego, charakter okresu liturgicznego (Wit, *Dobór śpiewów do liturgii*).

Kardynał Joseph Ratzinger przypominał, że „Kościół ograniczający się do grania muzyki »modnej«, »popularnej« popada w nieudolność i staje się nieprzydatny. [...] Kościół nie może zadowolić się strawą codzienną, użytkową, powinien rozbudzać głos Wszechświata, chwalać Stworzyciela i odsłaniając Jego wspaniałość, czyniąc Go pięknym i dostępnym ludziom” (Kurnik 2015: 74). Nie jest tajemnicą, że śpiewy wykonywane na spotkaniach modlitewnych, charyzmatycznych, często o źródłach pochodzących z innych chrześcijańskich wyznań, przenikają do liturgii. Należy jednak pamiętać, że Eucharystia nie ma charakteru spotkań modlitewnych i nie można bezkrytycznie kopiować pieśni chwały, śpiewanych na tego typu spotkaniach, do zgromadzeń liturgicznych. Podczas ślubów lub pogrzebów zdarza się najwięcej błędów w doborze pieśni na liturgię. Czasem można więc usłyszeć np.: „Hallelujah” Leonarda Cohena, „Wielką miłość” Seweryna Krajewskiego czy też „Serce matki” Mieczysława Fogga. Są to utwory świeckie, więc nie powinny pojawiać się podczas świętej liturgii (Łęczycy 2011).

Po ogólnym przedstawieniu zasad i założeń związanych z muzyką podczas liturgii omówione zostaną elementy muzyczne towarzyszące poszczególnym obrzędom. Wyróżnione zostaną następujące momenty w liturgii: pieśń na wejście, pieśń na przygotowanie darów, pieśń na komunię i uwielbienie po komunii świętej oraz pieśń na rozesłanie.

## **Pieśń na wejście (rozpoczęcie liturgii)**

Wykonywana jest ona w postawie stojącej, gdy przewodniczący liturgii wraz z asystą procesyjnie udaje się do ołtarza, i powinna trwać do czasu, gdy kapłan po powitaniu (i okadzeniu) ołtarza zajmuje miejsce przewodniczenia. Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego wymienia cztery charakterystyczne cechy pieśni na wejście. Śpiew ten ma za zadanie: zapoczątkować celebrację liturgiczną, pogłębić jedność zgromadzonych, skierować myśl wiernych na tajemnice okresu liturgicznego lub święta, towarzyszyć procesji kapłana i asysty (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 48).

Msza święta zatem rozpoczyna się nie od słów „W Imię Ojca i Syna i Ducha Świętego”, ani nie od wstępnego pozdrowienia wiernych, ale już od tej pierwszej pieśni. Śpiew ten jest tak ważny, że w przypadku, gdyby nie mógł być wykonywany, należy wyrecytować odpowiednią antyfonę. Jeżeli droga kapłana i asysty do ołtarza jest bardzo krótka, to pieśń na wejście można zacząć nieco wcześniej, zanim rozpocznie się procesja wejścia. Lepiej jest wcześniej zacząć i wykonać kilka zwrotek tej wstępnej pieśni, aniżeli zaśpiewać tylko jedną zwrotkę, zaczynając wraz z wyjściem kapłana

i asysty do ołtarza, gdyż krótki śpiew nie będzie mocnym akcentem rozpoczęcia celebracji liturgicznej. Msza święta jest to ofiara całego zgromadzenia i dlatego wszyscy już od samego początku powinni sobie to uświadomić. W związku z tym pieśń na wejście, jako pieśń rozpoczynająca celebrację liturgiczną, powinna być wykonywana przez wszystkich uczestników. Musi być to zatem pieśń wszystkim dobrze znana (Głowa, Nadolski 1985: 83).

Procesja wejścia jest znakiem wejścia Chrystusa do zgromadzenia liturgicznego. Święty Paweł w swoim Liście do Kolosan zachęcał tych, którzy zbierali się razem, oczekując przyścia swego Pana, ażeby wspólnie śpiewali psalmy, hymny i pieśni duchowe: „z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach” (Kol 3, 16). Powitanie Chrystusa wchodzącego do wspólnoty zgromadzonej na sprawowanie pamiątki Jego Śmierci i Zmartwychwstania odpowiednią pieśnią jest najpierw odpowiedzią na słowa Pawłowej zachęty. Ale jest to także wyznanie wiary w obecność Pana, który przychodzi, by sprawować i uobecniać Ofiarę Krzyżową. Jak wspomniano wyżej, najlepiej jest, gdy pieśń na wejście wykonuje całe zgromadzenie liturgiczne. Można tutaj jednak stosować urozmaicenie i pieśń tę może śpiewać schola i lud na przemian lub w podobny sposób kantor i lud, ewentualnie sama schola (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 48). Z tej ostatniej możliwości nie powinno się jednak zbyt często korzystać. Może mieć to miejsce zwłaszcza wtedy, gdy utwór jest trudny do wykonania przez wszystkich wiernych uczestniczących we Mszy świętej.

Ponieważ śpiew na wejście ma zadanie skierować myśl wiernych na tajemnicę okresu liturgicznego lub święta, nie może być to śpiew przypadkowy. Konieczny jest zatem odpowiedni dobór pieśni z uwzględnieniem tekstu. Każde święto i każdy okres roku liturgicznego pozwala nam przeżywać Eucharystię w różny sposób i w różnym aspekcie, a zadaniem pieśni na wejście jest właśnie wprowadzenie wiernych w tę tajemnicę, która dokonuje się na ich oczach. Jedno i to samo misterium Odkupienia inaczej przeżywamy w Adwencie, inaczej w okresie Bożego Narodzenia, w Wielkim Poście, czy w okresie wielkanocnym. Dlatego pieśń adwentowa ukazuje to misterium od strony oczekiwania na przyście Zbawiciela, kolędy wzywają do radości z przyścia na świat Jezusa Chrystusa, pieśni wielkopostne ukazując Jego mękę i śmierć, są wezwaniem do pokuty i nawrócenia, a pieśni wielkanocne apelują o radość z powodu Zmartwychwstania (Głowa, Nadolski 1985: 83).

## **Pieśń na przygotowanie darów**

Pieśń na przygotowanie darów towarzyszy procesji związanej ze składaniem darów ofiarnych. Rozpoczyna się zaraz po modlitwie wiernych i trwa przynajmniej do momentu złożenia darów na ołtarzu. Przepisy dotyczące sposobu śpiewania są te same,

co i w odniesieniu do pieśni na wejście. Chociaż śpiew na przygotowanie darów nie jest tak ważny jak pieśń na wejście, to jednak i on, jeżeli już jest wykonywany, musi spełniać odpowiednie warunki. Śpiew ten powinien zgadzać się treściowo z obrzędem przygotowania darów, ze świętem przypadającym w danym dniu lub z okresem liturgicznym (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 74). Dobierając zatem pieśni na przygotowanie darów ofiarnych, trzeba najpierw poznać teologiczne znaczenie tego obrzędu. Do niedawna jeszcze tę część liturgii mszalnej nazywano „Ofiarowaniem” (Offertorium). Obrzęd ten ma za zadanie nie tylko przygotowanie darów materialnych do właściwej ofiary, ale także ma przygotować uczestniczących wiernych do chętnego ofiarowania siebie Bogu, w łączności z Jezusem Chrystusem. Wyrażają to doskonale dary materialne przynoszone do ołtarza: chleb i wino. Są one symbolem pokarmu, od którego uzależnione jest ludzkie życie. Chleb i wino składane na ołtarzu są znakiem, że ci, którzy uczestniczą we Mszy świętej, ofiarują swoje życie Bogu. Najlepszym zaś sprawdzianem naszej gotowości do oddania się Bogu jest gotowość do ofiarowania siebie bliźnim, czyli rzeczywista miłość bliźniego. Właśnie w obrzędzie przygotowywania darów wierni okazują sobie wzajemną miłość w czynie, składając jakiś materialny dar na potrzeby innych czy gotowość służby bliźniemu. Złożenie jakiegokolwiek ofiary w pieniądzu czy w formie zobowiązania się do wyświadczenia bliźnim dobra powinno być wyrazem gotowości ofiarowania im swojej osoby, zdolności, życia. Ten dar ma być zatem tylko symbolem, znakiem gotowości na wypełnianie przykazania miłości Boga i bliźniego. Ponieważ pieśń na przygotowanie darów powinna się zgadzać treściowo z tym obrzędem, dlatego należy tutaj śpiewać wszystkie pieśni o miłości Boga i bliźniego. W uroczystości, święta, we wspomnienia świętych na przygotowanie darów można śpiewać pieśni mające jako temat tajemnicę dnia. Tak więc w święta maryjne będą to pieśni o Matce Bożej, a w inne święta pieśni o świętych lub o poszczególnych Osobach Trójcy Przenajświętszej. Ostatni temat, jaki może poruszać antyfona na procesję z darami, podsuwa odpowiedni okres liturgiczny. Stąd też w okresie adwentowym można tutaj śpiewać pieśni adwentowe, w okresie Bożego Narodzenia kolędy, w okresie Zmartwychwstania Pańskiego pieśni wielkanocne, itd. W czasie wykonywania pieśni na przygotowanie darów obowiązuje postawa siedząca (Głowa, Nadolski 1985: 84). Nowa Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej przypomina, że „obrzędowi temu może towarzyszyć muzyka wokalna-instrumentalna lub instrumentalna” (Konferencja Episkopatu Polski 2017: 20a).

## Pieśń na komunie

Zasady śpiewu na procesję komuniijną są podobne jak w przypadku pieśni na wejście. Rozpoczyna się zaraz po słowach: „Panie nie jestem godzien...”, gdy kapłan przyjmuje komunię świętą, a trwa przez cały czas przyjmowania komunii przez wiernych. Ma

on wyrazić duchowe zjednoczenie przyjmujących komunię świętą. Gromadzą się oni przy jednym stole – ołtarzu, na zaproszenie Chrystusa, który daje się ludziom jako Pokarm, aby z Nim nastąpiła całkowita komunია. Pieśni mają ukazywać Eucharystię jako Pokarm dla człowieka będącego w drodze do Boga (Hartlieb 2004: 20). Omawiany śpiew ma też ukazać radość serc ludzi wolnych, pojednanych ze sobą, świętujących nie tylko spotkanie z Panem, ale radujących się ze spotkania we wspólnocie. Komunia święta jest także spotkaniem w miłości wzajemnej i dlatego śpiew ten ma nadać bardziej braterski charakter procesji komunijnej. Podczas procesji komunijnej należy wykonywać radosne pieśni o charakterze paschalnym, nie śpiewamy pieśni adorujących Pana Jezusa w Najświętszym Sakramencie. Pieśni zawarte w śpiewnikach polskich można podzielić na: pieśni adoracyjne, pieśni o Eucharystii jako pokarmie oraz pieśni uwielbienia. Z tych wymienionych trzech kategorii najodpowiedniejszymi są śpiewy o Eucharystii jako pokarmie. Mogą być tutaj wykonywane także inne pieśni okresowe, maryjne lub o świętych, a tematykę podsunie antyfony na komunię. Jeżeli przewiduje się śpiewanie pieśni po komunii świętej, to śpiew na komunię należy zakończyć wcześniej. Istnieje też możliwość jedynie wyrecytowania antyfony przewidzianej na procesję komunijną w Mszałe rzymskim: „Jeśli nie wykonuje się śpiewu, podaną w Mszałe antyfonę mogą recytować wierni, albo niektórzy z nich, albo lektor; w przeciwnym razie czyni to sam kapłan po przyjęciu Komunii świętej, a przed rozdawaniem jej wiernym” (Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego 2002: 87).

## **Pieśń na uwielbienie po komunii świętej**

Kolejną pieśnią podczas Eucharystii jest pieśń uwielbienia po komunii świętej. Jeżeli jest wykonywana, rozpoczyna się po zakończeniu rozdzielania komunii świętej, gdy kapłan zajmie miejsce przewodniczenia. Powinna zatem rozpocząć się dopiero po skończonej puryfikacji paten i kielicha, gdy kapłan zajmuje miejsce przewodniczenia. W ten sposób wiernym daje się możliwość na dialog z Chrystusem po przyjęciu komunii świętej, a kapłan może włączyć się w dziękczynienie, gdyż już nie jest zajęty innymi czynnościami. Omawiane dziękczynienie po komunii świętej, może odbywać się albo w ciszy, albo przez odmawianie lub odśpiewanie hymnów, psalmów lub pieśni uwielbienia. Nie należy natomiast wtedy śpiewać pieśni o Najświętszym Sakramencie. Nie chodzi tutaj bowiem o adorację Najświętszego Sakramentu (czas na osobiste spotkanie z Chrystusem był wcześniej, zaraz po przyjęciu komunii świętej aż do skończonej puryfikacji), ale o uwielbienie Boga Ojca i złożenie Mu dziękczynienia za pośrednictwem Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie. Zatem pieśniami dziękczynnymi po komunii świętej mogą być: każdy z kandydów Nowego Testamentu, psalmy o tematyce uwielbienia i wychwalania Boga lub inne pieśni, mające za treść dziękczynienie i wychwalanie Bożego Majestatu (Głowa, Nadolski 1985: 90-91).



## Pieśń na rozesłanie

Ostatnia już pieśń, na rozesłanie, rozpoczyna się po błogosławieństwie końcowym i słowach „Idźcie w pokoju Chrystusa”, wraz z odpowiedzią „Bogu niech będą dzięki”. Śpiew ten towarzyszy procesji powrotnej od ołtarza do zakrystii. Jego treść określa sam obrzęd rozesłania, w którym posyła się wiernych, by wrócili do swoich obowiązków, wychwalając i błogosławiąc Pana. Dlatego w pieśni końcowej powinien być uwzględniony temat zachęty do spełniania dobrych uczynków oraz do wychwalania i uwielbiania Boga. Ponieważ procesja powrotna łączy się z procesją wyjścia, stąd też i temat poruszany w pieśni wstępnej może w pieśni końcowej jeszcze raz powrócić dla utrwalenia i ponowienia akcentu. Wobec tego można tutaj śpiewać pieśni z okresu liturgicznego, czy też z uroczystości, święta lub wspomnienia, a także pieśni o danej tajemnicy.

## Podsumowanie

Jednym z zadań muzyki jest pobudzanie człowieka do refleksji, zachwyt nad pięknem dźwięków i współbrzmień. Niewątpliwie muzyka w liturgii spełnia to zadanie doskonale. Jednak, by tak się działo, musi podlegać pewnym normom i prawom kościelnym. Niniejszy artykuł miał wskazać najważniejsze cechy, jakie powinna posiadać muzyka sakralna, przypomnieć główne zasady doboru pieśni na Liturgię Eucharystyczną, a także przedstawić najnowsze prawodawstwo kościelne w zakresie muzyki używanej podczas liturgii.

### ■ Bibliografia

- Głowa W., Nadolski B. (1985), *Dobór pieśni we Mszy świętej*, „Collectanea Theologica”, nr 55/1, s. 77–93.
- Hartlieb S. (2004), *Uwagi na temat doboru śpiewów*, w: Skop G.M. (red.), *Exsultate Deo... Śpiewnik mszalny*, Kraków: Światło – Życie, s. 15–20.
- Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam Sacram* (1967), Rzym, [online] [https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/musicam\\_sacram\\_05031967.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/musicam_sacram_05031967.html) (04-07-2018).
- Jabłoński J. (2011), *Musica sacra*, „Wieczernik”, nr 179, [http://www.wieczernik.oaza.pl/artykul/musica-sacra\\_id1439](http://www.wieczernik.oaza.pl/artykul/musica-sacra_id1439) (06-07-2018).
- Janiec Z. (2014), *Uczestnictwo organisty w liturgii i jego rola poza liturgią*, „Anamnesis”, nr 29, s. 77–84.



- Konferencja Episkopatu Polski (2017), *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 2017 r.*, [https://ekai.pl/wp-content/uploads/2017/10/Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-kos%CC%81cielnej.pdf\(03-07-2018\)](https://ekai.pl/wp-content/uploads/2017/10/Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-kos%CC%81cielnej.pdf(03-07-2018)).
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów (2002), *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego z trzeciego wydania Mszału rzymskiego*, Rzym, [http://www.dsorzeszow.pl/files/Dokumenty-Kosciola/12.\\_OWMR\\_2002.pdf\(04-07-2018\)](http://www.dsorzeszow.pl/files/Dokumenty-Kosciola/12._OWMR_2002.pdf(04-07-2018)).
- Kurnik K. (2015), *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne”? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii w oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Pro Musica Sacra”, nr 13, s. 71–84.
- Kuźmicki J. (2001), *Posługa organisty i kościelnego w świetle ustawodawstwa kościelnego*, „Niedziela”, nr 49, w: [http://niedziela.pl/arttykul/4591/nd/Posluga-organisty-i-koscielnego-w-swietle\(06-07-2018\)](http://niedziela.pl/arttykul/4591/nd/Posluga-organisty-i-koscielnego-w-swietle(06-07-2018)).
- Łęczycki M., Łęczycka D. (2011), *Święty, święty, święty*, „Wieczernik”, nr 179, w: [http://www.wieczernik.oaza.pl/arttykul/swiety-swietly-swietly\\_id1437\(04-07-2018\)](http://www.wieczernik.oaza.pl/arttykul/swiety-swietly-swietly_id1437(04-07-2018)).
- Ratzinger J. (2002), *Duch liturgii*, Poznań: Klub Książki Katolickiej.
- Wiśniewski P. (2008), *Zadania organisty w dobie posoborowej i jego stała formacja*, w: Poźniak G. (red.), *Posługa organisty. Biuletyn nr 3 Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych*, Opole – Lublin: Polihymnia, s. 13–25.
- Wit Z., *Dobór śpiewów do liturgii*, [http://muzyka-diecezjasiedlce.pl/dokumenty/arttykuly-wypisy-pomoce/dobor-spiewow-do-liturgii/\(05-07-2018\)](http://muzyka-diecezjasiedlce.pl/dokumenty/arttykuly-wypisy-pomoce/dobor-spiewow-do-liturgii/(05-07-2018)).

Hubert Ludwin

Wydział Nauk Społecznych SGGW w Warszawie

# MUZYKA METALOWA JAKO FORMA MANIFESTU ANTYWOJENNEGO

---

Wywodząca się z rocka muzyka metalowa do dzisiaj budzi ogromne kontrowersje. Wynika to nie tylko z mrocznego wizerunku muzyków czy muzyki, ale również z tekstów, w których poruszane są mocno kontrowersyjne tematy, np. śmierć, wojna, zagłada atomowa. Co więcej, muzyce metalowej przypisuje się negację norm społecznych, systemów społecznych czy politycznych. Autor artykułu stawia pytanie, czy szeroko rozumiana muzyka metalowa może być traktowana jako forma buntu przeciwko wojnie i jej konsekwencjom.

**Słowa kluczowe:** muzyka metalowa, wojna, Black Sabbath, TSA, Sodom

## Wstęp

Historycznie sięgająca przełomu lat 60. i 70. wywodząca się z rocka muzyka metalowa budzi mnóstwo kontrowersji. Z jednej strony ma miliony fanów na całym świecie, lecz z drugiej jest mocno potępiana. Wynika to nie tylko z mrocznego, czasem agresywnego wizerunku muzyków, ciężkiego brzmienia, ale i również tekstów utworów. Tematyka utworów metalowych jest niezwykle różnorodna, począwszy od tekstów wychwalających heavy metal i rozrywkowy styl życia spod znaku „sex, drugs & rock ‘n roll”, aż po najbardziej kontrowersyjne tematy, np. śmierć, wojna czy piekło. Te trzy ostatnie aspekty są szczególnie często poruszane przez zespoły reprezentujące takie nurty, jak *black* czy *death metal*. Jednak istnieją również zespoły metalowe, które w swoich tekstach wyrażają bunt przeciwko systemom społecznym czy politycznym oraz innym zjawiskom negatywnie postrzeganych przez społeczeństwo, np. wojnie. Niniejszy rozdział jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy szeroko rozumiana muzyka metalowa może być traktowana jako forma manifestu antywojennego. Na przykładzie trzech piosenek: „War Pigs” zespołu Black Sabbath z kultowego albumu *Paranoid* (1970), „Pierwszy karabin” grupy TSA z płyty *Rock ‘n Roll* (1988) oraz „I am The War” grupy Sodom z albumu *M-16* (2001), pokazane zostanie, jak w utworach metalowych może być rozumiana wojna jako zjawisko społeczne.

## Muzyka metalowa i jej historia

Nazwa *heavy metal* stosowana jest jako określenie zbiorcze dla wszystkich podgatunków zaliczanych do muzyki metalowej; wtedy można używać jej synonimicznie z nazwą muzyka metalowa. Niekiedy określenie *heavy metal* przyjmuje jednak nieco węższe znaczenie, odnosząc się jedynie do jednego z podgatunków metalu. Niniejszy artykuł przyjmuje to pierwsze – szersze – rozumienie *heavy metalu*, ponieważ podział na podgatunki, które różnią się między sobą głównie formą, nie ma dużego znaczenia przy analizie treści utworów.

Początki muzyki metalowej, a konkretnie *heavy metalu* datuje się pod koniec lat 60. ubiegłego wieku. Za kraj, w którym zaczął tworzyć ten gatunek, uznaje się Wielką Brytanię. W tamtym okresie niezwykle popularne były takie grupy rockowe, jak The Beatles czy The Rolling Stones. Oba te zespoły odniosły wtedy ogromny sukces komercyjny, a zespół Micka Jaggera w 1967 roku zagrał swój pierwszy koncert w Polsce, w Sali Kongresowej. W tym samym okresie zaczęły tworzyć zespoły, różniące się nieco od zespołów grających rock'n rolla czy bluesa. Są to między nimi Led Zeppelin, Deep Purple czy Black Sabbath. W swojej muzyce każda z wyżej wymienionych grup postanowiła pójść o krok dalej. Styl grupy Led Zeppelin oparty był na ostrym brzmieniu gitary Jimmy'ego Page'a. Muzykę Deep Purple cechowały: przesterowana gitara Ritchiego Blackmore'a, wyrazista sekcja rytmiczna w wykonaniu basisty Rogera Glovera i perkusisty Iana Paice'a oraz potężny wokół Iana Gilliana. Z kolei grupę Black Sabbath charakteryzowały ciężkie, ponure riffy Tony'ego Iommiego, zawodzący głos Ozzy'ego Osbourne'a oraz mroczny klimat. Ten trzeci element wyraźnie wyróżnił tę grupę pośród innych, a to za sprawą tekstów ich utworów. Dotyczyły one bardzo kontrowersyjnych jak na tamte czasy tematów, takich jak wojna, śmierć, ogólnie rzecz biorąc, ciemnej strony natury ludzkiej. Nic więc dziwnego, że ten zespół uznawany jest za prekursora *heavy metalu* (Farmer 2016).

Niestety, w połowie lat 70. grupy hardrockowe zaczęły tracić popularność na rzecz rodzącego się w Wielkiej Brytanii nowego, buntowniczego stylu muzycznego. Mowa tutaj o muzyce punkowej. Do tego nurtu zaliczają się takie zespoły, jak: Sex Pistols, Ramones czy The Exploited. Punkowcy cechowali się niekonwencjonalnym stylem życia, poglądami apolitycznymi, wręcz anarchistycznymi. Ich muzyka była szybka i prosta, a niektórzy muzycy po zakończeniu swoich koncertów niszczyli instrumenty na scenie.

Pod koniec lat 70. zaczął się pojawiać nowy nurt, który trwale zmienił oblicze muzyki metalowej. Nazywał się New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM), czyli Nowa Fala Brytyjskiego Heavy Metalu. Zespoły tego nurtu postanowiły w swej muzyce połączyć hardrockowo-bluesowe brzmienie z ostrym graniem punkrockowym. Głównymi reprezentantami nowego stylu były takie grupy, jak Iron Maiden, Motörhead, Tank, Girlschool, Saxon oraz Venom. Te zespoły, w szczególności ostatni, nie tylko nadały muzyce metalowej nowe oblicze, ale również stały się inspiracjami dla grup tworzących nowe podgatunki. Zespół Venom z Newcastle jest przez wielu uznawany

za prekursora metalu ekstremalnego. Stał się sławny dzięki swej niezwykle ciężkiej jak na tamte czasy muzyce oraz tekstom piosenek ocierających się o satanizm. Również pseudonimy muzyków (Cronos, Mantas, Abaddon) dają do zrozumienia, że mamy do czynienia z zespołem metalowym. Z tych oto powodów wiele zespołów uważa zespół Venom za źródło inspiracji.

W pierwszej połowie lat 80. narodził się nowy, agresywny podgatunek muzyki metalowej, *thrash metal*. W Stanach Zjednoczonych powstały takie zespoły, jak Metallica, Megadeth, Anthrax, Slayer. Choć każdy z nich miał swój indywidualny styl grania, zespoły łączyło to, że w swoich utworach poruszały tematykę socjopolityczną. Często wyrażały one krytyczny stosunek do zjawisk społecznych. Na przykład Metallica w kultowym utworze „Master of Puppets” mówi o manipulowaniu innymi ludźmi, Megadeth w „Peace Sells” wyraża swój krytyczny stosunek do systemu kapitalistycznego, a Slayer w swoim „War Ensemble” opisuje okrucieństwo, jakie niesie ze sobą wojna. *Thrash metal* był popularny również w Europie, szczególnie w Niemczech. Tam powstały między innymi grupy Sodom, Destruction czy Kreator. Choć na początku, zafascynowani muzyką grupy Venom, artyści tworzyli utwory z tekstami o piekle, szatanie, to z upływem czasu ich styl uległ poważnym zmianom nie tylko pod względem muzycznym. Utwory zaczęły dotyczyć tematyki społecznej czy politycznej. Na przykład, w przypadku grupy Sodom głównym tematem ich tekstów jest wojna i sprawy z nią związane, a takie albumy, jak *Persecution Mania* z 1987 roku, *Agent Orange* z 1989 roku czy *M-16* z 2001 roku należą do wydawnictw kultowych. Te dwa ostatnie są szczególnie, bo traktują o wojnie w Wietnamie, którą był wówczas zafascynowany basista i lider grupy Sodom, Thomas Such (Tom Angelripper).

W drugiej połowie lat 80. pojawiły się jeszcze mroczniejsze i agresywniejsze podgatunki muzyki metalowej. Mowa tutaj o *death metalu* i *black metalu*. Ten pierwszy reprezentowany jest przez np. Death, Morbid Angel, Deicide, Obituary, Unleashed czy polski Vader. Tematyka utworów tych zespołów orbituje wokół takich zagadnień, jak śmierć, okultyzm, okrucieństwo itp. Muzyka deathmetalowa jest znacznie cięższa od thrashu, tutaj pojawiają się niekiedy szybkie tempa. Black metal został zapoczątkowany przez takie zespoły, jak Venom, Bathory, Celtic Frost czy Mercyful Fate. Jego głównymi przedstawicielami są: Mayhem, Burzum, Darkthrone, Marduk, Behemoth oraz Immortal. Głównymi tematami ich twórczości są: satanizm, okultyzm, poganizm etc. Brzmienie tych zespołów jest surowe, mroczne, a muzycy stosują biało-czarny makijaż (corpse paint). Często ich występom towarzyszy niepokojący, mroczny klimat.

W latach 90. pojawiły się kolejne podgatunki muzyki metalowej. Są to: *groove metal* (Pantera, Soulfly), *nu metal* (Korn, Slipknot) czy *industrial metal* (Fear Factory). Choć ich brzmienia znacznie różnią się od brzmień wyżej wymienionych podgatunków, to zespoły reprezentujące te nurty również poruszają w swoich utworach tematykę społeczną i polityczną (Farmer 2016).

Jak widać, muzyka metalowa przez dekady ewoluowała nie tylko pod względem muzycznym, ale również co do tematyki utworów. Od tekstów wychwalających he-

awy metal, a na tematyce socjopolitycznej skończywszy. Wiele zespołów, mimo różnic w stylu muzycznym, traktuje w swoich utworach o różnych zjawiskach społecznych, w szczególności tych mocno kontrowersyjnych, np. o wojnie.

## **Socjologiczne rozumienie pojęcia wojny**

Jak wcześniej wspomniano, wojna jest jednym z często wykorzystanych tematów w twórczości zespołów metalowych. Dwie wojny światowe, wojna w Wietnamie czy w Zatoce Perskiej to tylko kilka przykładów konfliktów zbrojnych. Ale jak rozumieć wojnę z perspektywy socjologicznej?

Pojęciu wojny nadawano różne znaczenia; najczęściej jest określana jako zorganizowana walka zbrojna między państwami, narodami bądź grupami społecznymi. W prawie międzynarodowym coraz częściej znajduje zastosowanie szersze określenie – konflikt zbrojny. Pojęciem jeszcze szerszym niż wojna i konflikt zbrojny, stosowanym w prawie międzynarodowym, jest „użycie siły”, którym posłużono się w Karcie Narodów Zjednoczonych. Obejmuje ono nie tylko przypadki, w których odbywa się starcie zbrojne dwóch lub więcej przeciwników, lecz występują również akcje zbrojne, które nie napotykają zbrojnego oporu, jak to dzieje się w przypadku interwencji zbrojnych.

Jak pisze Barański, wojna jako zjawisko towarzyszące ludzkości od zarania dziejów jest dla badacza bardzo skomplikowanym przedmiotem zainteresowania i wielkim wyzwaniem. Wynika to z faktu, iż dotyczy ona niemalże wszystkich obszarów funkcjonowania państw i społeczeństw (Barański 2012). Autor zwraca także uwagę, że większość teoretyków sztuki wojennej oraz historyków zajmujących się zjawiskiem wojny zgodna jest co do tego, iż wojna pojawiła się w tej fazie rozwoju społeczeństw, w której zaistniały warunki do zdobywania i gromadzenia dóbr materialnych oraz innego rodzaju wartości. Z wyżej wspomnianych powodów wojna jest już od starożytności przedmiotem badań dla filozofów, socjologów czy historyków sztuki wojennej.

Janusz Świniarski oraz Marian Marcinkowski w swoim artykule o roli wojny w życiu społecznym wyróżnili dwa główne rozumienia zjawiska wojny. Po pierwsze, uznaje się, że są to zjawiska osadzone w naturze ludzi i atrybutywne dla człowieczeństwa, rozwoju kultury tworzonej przez ludzi i cywilizacji wyrażającej ich potrzeby (Świniarski, Marcinkowski 2012). Oznacza to więc, że bez wojny nie istnieje ani człowiek, ani kultura i cywilizacja, życie wspólnotowe, społeczeństwo i państwo. Inaczej rzecz ujmując, aby żyć, należy koniecznie wojować i walczyć, cokolwiek to wojowanie i walka oznacza. Druga tendencja podkreśla, iż są to zjawiska nieosadzone w naturze ludzi i raczej akcydentalne dla człowieczeństwa, są jego wypaczeniem w życiu wspólnotowym ludzi i relacjach pomiędzy nimi. Innymi słowy, wojna jest wypaczeniem człowieczeństwa i natury człowieka, jego życia społecznego, najlepiej i właściwie spełnianego wtedy, kiedy nie ma wojny, jej brak identyfikowany bywa najczęściej z pokojem.

W przypadku niniejszego studium dotyczącego muzyki metalowej oraz kreowania w niej obrazu wojny zostanie wykorzystane rozumienie wojny jako zjawiska negatywnego, sprzyjającego wypaczeniu człowieczeństwa, zaburzającego życie społeczne.

## Bezsens prowadzenia wojny, czyli „War Pigs” grupy Black Sabbath

Utwór „War Pigs” z albumu *Paranoid* z 1970 roku to najstarszy z analizowanych utworów. Napisany przez wszystkich członków zespołu Black Sabbath – Billa Warda, Geezera Butlera, Ozzy’ego Osbourne’a i Tony’ego Iommiego – protest song opowiada o wojnie i wysyłaniu ludzi na pewną śmierć przez bezmyślnych polityków. Jest on jednym z najbardziej znanych utworów tej formacji. Z tytułem tego utworu wiąże się pewna historia. Album *Paranoid* początkowo miał nazywać się tak, jak wcześniej wspomniany utwór, czyli „War Pigs”. Niestety, wytwórnia Warner Bros. zajmująca się produkcją tego wydawnictwa skojarzyła ten tytuł z wojną w Wietnamie i zespół Black Sabbath był zmuszony do zmiany nazwy albumu. Niemniej uznawany jest za jedno z najwybitniejszych wydawnictw heavymetalowych.

„War Pigs” pokazuje, że każda wojna jest absolutnie bezsensowna, jest jedynie niepotrzebną rzezią, masakrą niewinnych w imię pustych, zakłamanych idei. Wydawałoby się, że zwyczajny człowiek jest posyłany, by bronić ojczyzny, przynieść jej chwałę. Ale w rzeczywistości staje się elementem politycznej maszyny, gdzie ci, którzy decydują, nie biorą czynnego udziału w walkach. Tacy ludzie wolą uniknąć odpowiedzialności za tragedię, jaką przynosi wojna.

Generałowie i politycy traktują ludzi jako „mięso armatnie”, środek do osiągnięcia celu. Osoba mówiąca w tekście utworu jest jednak przekonana, że taka sytuacja nie może trwać w nieskończoność. Wierzy również, iż przyjdzie czas, kiedy ci, którzy chowali się w zaciszu swych bezpiecznych siedzib, sami trafią na pole walki i na własnej skórze doświadczą okrucieństwa wojny. Wtedy dopiero zobaczą, czego się dopuszczali, ale będzie za późno, by mogli podjąć działania i zmienić zaistniałą sytuację.

Rządzący, czyli tytułowe „świnie wojny”, w końcu odpokutują za swe grzechy, zostaną potraktowani w taki sposób, w jaki sami traktowali innych. Piekło już na nich czeka, Szatan w końcu zastawił na nich sidła już dawno temu, gdy zaczął sprowadzać ich na złą drogę. Osoba mówiąca mówi: „Na kolanach czołgają się świnie wojny/Błagają o litość za swoje grzechy”. Te wersy przypominają nieco fragment Księgi Rodzaju, kiedy to Bóg ukarał węża-szatana za namawianie Ewy do skosztowania owocu z Drzewa Poznania Dobra i Zła, do popełnienia grzechu pierworodnego. Zwrócił się do niego wówczas tymi słowami: „Ponieważ to uczyniłeś, bądź przeklęty wśród wszystkich zwierząt domowych i polnych; na brzuchu będziesz się czołgał i proch będziesz jadł po wszystkie dni twego istnienia” (Rdz 3,14). Podobna sytuacja dotyczy tych, którzy

wysyłali ludzi na wojnę. Osoba mówiąca zauważa też, że to Szatan triumfuje w każdej wojnie, zadowolony z tego, jak bardzo potrafi upaść człowiek.

Utwór „War Pigs” zespołu Black Sabbath to jeden z najwybitniejszych protest songów w historii światowej muzyki. Krytykuje wojnę oraz wysyłanie ludzi na pewną śmierć przez polityków, tytułowe „świnie wojny”. Daje do zrozumienia, że prowadzenie wojny jest bezsensowne i niesie ze sobą tylko ból i cierpienie.

## **Wpływ wojny na psychikę człowieka w „Pierwszym karabinie” zespołu TSA**

„Pierwszy karabin” to utwór polskiego zespołu heavymetalowego TSA z albumu „Rock ‘n Roll”. Zrealizowano go w 1986 roku, lecz z powodu ówczesnej PRL-owskiej cenzury został wydany dwa lata później. Piosenka charakteryzuje się ostrym, wyrazistym riffem, marszowym wręcz tempem oraz mocnym, charakterystycznym wokalem Marka Piekarczyka. Jeśli chodzi o warstwę tekstową, jest bardzo specyficzna. Zdecydowanie różni się od wcześniej analizowanego tekstu „War Pigs” grupy Black Sabbath. Jest to bowiem zestaw pytań skierowanych do człowieka rozpoczynającego służbę jako żołnierz.

Na początku osoba mówiąca zwraca się do nowego żołnierza tymi oto słowami: „Czy pomyślałeś, co zrobisz, gdy/ Nagle karabin wręczą ci?/ Czy przewidziałeś co stanie się,/ Gdy już wyjaśni ci, jak trafiać w cel?/ Czy w swoje dłonie weźmiesz go?/ Czy się zawałasza przez chwilę choć?/ Gdy drżącym palcem trafisz na spust,/ Co wtedy zrobisz, powiedz co?”. Chce w ten sposób dowiedzieć się od rozmówcy, czy on zdaje sobie sprawę z konsekwencji ewentualnego udziału w wojnie. Osoba mówiąca zwraca uwagę na to, że dla jednych służba ojczyźnie może być wzbogacającym doświadczeniem, przygodą, ale dla drugich może negatywnie wpłynąć na ludzką psychikę. Daje też do zrozumienia, że gdy ktoś raz zabije innego człowieka, to następnym razem przyjdzie mu to z ła-twością. Ponadto wojna nieco przypomina dżunglę, gdzie panuje zasada: „Przetrwają tylko najsilniejsi”.

W drugiej części utworu główny bohater tekstu zadaje żołnierzowi kolejne pytania: „A teraz pomyśl co stanie się,/ Gdy cię nauczą już słowa wróg./ Ktoś wskaże palcem, krzyknie: On!/ Padnie komenda, co zrobisz, co?”. Uświadamia mu, że ci, którzy go szkolą, tak naprawdę chcą zamienić go w maszynę do zabijania. Gdy pojawi się wróg, zostaną wtedy tylko opcje: albo strzelisz, albo zginiesz. Od podjętej decyzji nie będzie odwrotu. Jedyną rzeczą, która może powstrzymać żołnierza od walki jest strach. Strach bowiem paraliżuje, przeszkadza w szybkim działaniu.

„Pierwszy karabin” grupy TSA pokazuje, jak zgubny może być wpływ wojny na psychikę zwykłego człowieka. Żołnierz, do którego zwraca się osoba mówiąca, uczy się tego, że wroga należy likwidować, zachowując przy tym zimną krew. Niestety, ci walczący w jakiegokolwiek wojnie niekiedy nie mogą później odnaleźć w innej rzeczywistości.



## Wojna jako demoniczna siła. „I am The War” grupy Sodom

Utwór „I am The War” niemieckiej grupy thrashmetalowej Sodom jest najnowszym z analizowanych utworów, ponieważ pochodzi z albumu *M-16* wydanego w 2001 roku nakładem wytwórni Steamhammer Records. Cały album poświęcony jest wojnie wietnamskiej, którą wówczas fascynował się basista i lider grupy, Tom Angelripper. Można się o tym przekonać nie tylko z utworów zawartych na tym wydawnictwie, ale również patrząc na okładkę albumu. Ilustracja przedstawia żołnierza o potężnej posturze, który w jednej ręce trzyma karabin M-16, a w drugiej zwłoki innego żołnierza, prawdopodobnie z wrogiej armii. Z tego obrazu można stwierdzić, do jakich okrucieństw prowadzi wojna. Śmierć, zniszczenie, spustoszenie – to wszystko jest skutkiem prowadzenia wojen.

Patrząc na tekst tego utworu Sodom, można odnieść wrażenie, że osobą mówiącą jest wojna. Przedstawia się tu jako bezwzględna maszyna do zabijania. Przyznaje się do tego, że odbiera życie ludzkie bez litości. Osoba mówiąca twierdzi, że ludzie starają się wywalczyć nieskończony pokój, ale z powodu pojawiających się coraz to nowych konfliktów jest to niemożliwe.

Wojna jest niezwykle okrutna wobec ludzi. W drugiej zwrotce osoba mówiąca mówi: „Gdy czuję smród szkurzego kłamstwa/ Rozlewam napalm na twoje ciało/ Praktykuję to co głosi mój Bóg/ Twoja krew zaczyna schnąć”. Mamy tutaj do czynienia z mrocznym i krwawym klimatem. Wojna bowiem jest nieskończenie okrutna wobec ludzkiego istnienia. Zostawia po sobie tylko śmierć i zgliszcza, o czym świadczy również kolejny fragment utworu: „Nie mogę tworzyć, mogę jedynie niszczyć/ Jestem skrycie szalony/ Wszystko zostało zniszczone/ Wszyscy zginęli”. Kreuje się na pogromcę i szaleńca. Świat jest tutaj całkowicie wyniszczony przez wojnę.

„Zarażony nienaturalną wściekłością/ Prowadzony przez nienormalny instyngt zabijania/ Nie ma przeciwniał mogących naprawić mój umysł/ Żadne łyzy nie przyćmią moich zdziczałych oczu.” Tymi słowami osoba mówiąca daje do zrozumienia, że nie ma niczego, co mogłoby powstrzymać od niszczenia życia ludzkiego. Jest bezwzględną maszyną do zabijania, pozbawioną litości, wszelkich zasad moralnych. Wojna nie wie, co to ból i strach. Przez nią giną nie tylko żołnierze, ale też niewinni ludzie.

Grupa Sodom w utworze „I am The War” w specyficzny sposób przedstawia wojnę. Ukazana jest bowiem jako demoniczna siła, która niszczy ludzkie istnienie. Tam, gdzie jest wojna, giną zarówno żołnierze, jak i niewinni cywile. Zgodnie z rozumieniem tego zjawiska jako negatywne proponowanym przez Świniarskiego i Marcinkowskiego, wojna sprzyja wypaczeniu człowieczeństwa i niszczy społeczeństwo.

## Wnioski

W tekstach utworów metalowych można odnaleźć mnóstwo odniesień dotyczących wojny i jej konsekwencji. W wielu z nich podejmowane jest to zagadnienie, choć nie mówi się o wojnie wprost. Muzycy wykorzystują różnorodne środki artystyczne do opisanego tego zjawiska w swoich tekstach, a nawet, jak w przypadku grupy Sodom, na okładkach swoich albumów.

Każdy z analizowanych utworów powstał w innym czasie i w innych okolicznościach. „War Pigs” grupy Black Sabbath powstał w 1970 roku. W tym czasie trwała jeszcze wojna w Wietnamie. Piosenka tej grupy stanowi jednoznacznie ostrą krytykę wojny i wysyłania ludzi na pewną śmierć przez polityków. Osoba mówiąca określa ich jako „świnie wojny”, ukazuje ich z najgorszej strony. W jednej zwrotce porównywani są do czarownic. Mówi też, że gdy nadejdzie Sąd Ostateczny, poniosą oni zasłużoną karę. W „Pierwszym karabinie” grupy TSA z 1986 roku mamy mnóstwo pytań do żołnierza, który zaczyna swoją służbę. Są to pytania typu „Czy pomyślałeś, co zrobisz gdy/ Nagle karabin wręczą Ci?” Mają one dać do zrozumienia, jak udział w wojnie może wpłynąć na psychikę człowieka. Trzeci utwór, czyli „I am The War” grupy Sodom to najnowszy z analizowanych utworów metalowych, bo zrealizowany w 2001 roku. Wynika z niego, że osobą mówiącą jest wojna. Ukazana jest tu jako złowroga siła, która sieje śmierć i zniszczenie, której nic nie jest w stanie zatrzymać. Choć te trzy utwory metalowe napisane były w różnym czasie i w innych okolicznościach, to łączą je negatywne odniesienia do wojny i jej konsekwencji. Dają nam do zrozumienia, że prowadzenie wojen jest zbrodnią wymierzoną przeciwko ludzkości.

## ■ Bibliografia

- Barański Ł. (2012), *Zarys postrzegania wojny na przestrzeni dziejów*, „Obronność – Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej”, nr 3, s. 5-19.
- Black Sabbath, *War Pigs*, <https://genius.com/Black-sabbath-war-pigs-lyrics> (data dostępu: 4.08.2018).
- Farmer A. (2016), *A Brief History Of Heavy Metal Music*, <https://www.theodysseyonline.com/history-heavy-metal-music> (data dostępu: 4.08.2018).
- Sodom, *I am The War*, <http://www.metrolyrics.com/i-am-the-war-lyrics-sodom.html> (data dostępu: 4.08.2018).
- Świniarski J., Marcinkowski M. (2012), *Rola wojny w życiu społecznym. Część I – Wojna w historii myśli przednowożytnej*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych”, nr 2 (164), s. 193-205.
- TSA, *Pierwszy karabin*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,tsa,pierwszy\\_karabin.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,tsa,pierwszy_karabin.html) (data dostępu: 4.08.2018).
- Wojna, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wojna;3997437.html> (data dostępu: 4.08.2018).

## POSZUKUJĄC SZCZĘŚCIA, CZYLI O FENOMENIE DISCO POLO

---

Tekst został poświęcony muzyce, która ma specyficzną historię a pierwsze słowo, jakie się z nią kojarzy to kicz. Celami tekstu są: przedstawienie historii nurtu muzycznego i cech charakterystycznych dla przedstawicieli tej subkultury. Disco polo jako gatunek muzyczny powstały w latach 90. XX wieku stał się podstawą do wytworzenia swoistego rodzaju subkultury, która współcześnie przeżywa swój renesans. Czy ten gatunek muzyczny wzbudza w słuchaczach emocje? Odpowiedź jest twierdząca, zwłaszcza w przypadku, gdy potrafi łączyć pokolenia i wytwarzać więzi społeczne, czego przykładem jest jego rosnąca popularność tego nurtu w mediach. Jakie wartości mogą nieść ze sobą teksty piosenek i teledyski disco polo? Zdaniem badacza, piosenki disco polo mają na celu wzbudzenie w słuchaczach wrażenia, że szczęście, którego każdy z nas poszukuje, można zredukować do zabawy i miłości, rozumianej przede wszystkim w aspekcie cielesnym.

**Słowa kluczowe:** disco polo, subkultura, wartości, emocje, kicz

### Wstęp

W społeczeństwie współczesnym, które jest globalną wioską, nie ma już klasycznego przedmiotu badań antropologii. Brak małych, izolowanych kultur, które istniały na obrzeżach cywilizacji. Młodych ludzi można traktować jako metaforę „dzikiego”, czyli nowy przedmiot zainteresowań antropologów. Młodzież była zarówno kiedyś, jak i jest dziś kategorią społeczną „zagrożoną marginalizacją” lub marginalizowaną. *Izolacja społeczna młodzieży w różnych warunkach kulturowych przebiega w sposób zróżnicowany* (Fatyga 1999: 112). Młodzież jest kategorią społeczną (...) *ze względu na posiadanie odmiennej od dominującej kultury bardzo dla reszty społeczeństwa egzotyczną* (Fatyga 1999: 114). Kultura młodzieżowa to kultura ekspresji, która jest siedliskiem różnorodności. Jako podsystem kulturowy może wytworzyć jeszcze mniejsze części, którymi są mody, fascynacje oraz subkultury. Cechami charakterystycznymi są: autonomizm, sprowadzający się do hasła „robić swoje”, dążenie do indywidualizacji, czyli

„bycie sobą”, mobilność, momentalizm, którego kwintesencją jest sentencja *carpe diem*, oraz specyficzny stosunek do społeczeństwa, czyli głównie negacja świata dorosłych.

W XX wieku, w przeciwieństwie do współczesności, *wizerunek mody opiera się na uniformizacji, przewidywalności i konformizmie, a jej forma – na nakazach funkcjonalnego racjonalizmu* (Muggleton 2004: 53). Pełni ona ważne funkcje, które sprawiają, że młodzi mogą dzięki niej spożytkować energię w twórczy sposób. Wskazuje również elementy kultury duchowej oraz staje się stymulatorem społecznych zmian, które oddziałują na coraz większą rzeszę osób, niezwiązaną z daną subkulturą. Podsumowując, subkultura młodzieżowa jest kombinacją tego, co młodzi ludzie robią, myślą i posiadają, ale w czasach ponowoczesnych subkultury są jedynie *kodami czysto estetycznymi* (Muggleton 2004:61), które zostają poddane procesowi włączania zarówno w czas, jak i w przestrzeń. Cechą charakterystyczną subkultur młodzieżowych jest podobnie jak w przypadku całej nowoczesności *szaleńczy dynamizm, pragnienie zmiany i silnych doznań charakterystycznych w szczególności dla społeczeństw miejskich kapitalizmu przemysłowego, czego wyraźnym przejawem jest histeria i przesada związana z modą* (Muggleton 2004: 51).

Moda jest w przypadku subkultur kluczowym sformułowaniem, ponieważ trzeba znać najnowsze trendy. Nie dotyczy ona tylko ubioru, lecz także innych sfer życia, na przykład słuchania konkretnego gatunku muzycznego. Prawdopodobnie każdy ma wizualne i słuchowe skojarzenia z osobami słuchającymi rocka. Ten gatunek muzyczny stereotypowo łączony jest z długimi włosami, glanami czy skórzanym ćwiekowanym odzieniem. Niestety, nie z każdym rodzajem muzyki można w równym stopniu się identyfikować i utożsamiać.

W Polsce istnieje pewien gatunek, który każdy zna, niemniej nie każdy jego słuchacz chce być z nim identyfikowany. Tym charakterystycznym dla naszego kraju rodzajem muzyki jest disco polo. Posiada on niektóre ze wspomnianych wcześniej cech przypisywanych młodzieży, gdyż nie tylko jest owym „dzikim”, niezbadanym w socjologii, ale również związane są z nim kategorie autonomizmu, momentalizmu oraz „bycia sobą”. Należy jednak podkreślić, iż polska muzyka taneczna jest tworzona głównie przez osoby dorosłe, zatem subkultura disco polo nie może być traktowana jako negacja świata dorosłych.

## Teoria kiczu

Ważnym pojęciem dla omawianego gatunku muzyki i subkultury młodzieżowej jest „kicz” – słowo wywodzące się z języka niemieckiego i oznaczające bubel lub tandetę. Dla Abrahama Molesa kicz jest „sztuką szczęścia”. Za pomocą tabel i wzorów matematycznych autor stworzył pięć zasad, dominujących w kiczu. Pierwszą z nich jest *niedo-stosowanie*, oznaczające przekroczenie granicy funkcjonalności w kiczowatym przedmiocie. W przypadku sztuki może być to odstępstwo od realizmu. Druga odnosi się do

kumulacji, czyli zebrania w jednym przedmiocie przeróżnych funkcji. W odniesieniu do wytworów kultury chodzi o *wypełnienie pustki za pomocą nadmiaru środków* (Moles 1978: 77). Trzecią zasadą jest *synestezja*, która sprowadza się do oddziaływania na wiele zmysłów jednocześnie. Marzeniem z czasów autora „sztuki szczęścia” było stworzenie *sztuki totalnej*, której celem samym w sobie było stworzenie *wielości kanałów interferujących bez żadnych reguł i ograniczeń w systemy integracyjne centralnych ośrodków nerwowych* (Moles 1978: 79). Czwarta zasada dotyczy *przeciętności*, czyli znajdowania się przedmiotu kiczu między tym, co nowe, a tym, co akceptowane. Stanowi to *tragedię kiczu*, ponieważ przeciwstawia się awangardzie a jednocześnie zostaje elementem systemu, jakim jest kultura masowa. Dzięki zrealizowaniu tego założenia osiąga się *autentyczną fałszywość oraz wywołuje niekiedy pobłażliwy uśmiech odbiorcy, który w momencie, kiedy zaczyna je oceniać, czuje się od nich wyższy* (Moles 1978: 80). Ostania z opisywanych przez Molesa zasad wspomina o *komforcie*, czyli unikaniu wszystkiego, co wydaje się trudne lub w jakikolwiek sposób niewygodne. Reguła ta, związana z ideą dobrego samopoczucia i małego dystansu, prowadzi do *postawy łatwej akceptacji i potrzeby komfortu, do Gemütlichkeit<sup>8</sup> i całej gamy wrażeń, uczuć, stapiających się form, łagodnych kolorów, percepcyjnej spontaniczności i postawy zasadniczo akceptującej* (Moles 1978: 80).

Zatem, jak stwierdził autor, *odrobina kiczu istnieje w każdej sztuce*. Podsumowując tę część rozważań należy zaznaczyć, iż kicz jest zjawiskiem *konotatywnym, intuicyjnym i zniuansowanym* (Moles 1978: 13-14).

## Disco polo – rys historyczny

Jak teoria odnosi się do praktyki związanej ze specyficzną subkulturą, której znakiem rozpoznawczym jest muzyka disco polo? Czy jest to równoczesne występowanie subkultur, mód i fascynacji, a być może disco polo jest w trakcie trójfazowego procesu, o którym wspominał Jerzy Wertenstein-Żuławski (subkultura młodzieżowa – kontrkultura – kultura alternatywna) (Fatyga 1999: 107)? Sarah Thornton zauważa, że *najlepsza definicja subkultury traktuje je jako grupy społeczne, którym nadano takie określenie* (Muggleton 2004: 166). Zanim padną odpowiedzi na tak postawione pytania, trzeba opisać, czym jest disco polo i jaka jest jego geneza.

Początki tego fenomenu można datować na przełom lat 80. i 90. XX wieku, gdy w Polsce ogromną popularnością cieszyły się kasety z przyśpiewkami weselnymi. Mówi się o tym zjawisku, że jest to „piosenka chodnikowa”, ponieważ kasety z tą muzyką sprzedawano na straganach oraz łózkach polowych rozłożonych na chodnikach. Następnie z ulicy przeszła do wytwórni płytowych i studiów nagrań, czyli transformowała się w biznes. Wówczas spróbowano nadać nazwę nobilitującą ten rodzaj muzyki,

---

<sup>8</sup> *Gemütlichkeit* można przetłumaczyć w tym kontekście i zinterpretować jako swobodę lub/i niewymuszoność

zatem nawiązując do *italo disco*, dominującego w latach 80. w polskich dyskotekach, powstała nazwa disco polo. Rodzimi artyści zapożyczyli początkowo styl śpiewania i melodie od włoskich odpowiedników, które były preparowane przez syntezatory. Ci, którzy próbowali eksperymentować z melodiami i w jakiś sposób urozmaicić brzmienie – wypadali z rynku. Główną zasadą panującą w tym gatunku muzycznym i subkulturze jest „im prościej, tym lepiej”. Muzyka połączyła pokolenia, choć już w latach 70. XX wieku pojawiał się taki rodzaj muzyki na tzw. płytach pocztówkowych. Głównymi muzykami tego okresu byli: Janusz Laskowski, Tercet Egzotyczny oraz Happy End. Podsumowując, w latach 70. XX wieku pojawiły się zalążki powstającego w latach 80. gatunku muzycznego zwanego disco polo (Zygmunt 2013).

Film „Wodzirej” reżyserii Feliksa Falka w pełni pokazał urok okresu przed urynkowaniem się disco polo, czyli błyszczące kostiumy, piosenkarze oraz wodzireje organizujący zabawę w remizach i stodołach. Dominującą tematyką tekstów była miłość, która przejawiała się zarówno w wydaniu sentymentalnym (np. zawsze razem), jak i frywolnym (np. bara – bara). Egzotycznie brzmiące nazwy zespołów i wykonawców (Bayer Full, Casanova, Shazza) oraz teledyski kręcone w luksusowych willach z basenami i drogie samochody, czyli kiczowaty luksus rodem z serialu „Dynastia”, powodowały, że młodzi ludzie utożsamiali się z takim stylem życia, pragnęli być i żyć tak jak artyści wykonujący ten rodzaj muzyki. Wyżej wymienione czynniki oraz zmiana ustroju politycznego i brak w polskiej muzyce piosenek popowych czy też dyskotekowych sprawiły, że disco polo osiągnęło w latach 90. XX wieku sukces (Zygmunt 2013).

Pojawienie się tego rodzaju muzyki w mediach rozpowszechniło prezentowany w nich styl życia oraz mentalność. Nastąpił przełom w sposobie dotarcia do odbiorcy. Media są zróżnicowane wewnętrznie i należy wyróżnić trzy rodzaje środków przekazu: masowy, niszowy oraz mikroprzekaz (Muggleton 2004: 166). W latach 90. XX wieku disco polo występowało w mediach masowych, pomimo swej niszowości. Pojawiły się gadzety, program w telewizji Polsat (Disco Polo Relax emitowany na antenie tej stacji do 2002 r.), stacje radiowe i gazeta branżowa (Disco Polo Mix wydawany do 2014 r.). Kultura młodzieżowa dostarczała elementy wyróżniające ją spośród innych, równocześnie pozwalała uwolnić się od wcześniej nadawanych tożsamości i za pomocą różnych wydarzeń muzycznych być odskocznią od rzeczywistości. Dzięki festiwalowi w Ostródzie poświęconemu temu gatunkowi muzycznemu coraz szersze grono słuchaczy miało możliwość zapoznania się z dorobkiem wykonawców tego rodzaju muzyki (Zygmunt 2013).

Jedną z głównych i najbardziej rozpoznawanych artystek tego okresu disco polo była Shazza, która miała być supportem dla Michaela Jacksona podczas jego koncertu w Polsce. Jej występ z różnych przyczyn nie doszedł do skutku, a disco polo zaczęło tracić swoich fanów. Od 1997 roku pojawiła się konkurencja, czyli profesjonalne zespoły popowe, co przełożyło się na mniejszą sprzedaż płyt disco polo. W tym okresie doszło do powrotu wykonawców disco polo do sfery niszowości i mikroprzekazu.



Współcześnie zauważyć można renesans tego gatunku, głównie dzięki Internetowi i powrotowi do środków masowego przekazu (piosenka „Ona tańczy dla mnie” grupy Weekend jest na to najlepszym dowodem). Powstają kanały poświęcone temu gatunkowi muzycznemu (Polo TV – kanał stworzony przez muzyków discopolowych w 2011 r.) i profile na portalach społecznościowych, które wykorzystują fenomen tej muzyki (Filozofia Disco Polo ostatni post 26.06.2017 r.), ponieważ *media wywierają wpływ na każdego* (Muggleton 2004: 166), zwłaszcza na młodego człowieka. Ponownie głównym tematem jest miłość, ale tym razem więcej zespołów śpiewa piosenki związane z imprezowaniem, a liczba coraz młodszych muzyków tworzących ten gatunek muzyczny sprawia, że młodzież znowu integruje się ze starszym pokoleniem, a jednocześnie młodzi ludzie sami tworzą odrębną grupę, której głównym spoiwem staje się muzyka, sięgająca swoich korzeniami lat 70. XX wieku. Tak jak wcześniej, tak i teraz muzycy przenoszą swoich słuchaczy w świat marzeń, gdzie elementami dominującymi są spełniona miłość, lenistwo i wakacje. Jednocześnie przekazują swoimi utworami te same rozterki i problemy życiowe, jakie ma publiczność, a śpiewając pocieszają wszystkich. Aktualnie oprócz festiwalu w Ostródzie odbywa się wiele imprez tego rodzaju, zarówno w większych miejscowościach, np. Łódź (Atlas Arena), jak i w niezliczonych miasteczkach, a nawet wsiach.

## Charakterystyka subkultury disco polo

Jakie elementy charakterystyczne dla tej subkultury można wyróżnić? Z powodu rozróżnienia w tym gatunku wielu podgatunków, które zmiierają w kierunku muzyki techno, dance i „ludowopodobnych” brzmień, młodzi odbiorcy mają jednocześnie poczucie swojskości i światowości. Gatunek ten opiera się na powtarzalnych schematach narracyjnych. Dodatkowo dystans między innowatorami, czyli obecnymi artystami wykonującymi piosenki w tym gatunku muzycznym, a pierwszymi naśladowcami, czyli publicznością, jest minimalny. Siłą tego gatunku muzycznego jest prostota tekstu i melodii. Dzięki rozwojowi technologii nawiązanie relacji jest jeszcze łatwiejsze, a fankluby zrzeszające się wokół gwiazd tego nurtu, składające się głównie z młodych ludzi, chętnie organizują się podczas koncertów, wspierając swoich idoli. Swojskość przejawia się w spoufalaniu się artystów z publicznością i przekonywaniu, że jedni i drudzy są jedną, wielką rodziną, według grupy Bayer Full *Wszyscy Polacy to jedna rodzina, starszy czy młodszy, chłopak czy dziewczyna* (Bayer Full 1995), a artyści są tacy sami jak ludzie stojący pod sceną. W ten sposób kreuje się obraz, w którym słuchacze czują się wyjątkowo i współuczestniczą w lepszym, wspanialszym niż ich własny świecie, zwłaszcza podczas koncertów. Światowość podtrzymuje się poprzez budowanie wizerunku elitarności świata muzyki disco polo, czego przejawem jest organizowanie festiwali tego gatunku albo tworzenie odrębnych mediów. Podsumowując, artyści stwarzają wrażenie osób borykających się z podobnymi dylematami co ich



odbiorcy, przy jednoznacznym kreowaniu świadomości widza, że należy do swoistego rodzaju elity.

W kwestii elity artystów disco polo powinno się podkreślić fakt, iż większość najpopularniejszych zespołów i wykonawców zaczęła tworzyć już na przełomie lat 80. i 90. XX wieku (Bayer Full to połowa lat 80., Akcent w 1989 r., Tarzan Boy w 1989 r., Boys w 1991 r., Classic w 1992 r., Shazza w 1992 r., Skaner w 1993 r.), choć część discopolowej awangardy zaczęła swoją działalność na przełomie wieków lub już w XXI wieku (Marcin Siegieńczuk w 1998 r., Mega Dance w 1999 r., Weekend w 2000 r., Mig w 2000 r., Basta w 2007 r., Jorrgus w 2001 r., Exaited w 2004 r., Masters w 2007 r., Tomasz Niecik w 2009 r., After Party w 2011 r., Czadoman w 2014 r.) (Budziński 2015).

Przez ludzi słuchających innych gatunków muzycznych odbiorcy disco polo są określane jako „wieśniaki bez gustu” lub „debile” (zostały tu użyte najłagodniejsze określenia z komentarzy internetowych). Nadano disco polo etykietę „kiczu”, a słuchanie takiej muzyki to „wstyd”. O ile wcześniej opisany wizerunek fana muzyki rockowej identyfikuje go w oczach innych ludzi, o tyle cechami wyglądu, które w przeszłości były charakterystyczne dla przedstawicieli subkultury disco polo według większości ludzi to dla kobiet białe kozaki, tipsy, intensywny makijaż, u mężczyzn to mięśnie wyrzeźbione za pomocą sterydów, buty w czuby, spodnie w kant oraz żel na włosach. Nie zawsze jednak identyfikacja z tym gatunkiem muzycznym idzie w parze z wyżej wymienionymi cechami wyglądu. Aktualnie nie są one wyznacznikiem fanów disco polo. Dziś można zauważyć komercjalizację, ale nie powrót mody na ubiór i image charakterystyczny dla przedstawicieli tej subkultury. Jednocześnie można stwierdzić, iż współcześnie tożsamość młodych ludzi jest swoistego rodzaju brikolażem (Muggleton 2004: 23), czyli swoistą składanką z różnych elementów. Chociaż nie ma spójności między strojem a słuchaniem muzyki i wyznawanymi wartościami, należy stwierdzić, iż obecnie nastąpił powrót tego gatunku muzycznego do mainstreamu. Można ubierać się jak wielbiciel muzyki disco polo lub hip-hop, słuchać muzyki rockowej, a przywiązywać większą wagę do wartości charakterystycznych dla subkultury hipisowskiej.

Z badań przeprowadzonych przez Open.fm (najpopularniejsze w naszym kraju radio internetowe) wynika, że słuchacze disco polo są najwierniejszymi fanami, którzy nie są zainteresowani muzyką jako taką, tylko atmosferą związaną z tańcem i zabawą. Zazwyczaj fanami są młodzi ludzie, ale dużą część stanowią też osoby z przedziału wiekowego 25-34 lata. W rzeczywistości świat discopolowców i ich fanów jest osobnym rynkiem muzycznym, który ze względu na swą ludyczność jest wypierany, ponieważ Polska dąży do „światowości” i „europejskości”, a disco polo jest twarzą naszego kraju (Gajewski 2009). Obraz lat 90., czyli początków tego gatunku, został pokazany w filmie „Disco polo” w reżyserii Macieja Bochniaka. Sam fakt, że film zebrał spore grono publiczności świadczy o tym, iż zainteresowanie tym gatunkiem muzycznym nie maleje. O dużej popularności disco polo mogą świadczyć oprócz produkcji Bochniaka zapowiedź powstania filmowej biografii Zenona Martyniuka, lidera zespołu Akcent, wywiad-rzeka Martyny Rokity z piosenkarzem „Zenon Martyniuk: życie to są chwile”

(drugi człon tytułu zaczerpnięty z piosenki grupy Akcent o tym samym tytule) oraz książka będąca zapisem wywiadu Katarzyny Sielickiej z liderem Bayer Full, Sławomirem Świerzyńskim „Cesarz disco polo, polskie wesela i podbój Chin” (zespół miał w Chinach trasę koncertową i z tego powodu przetłumaczono teksty utworów na język chiński). Kwintesencją reaktywacji fenomenu disco polo była przeróbka piosenki Shazzy „Bierz co chcesz” na potrzeby reklamy kredytu w Eurobanku śpiewanej przez popularnego aktora Piotra Adamczyka z 2013 r. Refren utworu Shazzy brzmiał: *Bierz co chcesz, wszystko weź, co tylko mam. Bierz co chcesz, nawet deszcz i z włosów wiatr* (Shazza 1995), a jego reklamowa parodia: *Bierz co chcesz, plazmę weź, blu-raya też, DVD, MP3, HDMI!* (Adamczyk 2013). Ostatnim elementem dopełniającym obrazu renesansu polskiej muzyki tanecznej, którego głównymi regionami są Mazowsze, Warmia i Mazury oraz Podlasie, gdyż to stamtąd pochodzą najczęściej przedstawiciele discolowej awangardy, jest stworzenie przez Zenona Maryniuka na podstawie utworu „Przez Twe oczy zielone” sygnału oznajmiającego strzelenie bramki przez zawodnika wicemistrza Polski w piłce nożnej, klubu Jagiellonia Białystok. Dodatkowo wraz z zawodnikami pierwszej drużyny lider zespołu Akcent stworzył nieoficjalny hymn klubu na podstawie tej samej piosenki, której refren brzmi następująco: *Przez bramki, brameczki strzelone, oszalałem, Jaga znowu wygrywa wysoko ważny mecz, a ja serce swe żółto-czerwone jej oddałem. Tak zakochać, zakochać się można tylko raz* (Akcent i Jagiellonia 2016)

Podsumowując tę część rozważań, należy zaznaczyć, iż disco polo kiedyś kojarzone z Shazzą i piosenką „Majteczki w kropeczki” grupy Bayer Full z bazarów z pirackimi kasetami zaczęło być postrzegane (...) jako coś godnego wstydu (*być może słuchacze zaczęli się zastanawiać, jak w kawałku „Bierz co chcesz” można wziąć nawet deszcz, i stwierdzili, że to jakaś lipa*) (Frączyk 2016: 15). Według niektórych jednak gatunek ten *na szczęście wrócił i ma się dobrze* (Frączyk 2016: 15).

## System wartości w piosenkach disco polo

Rozważając muzykę jako nośnik pewnych wartości, należy wyjaśnić pojęcie systemu wartości. Krystyna Ostrowska określa go jako *hierarchicznie uporządkowany zbiór ustosunkowań wobec wartości, które są istotne, ważne, konieczne i pożądane, ze względu na to, że mają one swój znaczny udział w realizacji osobowej egzystencji* (Ostrowska 1998: 93). Ostrowska zakłada, że głównym systemem kierującym jest system wartości moralnych. System wartości i jego uporządkowanie mogą mieć swoje odzwierciedlenie w samopoczuciu jednostki. Brak ładu w systemie wartości wiąże się z uczuciem niepokoju, napięciem oraz stresem. Wiadomo, że celem każdego człowieka jest uzyskanie równowagi w systemie wartości i przekonań (Parol: 114). W sytuacji, w której pojawia się konflikt poznawczy, jednostka stara się znaleźć dodatkowe argumenty na potwierdzenie własnych poglądów. Jeśli nie potrafi ona sobie z tym poradzić, musi podjąć de-

czyje: albo odrzuca informacje z zewnątrz, albo przekształca je, tak by pasowały do jej systemu przekonań (Hołyst 1990: 9). Pojawia się wówczas zagrożenie związane z budowaniem fałszywego obrazu rzeczywistości, które może skutkować brakiem stabilności psychicznej. Stan zagrożenia związany z budowaniem fałszywej rzeczywistości może być spotęgowany faktem, iż muzyka może być czynnikiem dostarczającym argumentację dla danego światopoglądu. Jednakże trzeba się zastanowić nad tym, czy omawiany w tekście gatunek muzyczny jest w stanie wykreować taką iluzję rzeczywistości.

W mojej ocenie jest to możliwe, ponieważ duża część piosenek disco polo stwarza wrażenie świata na swój sposób sielankowego, głównym elementem, wokół którego skupiają się artyści, jest najczęściej opis rozterek miłosnych. Piosenkarze specjalizujący się w tym nurcie muzyki zachęcają do zabawy. Przykładowo w piosenkach grupy Topless „Ciało do ciała” czy „Kochaś”, zwłaszcza w refrenach dostrzegalna jest wspomniana wcześniej tendencja: *Ciało do ciała, usta do ust i nigdy więcej nie smuć się już. Uśmiech za uśmiech i widzisz, że zawsze to działa, nie zmieniaj się* (Topless 1998); *Skąd się to u mnie wzięło, dlaczego nie wiem sam, już pamiętam od małego do płci pięknej słabość mam. Wszędzie, gdzie są dziewczyny ja także zjawiam się. Mój instykt się nie myli, kobiety są, by kochać je* (Topless 2000). Innym przykładem opowiadania o miłości może być piosenka grupy Akcent „Królowa Nocy”: *Królową bądź tylko mą, nie zostawiaj, nie odchodź ze mną bądź, chociaż tą jedną noc, królową mą. Królową bądź tylko mą, ja rycerzem, a Ty będziesz damą mą, chociaż tą jedną noc, królową mą* (Akcent 1998). Przykładem opisów kłopotów miłosnych mogą być: „Ewa odeszła” zespołu Mega Dance *Ewa odeszła, odeszła stąd nie wiem dlaczego może mój błąd. Było i nie ma, nie wróci tu, wszystko minęło na zawsze już* (Mega Dance 2000) lub „Hej, czy ty wiesz” grupy Classic *Hej, czy ty wiesz, że ja się w Tobie kocham? Hej, czy ty wiesz, że to poważna rzecz? Hej, czy ty wiesz, że zdjęcia Twe oglądam? Hej, szkoda, że nie zobaczę Cię!* (Classic 1997). Trzeba zaznaczyć, iż każdy artysta funkcjonujący w tym gatunku muzycznym musi w swojej twórczości mieć piosenki poświęcone tej tematyce, na przykład „Cztery osiemnastki” Tomasza Niecika *Opowiem Wam historię z mego życia, mały epizod wyjdzie dziś z ukrycia, cztery kobiety, które wiele dla mnie znaczą. Odkrywam karty niech wszyscy to zobaczą!* (Tomasz Niecik 2010).

Oprócz wspomnianej miłości, która ma zazwyczaj charakter cielesny i przelotny, istnieje w disco polo równoległa tematyka, która wyróżnia, moim zdaniem, ten gatunek wśród pozostałych. W tym nurcie zabawa stanowi główny cel, któremu służą piosenki. Kilka przykładów: „Jump” zespołu Boys, *Nie to jak jump i wszyscy razem nie ma to jak jump, impreza na full kto się bawi niech zostaje tu i łapy w górę i jeszcze raz* (Boys 2003); „Nie daj życiu się” grupy After Party *Nie daj życiu się z nami napij się, olej smutki, żale i baw się doskonale. Z nami zabaw się, już nie będzie źle, olej smutki, żale i baw się doskonale* (After Party 2014). Piosenek realizujących to główne założenie muzyki disco polo można wymienić znacznie więcej.

W większości piosenek disco polo z wcześniejszego okresu (przełom wieków XX i XXI), oprócz inspiracji *italo disco*, można zauważyć wpływy rosyjskiej muzyki tanecz-

nej lat 80. i 90. XX wieku (utwory grup Akcent i Boys) oraz zespołu Modern Talking i C.C Catch, między innymi w piosence „Ciało do ciała” będącej bardzo podobną do utworu „Heaven and Hell” C.C Catch, a zwłaszcza w twórczości grupy New Collective i piosenkach „Chinatown” lub „12:02 do San Juan”. Jednocześnie pojawia się tam motyw podróży: *Niech to będzie Chinatown na końcu świata, nasze Chinatown, pojedźmy, niech to będzie nasze Chinatown i tylko Ty i ja. Niech to będzie Chinatown bo tak to właśnie tak. Nasze Chinatown po to tylko tam, nasze Chinatown chociaż jeden raz, nasze Chinatown po to tylko Chinatown* (New Collective 2000) albo *Ostatni kurs do San Juan, ocean nie przeszkodzi nam, wiem dobrze, że Ty na mnie czekasz, długo czekasz w San Juan, 12:02 do San Juan to tak daleko, ale ja już nie każę dłużej czekać, będę tam* (New Collective 2002).

W piosenkach disco polo podejmowano również poważniejsze wątki, czego ilustracjami mogą być utwory „Nadzieja” grupy Format: *Próbujemy robić wszystko, żeby lepiej żyć, może będą lepsze czasy, przyjdą lepsze dni, uwierzymy w dobroć serca, radość będzie w nas, zapomnimy tamte chwile, gdy złość była w nas* (Format 1999) oraz „To nie U.S.A” zespołu Boys, podejmujący tematykę migracji zarobkowej do USA i funkcjonowania w naszym kraju w okresie „dzikiego kapitalizmu”, czyli początku lat 90. XX wieku (duże podobieństwo do jednej z piosenek Olega Gazmanowa): *Wszyscy mówią mi: spakuj torby i jedź, wyjedź z nami bo tam, nim obejrzyś się znajdziesz wysniony raj, będziesz żył tam jak pan* (Boys 1993). W tej samej piosence pojawia się wskazówka ułatwiająca funkcjonowanie w tamtym czasie: *Trzeba obrotnym być!* (Boys 1993).

Istotny temat to także wakacje i lato. Przykłady to między innymi utwory „Lato w Kołobrzegu” grupy Skaner, którego refren mógłby być reklamą lodów Bambino *Rewelacja na Bałtyku, lody, lody na patyku, ani wódka ani wino nie zastąpi Ci Bambino!* (Skaner 1998) lub „Dziewczyna z dzikiej plaży” zespołu Boys, opowiadający o wakacyjnej miłości: *Wakacyjna miłość każdy ją zna, przychodzi znienacka i krótko trwa. Ona jak z bajki, jak piękny sen, z końcem wakacji odchodzi w cień. Dziewczyna z dzikiej plaży, każdy o niej marzy, dziewczyna bez imienia na chwilę życie odmienia* (Boys 2014).

Podsumowując tę część rozważań, należy podkreślić, iż główną wartością dla muzyki disco polo jest miłość w jej najwęższym rozumieniu jako doświadczenie cielesne, a główną zasadą, według której ludzie słuchający tego typu muzyki powinni funkcjonować, jest reguła *carpe diem*. Dotyczy ona doświadczenia życia i czerpania radości z każdej chwili, dlatego też można sądzić, że disco polo jest specyficznego rodzaju nośnikiem zarówno wartości, jaką jest uczucie nazywane miłością, jak i stylu życia według sentencji z „Pieśni” rzymskiego poety Horacego.

Analizując przykładowy utwór discopolowy i uwzględniając wcześniej wspomniane, wskazane przez Abrahama Molesa zasady rządzące kiczem, można zauważyć, że fenomen tego gatunku muzycznego jest związany z potrzebą każdego człowieka – odczuwania radości i szczęścia. Nie każdy może czuć się szczęśliwy, słuchając właśnie takich utworów, niemniej fani odbierają je jako źródło radości. Piosenka zespołu Weekend „Ona tańczy dla mnie”, królowała w sezonie 2017 na wszystkich imprezach, zarówno masowych, jak i okolicznościowych. Ponad 90 mln wyświetleń w serwisie

społecznościowym YouTube oraz wiele przeróbek i coverów uczyniły z niej jedną z najpopularniejszych w naszym kraju. Biorąc pod uwagę sam tekst piosenki, niezbyt skomplikowany, wręcz banalny w przekazie, niewymagający od słuchacza żadnego wysiłku intelektualnego w połączeniu z „wpadającą w ucho” muzyką równie prostą, skoczną i taneczną daje najlepszy przykład dla wyżej wymienionego gatunku muzycznego. Akcja klipu odbywa się w klubie, występują w nim skąpo ubrane panie, migają kolorowe światła, a gwiazda utworu, czyli główny wokalista, zawsze jest w centrum uwagi, zmieniając tylko pozycję i ustawienie ciała. Można zatem odnaleźć tu co najmniej trzy zasady kiczu zaproponowane przez Molesa, czyli synestezję, przeciętność i komfort. Teledysk do tej piosenki oddziałuje na wzrok i słuch, nagrywany w klubie nie odbiega od innych discopolowych klipów. Wokalista w tekście nie podejmuje żadnego trudnego tematu. Skoro elementy te, tworząc całość, mogą być postrzegane jako „sztuka szczęścia”, a raczej dająca szczęście, łatwiej zrozumieć fenomen popularności tego nurtu muzycznego.

## Podsumowanie

Na podstawie wyżej przedstawionej argumentacji można stwierdzić, iż istnieje subkultura disco polo, ponieważ ludzie identyfikują się ze swoimi idolami, wartościami przez nich przekazywanymi, tworzą odrębne środowisko, dla którego ważne są zabawa i lenistwo. Zbiorowość ta jest raczej połączeniem subkultury, fascynacji i mody. Integruje się raczej za pomocą muzyki oraz wydarzeń związanych z disco polo niż jest częścią opisywanego przez Wertensteina-Żuławskiego procesu przejścia z subkultury młodzieżowej przez kontrkulturę do kultury alternatywnej. Młodzież jest otwarta na nowe idee, zwłaszcza takie, które związane są z zabawą, miłością i wakacjami. Fenomen samej muzyki i fakt tworzenia się wokół artystów fanklubów świadczy o tym, że do młodych ludzi najlepiej dociera prosty, bezpośredni przekaz, któremu towarzyszy równie łatwa i „wpadająca w ucho” melodia. Ciekawostką jest to, że większość Polaków, nie tylko młodzieży, potrafi zanucić przynajmniej jeden utwór z tego gatunku, nie będąc nawet fanami disco polo. Ostentacja w identyfikowaniu się z tym nurtem nie jest koniecznością, aby przynależać do subkultury. Biorąc pod uwagę, że współczesne subkultury nie są aż tak wyraziste jak kiedyś, nadal obrazowane są poprzez *zawłaszczanie i umieszczanie w nowym kontekście wytworów kulturowych* (Muggleton 2004: 23). Poziom „uliczny” utworów disco polo przyciąga coraz szersze grono odbiorców, dla których nie liczy się sposób wykonania tej formy sztuki muzycznej, lecz to, że daje ona możliwość oderwania się od codziennych problemów. Oznacza to również, że rodzima muzyka taneczna może pomóc utrzymywać równowagę w systemie wartości i przekonań słuchaczy, dając argumentację do obrony światopoglądu w takiej kwestii, jaką jest miłość. Subkultura disco polo jest zatem „sztuką szczęścia”, ponieważ chodzi o zabawę i osiąganie satysfakcji bez wysiłku intelektualnego.



## ■ Bibliografia

- Adamczyk P., *Bierz co chcesz*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,piotr\\_adamczyk,bierz\\_co\\_chcesz.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,piotr_adamczyk,bierz_co_chcesz.html) (data dostępu 24.08.2018).
- Akcent, *Królowa Nocy*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,akcent\\_pl\\_krolowa\\_nocy\\_1.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,akcent_pl_krolowa_nocy_1.html) (data dostępu 25.08.2018).
- Akcent i Jagiellonia, *Przez twe bramki strzelone*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,zenon\\_martyniuk\\_i\\_jagiellonia,przez\\_twe\\_bramki\\_strzelone.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,zenon_martyniuk_i_jagiellonia,przez_twe_bramki_strzelone.html) (data dostępu 30.08.2018).
- After Party, *Życiu nie daj się*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,after\\_party,nie\\_daj\\_zyciu\\_sie.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,after_party,nie_daj_zyciu_sie.html) (data dostępu 26.08.2018).
- Budziński M., (2015), *Leksykon disco polo i muzyki tanecznej*, Bielsko-Biała, Wydawnictwo Dragon.
- Boys, *Dziewczyna z dzikiej plaży*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,boys,dziewczyna\\_z\\_dzikiej\\_plazy.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,boys,dziewczyna_z_dzikiej_plazy.html) (data dostępu 28.08.2018).
- Boys, *Jump*, <http://www.tekstowo.pl/piosenka,boys.jump.html> (data dostępu 25.08.2018).
- Boys, *To nie U.S.A.*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,boys,to\\_nie\\_u\\_s\\_a.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,boys,to_nie_u_s_a.html) (data dostępu 27.08.2018).
- Classic, *Hej, czy Ty wiesz*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,classic,hej\\_czy\\_ty\\_wiesz.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,classic,hej_czy_ty_wiesz.html) (data dostępu 26.08.2018).
- Fatyga B. (1999), *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa: Wydawnictwo ISNS UW.
- Gajewski M., *Radia internetowe: słuchacze disco polo najwierniejsi swojej muzyce*, <https://www.chip.pl/2009/04/radia-internetowe-sluchacze-disco-polo-najwierniejsi-swojej-muzyce/> (data dostępu 08.06.2018).
- Format, *Nadzieja*, <http://www.tekstowo.pl/piosenka,format,nadzieja.html> (data dostępu 26.08.2018).
- Frączyk M. (2016), *Disco polo, Wiedźmin i gummy kulki, czyli III RP oczami Niekrytego Krytyka*, Warszawa: Wydawnictwo Czerwone i Czarne.
- Hołyst B.(1990), *Wartości w życiu człowieka a zdrowie psychiczne*, w: B. Hołyst (red.), *System wartości i zdrowie psychiczne*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Higieny Psychiczej.
- Mega Dance, *Ewa odeszła*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,mega\\_dance,ewa\\_odeszla.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,mega_dance,ewa_odeszla.html) (data dostępu 26.08.2018).
- Moles A., (1978), *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Muggleton D. (2004), *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Ostrowska K. (1998), *Wokół rozwoju osobowości i systemu wartości*, Warszawa: Centrum Metodyczne Pomocy Psychologiczno-Pedagogicznej Ministerstwa Edukacji Narodowej.
- New Collective, *12:02 do San Juan*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,new\\_collective,12\\_02\\_do\\_san\\_juan.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,new_collective,12_02_do_san_juan.html) (data dostępu 24.08.2018).
- New Collective, *Chinatown*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,new\\_collective,chinatown.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,new_collective,chinatown.html) (data dostępu 25.08.2018).
- Niecik T., *Cztery osiemnastki*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,tomasz\\_nieczek,cztery\\_osiemnastki.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,tomasz_nieczek,cztery_osiemnastki.html) (data dostępu 23.08.2018).

- Parol M., *Znaczenie systemu wartości i jego uporządkowania w sytuacjach kryzysu na przykładzie funkcjonowania rodzin z dzieckiem z niepełnosprawnością*, <http://www.stowarzyszeniefidese-tratio.pl/presentations0/1407parol.pdf> (data dostępu 06.06.2018)
- Skaner, *Lato w Kołobrzegu*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,skaner,lato\\_w\\_kolobrzegu.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,skaner,lato_w_kolobrzegu.html) (data dostępu 29.08.2018).
- Shazza, *Bierz co chcesz*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,shazza,bierz\\_co\\_chcesz\\_xxl\\_dance\\_mix.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,shazza,bierz_co_chcesz_xxl_dance_mix.html) (data dostępu 28.08.2018).
- Topless, *Ciało do ciała*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,topless,cialo\\_do\\_ciala.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,topless,cialo_do_ciala.html) (data dostępu 25.08.2018).
- Topless, *Kochaś*, <http://www.tekstowo.pl/piosenka,topless,kochas.html> (data dostępu 26.08.2018).
- Zygmunt S., *Co to jest disco polo?*, <https://www.cialo-umysl-dusza.pl/strefa-dobrych-mysli/469-co-to-jest-disco-polo?showall=1&limitstart=> (data dostępu 30.08.2018).



*Aleksandra Struczyk*

Wydział Nauk Społecznych SGGW w Warszawie

# ELEMENTY ŻYCIA CODZIENNEGO W TELEDYSKACH MUZYKI DISCO POLO I HIP-HOP

---

W tekście przedstawione zostały wyniki analizy wizualnej popularnych teledysków dwóch gatunków muzycznych: hip-hop i disco polo. Celem badań było sprawdzenie, jak przedstawiane jest codzienne życie w tych teledyskach. Wyniki wskazały na znaczące różnice w sposobie obrazowania codzienności – w teledyskach disco polo dominującą sceny wakacyjnej zabawy, a w teledyskach hip-hop zwykłego życia w mieście.

**Słowa kluczowe:** teledysk, codzienność, disco polo, hip-hop

## Wstęp

Wideoklip jest jednym z najczęściej spotykanych elementów kultury popularnej (Duszyk 2013: 179, Jarecka 1999: 293). Jest to „krótki film muzyczny, w którym wykonywana piosenka ma oprawę wizualną” (Dunaj 1996: 512). W potocznym rozumieniu to rodzaj krótkometrażowego filmu towarzyszącego kompozycji muzycznej, który zwykle ma na celu odwzorowanie fabuły utworu (Duszyk 2013: 181). Początkowo wideoklipy były prostą ilustracją piosenki, często przedstawiającą artystę na scenie lub w studio telewizyjnym. Telewizja odgrywała główną rolę w rozwijaniu karier popularnych wykonawców. Na początku lat 80. XX wieku zaszła istotna zmiana w promocji artystów, a mianowicie powstawała pierwsza amerykańska muzyczna stacja telewizyjna – Music Television (MTV). Przyczyniła się ona m.in. do rozpowszechniania teledysków jako nowej formy wypowiedzi artystycznej oraz ich umasowienia. Ważną konsekwencją była również zmiana samej formy teledysku, na coraz bardziej niestandardowe i przykuwające uwagę, co przełożyło się na zmianę hierarchii działań artystów – teledysk miał być ciekawszy niż sama piosenka. W następnych latach na znaczeniu jako kanał dystrybucji teledysków muzycznych zyskał Internet. U progu XXI wieku Internet zrewolucjonizował sposób nadawania muzyki oraz jej odbierania. Dostęp do sieci umożliwił każdemu prezentowanie swoich projektów na serwisach muzycznych lub kulturowych, a sam

proces tworzenia wideoklipu stał się łatwiejszy i tańszy (Jeziński 2011: 219-222). Bez wątplenia do rozwoju muzyki za sprawą Internetu przyczyniło się powstanie serwisu YouTube.

Szeroki zakres wykorzystywania wideoklip zawdzięcza dwoistej naturze. Z jednej strony jest ilustracją utworu muzycznego, z drugiej zaś pewną formą promocji (Pierzchała 2016: 78). Do podstawowych cech teledysku należą: krótki czas jego trwania, wizualna swoboda i dowolność kompozycji, dynamiczne ujęcia oraz regularność muzyki i obrazu (Jarecka 1999: 293). Istotne są również różnice występujące między teledyskiem muzycznym a tradycyjnym filmem. Wideoklipy nie mają zwykle tak ważnych parametrów, jak chociażby nazwiska, charakterystyczne postaci, umiejscowienie w czasie, nie pozwalają też przewidzieć wydarzeń w następnych scenach (Jeziński 2011: 224-225). Wideoklipy realizowane są przy użyciu nowoczesnych technik audiowizualnych, a swoją atrakcyjność zawdzięczają często montażowi i efektom specjalnym. Poprzez syntezę muzyki, słowa i obrazu powstaje nowa jakość, dlatego też nie należy poddawać analizie wyłącznie jednego elementu składowego teledysku (Jarecka 1999: 122).

Obraz kreowany w teledyskach zależy głównie od samego wykonawcy oraz jego scenariusza artystycznego. Ilustracja utworu przyjmuje różne formy. Po pierwsze, przedstawiana sytuacja odbywa się w mniej lub bardziej sprecyzowanej rzeczywistości – artysta filmowany jest podczas pracy. Drugą formą teledysku jest zobrazowanie okoliczności fikcyjnych, naśladujących rzeczywistość – wideoklip jest tworzony na wzór krótkiego filmu odtwarzającego pewną historię, w której role grane są przez aktorów lub samych wykonawców. Kolejna forma charakteryzuje się przedstawieniem sytuacji fikcyjnej, wzorowanej lub nie na rzeczywistości obrazującej tekst piosenki, który może zostać przedstawiony w formie animacji, pomimo występujących w niej realnych postaci i przedmiotów, muszą one jednak pozostać w pewnej dozie realizmu definiowanego przez wykonawcę. Głównym elementem czwartej formy teledysku jest abstrakcyjny obraz, podkreślający w ten sposób wydźwięk dzieła muzycznego, budujący skojarzenia i emocje nie nawiązujące do przedstawionego fragmentu rzeczywistości. Możliwe i często stosowane jest również łączenie kilku form w jednym wideoklipie, kiedy to abstrakcyjne obrazy i udział artysty muzycznego przenikają się wzajemnie lub wkomponowana praca wykonawcy w scenariusz teledysku staje się elementem rzeczywistości (Jarecka 1999: 214-215). Obraz w teledyskach muzycznych pełni również kilka dodatkowych funkcji. Funkcja estetyczna polega głównie na wywołaniu emocji i wrażeń, zatrzymaniu uwagi oraz pobudzeniu ciekawości oglądającego. Rozrywkowa rola teledysku ma na celu przeniesienie widza i jego emocji w inny kontekst niż ten, którego doświadcza na co dzień. Funkcja promocyjna obejmuje potencjalnych konsumentów płyt, natomiast integracyjna już pozyskanych wielbicieli, którzy są istotnym czynnikiem w promowaniu danego wykonawcy. Podsumowując, zadaniem teledysku emitowanego w mediach jest pozyskanie coraz szerszego grona fanów jako potencjalnych nabywców płyt, biletów na koncerty oraz wszelkiej aktywności, która może przynieść zysk wytwórni lub artyście. Niemniej jednak wideoklipy

podtrzymują również tożsamość jednostki oraz jej więź z twórcami muzycznymi poprzez system wartości przez nich przekazywany (Jarecka 1999: 232-237).

„Typowy” teledysk muzyki rozrywkowej przedstawia zwykle przyjemne i ładne obrazy, idealne kobiety, przystojnych mężczyzn, szczęśliwych ludzi oraz nieustającą zabawę pozbawioną konsekwencji oraz zasad moralnych. Wideoklipy wykreowały również pożądany rodzaj urody, a mianowicie kobietę o bardzo szczupłym lub wręcz wychudzonym ciele. Świat w teledyskach pozbawiony jest obowiązków, a jakiegokolwiek przykre historie są omijane (Duszyk 2013: 183). Zdarza się, że wideoklip opowiada jakąś historię, z którą widz może się identyfikować. Narracja może charakteryzować się linearnością lub alinearnością, kiedy fabuła składa się z ciągu niezwiązanych ze sobą wątków (Jeziński 2011: 223). Powtarzającym się wątkiem jest miłość, która bywa często elementem życia nastolatków. Rzadko podejmowane zostają tematy przemocy oraz te związane z różnego rodzaju uzależnieniami, natomiast sfera erotyczna zaczyna być coraz częściej i swobodniej pokazywana (Duszyk 2013: 183). Badacze wyróżniają kilka typów teledysków. Pierwszym z nich jest wideoklip romantyczny, przedstawiający zazwyczaj związek miłosny, często nieszczęśliwy i pełen cierpienia. Drugi typ, wideoklip modernistyczny, jest odzwierciedleniem muzyki rockowej z lat siedemdziesiątych. Następny wideoklip, nihilistyczny, przedstawia zwykle koncerty zespołów punkowych i heavymetalowych. Rejestrowane są akrobatyczne wyczyny artystów oraz efektowna gra na instrumentach i entuzjastyczna aktywność fanów pod sceną. Czwarty rodzaj, nazywany klasycznym, nawiązuje do tradycji filmowej. Odnosi się do gatunków filmowych takich jak horror, science-fiction oraz thriller. Jego szczególną i nieodłączną cechą jest wizerunek kobiety jako obiektu pożądania przez mężczyzn. Ostatnim typem jest wideoklip postmodernistyczny, charakteryzujący się dwuznacznością oraz zaburzeniem narracji poprzez luźne obrazy (Godzic 1996: 98-100). Niezależnie od formy i funkcji, jakie ma pełnić teledysk, widz próbuje odnaleźć siebie, utożsamiając się z sytuacją przedstawioną na ekranie. Jaką codzienność mogą zatem zobaczyć fani disco polo i hip-hopu?

## Inna codzienność – założenia metodologiczne

Celem analizy było określenie, jakie elementy życia codziennego przedstawiane są w teledyskach muzyki z gatunków disco polo oraz hip-hop. Przedmiotem analizy była wyłącznie treść wizualna. Disco polo powszechnie uważane jest za muzykę taneczną, podczas gdy twórcy muzyki hip-hop stronią od tego rodzaju ekspresji. Obydwa gatunki muzyczne cieszą się dużą popularnością, a jednocześnie są od siebie bardzo różne.

W badaniu wykorzystano analizę treści dostosowaną do danych wizualnych. Obejmuje ona wyłącznie kwestię przedstawiania, koncentruje się na obliczaniu częstotliwości występowania różnych elementów wizualnych w ściśle określonej próbie badawczej, a następnie polega na przeanalizowaniu tej częstotliwości. Metoda ta wymaga

stworzenia odpowiednich kategorii służących kodowaniu (Rose 2010: 83-99). W myśl teorii ugruntowanej, po wcześniejszej preanalizie materiału badawczego wyodrębniono kategorie występujące w życiu codziennym. Kategorie te zostały utworzone na bazie literatury socjologii codzienności. Są to: 1. Praca, 2. Rodzina, 3. Hobby, 4. Turystyka/podróż, 5. Rozrywka (impreza), 6. Konsumpcja/zakupy, 7. Miłość, 8. Nierówności społeczne, 9. Przemoc, 10. Erotyka.

Analizie zostało poddane po 10 teledysków z dwóch gatunków muzycznych: disco polo i hip-hop. Teledyski te zostały wybrane za pomocą wyszukiwarki popularnego serwisu YouTube według największej liczby wyświetleń. Teledyski z gatunku disco polo mieściły się w przedziale od 51 mln do ponad 140 mln odsłon, natomiast muzyki hiphopowej uplasowane były między 21 mln a 82 mln wyświetleń. Wybrane wideoklipy pochodziły z lat 2009-2016.

Poza przeanalizowaniem teledysków według zaprezentowanych wyżej kategorii, analizie poddano dodatkowo dwa inne elementy. Pierwszym z nich są osoby, będące bohaterami wideoklipów: kim są, jaką rolę odgrywają i jaką rolę pełni sam wykonawca utworu, do którego dany teledysk został stworzony. Po drugie, przeanalizowano także zgodność tytułu piosenki z treścią wizualną wideoklipu. Zastosowano tutaj podejście multimodalne, polegające na badaniu i interpretacji kodów występujących w danym materiale badawczym, a szczególnie ich wzajemnej integracji (Kampka 2017: 96). Sposób odczytywania tekstów wizualnych oparto na pojęciu modalności ustalonym według zasad teorii semiotyki społecznej. Pojęcie modalności odnosi się do aspektu wiarygodności oraz autentyczności danego przekazu, w tym przypadku wideoklipów. Rozpatrywane będzie ono przez pryzmat konwencji zawartej w teledyskach disco polo i hip-hop, czyli tego, jak przedstawiana jest rzeczywistość wraz z jej komponentami (Niewiadomy 2017: 126-127).

## **Tytuł teledysku a treść wizualna**

Tekst oraz obraz łączy funkcja, jaką pełnią. Zarówno przekaz werbalny, jak i przekaz wizualny służą do przekazywania informacji lub przedstawienia czegoś. Współczesna komunikacja wiąże ze sobą warstwę językową oraz graficzną, w tym przypadku tekst i obraz kooperują w wspólnej przestrzeni, tworząc złożony, lecz spójny przekaz (Makowska 2013: 172).

Jeśliby mówić o powiązaniu tytułu i tekstu danej piosenki, sprawa byłaby prosta, ponieważ zdecydowana większość refrenów tych utworów składa się z powtórzonego kilkakrotnie tytułu. Jednak gdy piosence towarzyszy teledysk, jej tytuł odnosi się również do wideoklipu, gdyż staje się on częścią składową obu form przedstawiania działalności artystycznej wykonawcy: muzycznej oraz wizualnej. Wraz z analizowaniem samych elementów życia codziennego interesująca stała się również relacja między tytułem piosenki a treścią wizualną teledysku, do której został nakręcony. Do

przeanalizowania wyżej wymienionego przekazu złożonego zastosowano perspektywę multimodalną. Zdaniem Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena, multimodalność opisuje raczej zjawisko aniżeli metodę, a owo zjawisko opiera się na integracji różnych kodów semiotycznych (Kampka 2017: 96). W tym przypadku skupiono się na dwóch kodach, werbalnym oraz wizualnym. Kod werbalny odnosił się do treści tytułu piosenki, do której teledysk został stworzony, natomiast drugi kod obejmował całą treść wizualną tego klipu. W pięciu wideoklipach disco polo tytuł powiązany był z materiałem wizualnym za pomocą przedmiotu bądź bohatera mającego dane cechy lub zachowania. Przykładowo, teledysk pod tytułem „Przez Twe oczy zielone” przedstawia miłosną historię, w której główną bohaterką jest kobieta o tytułowych zielonych oczach. W innych teledyskach powiązanie treści wizualnej z tytułem można wywnioskować z fabuły całego klipu. W wideoklipie pt. „Ale Ale Aleksandra” nie jest powiedziane wprost nic o imionach aktorek, mimo to liczne sceny z dwiema bohaterkami mogą wskazywać, że jedna z nich bądź nawet obie noszą tytułowe imię. Podobnie jest z resztą klipów, należy obejrzeć cały materiał, aby dostrzec związek między teledyskiem a jego tytułem.

Tytuły teledysków hip-hop w większości powiązane są ze sobą przez metaforę i analogię. Różnorodne sceny i konteksty tworzą inne spojrzenie na przedstawioną sytuację. Widz sam doszukuje się powiązania tytułu z teledyskiem, ponieważ najczęściej nie ma wprost pokazanych odniesień do niego. Jedynie w dwóch teledyskach hip-hop tytuł jest powiązany poprzez konkretny element wizualny w nim opisany. Klipy „Wodospady” oraz „Na szczycie” mają w swojej treści wizualnej tytułowe w tym przypadku elementy krajobrazu. W pozostałych klipach tytuł odnosi się do fabuły, która przedstawia go w sposób metaforyczny. Dodatkowo, w tym przypadku możliwa jest tutaj indywidualna interpretacja widza. Teledysk pt. „1 moment” opowiada historię mężczyzny, który dowiaduje się o nowotworze, po tej informacji tworzy listę rzeczy do zrobienia przed

Tab. 1. Powiązanie tytułu z teledyskiem za pomocą kodu wizualnego

<b>Tytuł teledysku</b>	<b>Forma przywołania</b>
<i>Przez Twe oczy zielone</i> (disco polo)	Główna bohaterka ma zielone oczy
<i>Ona tańczy dla mnie</i> (disco polo)	Tańcząca dziewczyna przy wykonawcy piosenki
<i>Ruda tańczy jak szalona</i> (disco polo)	Główna bohaterka ma rude włosy oraz tańczy wokół wykonawcy piosenki
<i>Szalona ruda</i> (disco polo)	Główna bohaterka ma rude włosy
<i>Miód malina</i> (disco polo)	Bohaterka zbiera maliny
<i>Na szczycie</i> (hip-hop)	Wykonawca śpiewa na szczycie góry
<i>Wodospady</i> (hip-hop)	Krajobraz z wodospadem
<i>Mój ziomek</i> (hip-hop)	Wykonawca śpiewa z innymi bohaterami

Źródło: badania własne.

śmiercią. Tytułowy „jeden moment” przez pryzmat teledysku można interpretować na kilka sposobów, a mianowicie jako czas życia, który pozostał bohaterowi, jako każdą podejmowaną przez głównego bohatera aktywność, znajdującą się na jego „liście zadań”, lub bezpośrednio jako jeden moment, który zmienia spojrzenie na wszystko.

Teledyski disco polo obrazują swoje tytuły w sposób łatwy do odczytania, natomiast w drugim gatunku muzycznym to powiązanie jest nie zawsze niewidoczne na samym początku i wymaga większej uwagi oraz skupienia widza. Podsumowując, tytuły piosenek, do których teledysk został nagrany, mają związek z jego treścią wizualną. Związek ten może być bezpośredni, zilustrowany przez konkretny, opisywany w tytule przedmiot bądź bohatera (tab.1) lub przedstawiony za pomocą metafor i analogii, pozostawiając odbiorcy miejsce na własne interpretacje podczas oglądania wideoklipu.

## **Gatunek muzyczny a elementy życia codziennego – porównanie**

W teledyskach muzyki disco polo oraz hip-hop dominują te same kategorie życia codziennego, a mianowicie jest to rozrywka i turystyka. Jednak każda z nich przedstawiana jest w odmienny sposób. Dodatkowo w wideoklipach disco polo o wiele częściej niż w wideoklipach hip-hop występuje trzecia kategoria, jaką jest praca. Pozostałe, wyodrębnione kategorie pojawiają się sporadycznie w obu lub tylko w jednym z gatunków. Kategoriami, które występują wyłącznie w teledyskach disco polo, są konsumpcja oraz przemoc, natomiast zagadnienie nierówności społecznych i rodziny pojawia się tylko w klipach hip-hop.

### **Rozrywka**

Najczęstszą kategorią występującą zarówno w teledyskach disco polo, jak i hip-hop była niewątpliwie rozrywka. Jedyne w dwóch wideoklipach nie została ona pokazana. W disco polo przedstawiana jest zwykle w formie imprezy organizowanej w klubie nocnym, gdzie uczestnicy tańczą przy muzyce opracowanej przez DJ'a. Tego typu spotkania odbywały się również w innej scenerii, a mianowicie na jachcie, nad basenem lub na bulwarach. Popularnym motywem takich wydarzeń były tańczące kobiety, przedstawiane same lub jako tło dla głównego bohatera teledysku (il. 1).

W teledyskach muzyki hiphopowej kategoria rozrywki znacząco odbiega od tej discopolowej. Jedyne w trzech analizowanych teledyskach występuje pojedynczy element imprezy w klubie muzycznym. Wideoklipy z gatunku hip-hop przedstawiają ją zwykle w formie spotkań ze znajomymi, podczas których prawdopodobnie wspólnie rapują, co jest charakterystyczne dla subkultury hip-hop (il. 2). Co ciekawe, przy tego rodzaju spotkaniach obecne są również w większości przypadków papierosy oraz





Il. 1. Rozrywka w teledyskach muzyki disco polo

Źródło: Weekend - „Ona Tańczy Dla Mnie” Official Video (2012), WEEKEND - Oficjalny, 22.06.2012, [https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl\\_WhU](https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl_WhU), dostęp [23.05.2018].



Il. 2. Rozrywka w teledyskach muzyki hip hop

Źródło: Paluch „Szaman” prod. PSR (OFFICIAL VIDEO), BORCREW OFFICIAL, 13.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=x7BtclKr5jg>, dostęp [23.05.2018].

alkohol, podczas gdy w teledyskach pierwszego gatunku nie występują one przy kategorii rozrywki ani żadnej innej. Podsumowując, w zależności od gatunku muzycznego rozrywka jest przedstawiana w inny sposób, w świecie disco polo przeważają imprezy w klubie muzycznym lub poza nim, natomiast w hip-hopie czas ten przedstawia się w formie spotkań grupy znajomych odbywających się w miejskiej scenerii.

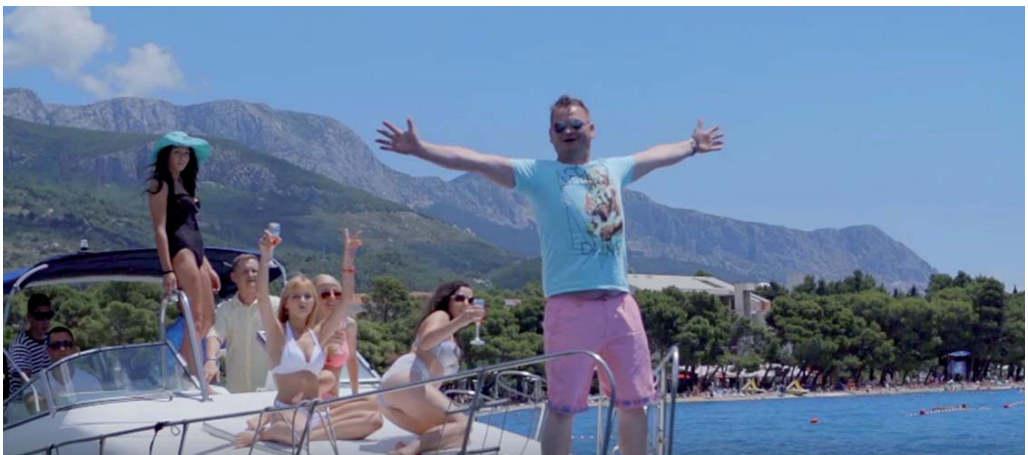


## Turystyka i podróże

Odwolania do kategorii turystyki, a w tym podróży, występują w teledyskach disco polo i hip-hop jako druga najczęściej przedstawiana kategoria, zaraz po rozrywce. Istnieją różnice w ich przedstawianiu w zależności od gatunku muzyki, a w szczególności dotyczą miejsc akcji teledysku, natomiast w samej kwestii podróżowania znaczące różnice nie występują.

W wideoklipach disco polo, poza otoczeniem klubu muzycznego, w drugiej kolejności przedstawiane są miejsca położone nad wodą. Akcja często odbywa się na plażach bądź na otwartych wodach. W każdym teledysku, w którym akcja dzieje się na zewnątrz, panuje zawsze piękna pogoda. Powtarzalność takich elementów jak ładna pogoda czy miejsca kojarzone na ogół z wakacjami bądź wypoczynkiem mogą świadczyć o tym, że teledyski z gatunku muzyki disco polo chcą przedstawić widzowi aurę bez troski oraz wiecznej zabawy połączonej z wypoczynkiem (il. 3).

Teledyski z gatunku hip-hop bogate są w ujęcia krajobrazu miejskiego, samej architektury miejskiej, w tym wewnątrz oraz opuszczonej zabudowy (il. 4). Pojawiają się również krajobrazy pozamiejskie, jednak są to tylko pojedyncze ujęcia. Sama forma przedstawiania scenerii w wideoklipach nie jest tak bogata jak w wideoklipach disco polo. Obraz często jest pozbawiony żywych barw, ostrości oraz detali. Po przeanalizowaniu teledysków obu gatunków można stwierdzić, że to w teledyskach hip-hop dominuje sceneria miejska, w której przedstawia się zwykłe codzienne czynności lub jest ona tłem dla głównych bohaterów wideoklipu. Wideoklipy z gatunku disco polo daleko odbiegają od tej tematyki. Skupiają się one głównie na elemencie rozrywki, najczęściej we wcześniej wspomnianych klubach muzycznych lub na tle miejscowości położonych nad wodą.



Il. 3. Turystyka w teledyskach disco polo

Źródło: MIG - „Wymarzona” (Official Video), MIG Official, 14.08.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=GzjOboh588Y>, dostęp [23.05.2018].

Podróże w obu teledyskach przedstawiane są w stosunkowo podobnej formie – jako podróż samochodem. W wideoklipach hip-hop dodatkowo pojawia się wątek podróży pociągiem, tramwajem, metrem oraz autostopem, natomiast w disco polo taksówką lub ekskluzywnym jachtem. Gdy pominiemy kwestię podróży samochodem, można zauważyć, że w teledyskach hip-hop przemieszczanie się bohaterów opiera się na komunikacji publicznej, która na ogół uchodzi za dość tani oraz powszechny środek transportu. Teledyski hip-hop pokazują element codziennego życia, jakim są dojazdy do pracy, szkoły, na zakupy czy do lekarza. O ile zatem w teledyskach hip-hop mamy do czynienia raczej z codziennym przemieszczaniem się, o tyle w teledyskach disco polo częściej pojawiają się obrazy niecodziennych wyjazdów.



Il. 4. Turystyka w teledyskach hip-hop

Źródło: ZBUKU ft. Śliwa, Sztoss – „Młoda krew”, Step Records, 29.11.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=4cf1bLhHS0g>, dostęp [23.05.2018].

## Inne kategorie

Kategorie rozrywki i turystyki, które zostały opisane i porównane wyżej, są najczęściej przedstawiane w teledyskach obu gatunków muzycznych. Kolejną pod względem częstotliwości obrazowania kategorii była praca, popularniejsza w teledyskach disco polo niż hip-hop. Przedstawiana jest ona najczęściej przez pryzmat branży gastronomicznej (kawiarnia, bar) lub przez uliczne muzykowanie za pieniądze. Pojedynczymi epizodami tej kategorii były: studio nagrań, kwiaciarnia oraz taksówka. Z kolei w hip-hopie praca została pokazana w formie tworzenia muzyki w studio nagrań, jako handel na rynku miejskim oraz jako działalność służb miejskich.

Pokrewną kategorią pracy jest konsumpcja, która występuje tylko w wideoklipach disco polo. Przedstawia się ją wyłącznie w formie drobnych zakupów (róży, lodów,

gofrów). Kolejną częściej występującą kategorią w teledyskach disco polo niż hip-hop jest hobby. Wyrażana jest ona poprzez grę na instrumentach, pisanie piosenki, grę w karty lub sportową aktywność fizyczną. W wideoklipach hip-hop hobby pokazywane jest w podobnej formie, jednak zredukowane do aktywności fizycznej oraz gry na gitarze. Następną, istotną jak by się mogło wydawać dla życia codziennego kategorią powinna być rodzina. W teledyskach disco polo ten element codzienności nie był przedstawiony podczas gdy pojawił się w dwóch wideoklipach hip-hop. W jednym z nich przedstawiono scenę zabawy ojca z dzieckiem, jednak scena ta jest zaledwie kilkusekundowa. W drugim przypadku kategoria rodziny zawiera się w wiadomości o ciąży, którą kobieta przekazuje swojemu partnerowi. Motyw ciąży początkowo staje się przyczyną konfliktu między partnerami, jednak ostatecznie spaja parę – jest on głównym wątkiem fabuły klipu.

Kolejną ważną kategorią jest miłość. Kategoria ta pojawiła się w trzech teledyskach disco polo i w czterech teledyskach hip-hop. W pierwszym gatunku najczęściej była ona przedstawiana poprzez historię zdobywania serca wybranki lub randki głównych bohaterów. Miłość „discopolowa” była nacechowana pozytywnie, natomiast wideoklipy z drugiego gatunku muzyki ilustrowały zarówno miłość szczęśliwą, jak i nieszczęśliwą, gdzie miały miejsce zdrada, zazdrość oraz kłótnia.

## **Bohaterowie teledysków disco polo i hip-hop**

Rzeczywistość przedstawiana na ekranie, jak i ta realna wymaga obecności bohaterów, którzy odgrywają przydzielone im role. W każdym z analizowanych teledysków pojawiały się różne postaci, jednak w zależności od gatunku muzycznego teledysku wystąpiły między nimi pewne różnice. W teledyskach disco polo wykonawca piosenki często był równocześnie bohaterem całej fabuły, jednak nie zawsze tym głównym (il. 5). Wykonawcy piosenek w teledyskach disco polo ubrani byli zwykle elegancko, często w białą koszulę lub garnitur. Dużo rzadziej był to styl codzienny. W jednym z teledysków główny bohater przebrany był w strój superbohatera. Wykonawcami piosenek, jak i głównymi bohaterami wideoklipów disco polo są mężczyźni w średnim wieku. Jedynie w dwóch teledyskach wykonawcą piosenki jest zespół złożony z trzech osób, jedną z nich jest kobieta. Dodatkowo w teledyskach tych zespół pełni role drugoplanowe, jednak towarzysząc przez cały czas pierwszoplanowym bohaterom historii.

Postaciami partnerującymi głównym bohaterom są bez wątpienia kobiety. Wizerunek kobiet w teledyskach disco polo można podzielić na dwa typy. Pierwszy typ kobiet charakteryzuje się najczęściej skąpym i dość krzykliwym strojem oraz mocnym makijażem. Występują one jako tło dla wykonawcy piosenki lub jako osoby towarzyszące, w obydwu przypadkach tańczą. Drugi typ kobiety pełni rolę obiektu westchnień głównych bohaterów, pojawia się on zwykle w teledyskach przedstawiających pewną historię. Oba typy kobiet łączy ich stosunkowo młody wiek.



Il. 5. Bohaterowie teledysków disco polo

Źródło: Akcent - „Przez Twe oczy zielone” (official video), Disco Polo Lajf, 13.11.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cxtnot8IY4U>, dostęp [23.05.2018].

W teledyskach z gatunku muzyki hip-hop aparycja i postawa bohaterów różnią się od wyżej opisanej „społeczności” disco polo. Podobieństwo można wykazać jedynie przy wykonawcach w teledyskach obu gatunków. Wykonawcami piosenek oraz bohaterami pierwszoplanowymi w teledyskach hip-hop są mężczyźni w wieku od 20 do 30 lat, jedynie w teledysku „Zbyt wiele” jedną z raperek jest młoda kobieta. Autorzy utworów nie odgrywają w wideoklipach żadnych innych ról, zaprezentowani są wyłącznie jako odtwórcy piosenki, do której został stworzony ten materiał wizualny. W teledyskach hip-hop dominuje uliczny, sportowy styl ubierania się, na drugim miejscu plasuje się styl codzienny (il. 6). Ten pierwszy był jednak najczęściej praktykowany przez wykonawców – raperów oraz osoby im towarzyszące, drugi natomiast przez pozostałych bohaterów teledysku. Powtarzającym się elementem ubioru wykonawców



Il. 6. Bohaterowie teledysków hip-hop

Źródło: Gang Albanii - „Dla prawdziwych dam”, Step Records, 05.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BojUcKG20sM>, dostęp [23.05.2018].

w świecie hip-hopu, jak i również disco polo są okulary przeciwsłoneczne. Dodatkowo we wcześniej wspomnianym teledysku jeden z raperów nosi czarną maskę.

Kwestia charakterystyki bohaterów występujących w wideoklipach hip-hop jest obszerniejsza niż w pierwszym gatunku, ponieważ do ich grona należą zarówno kobiety, jak i mężczyźni; mimo iż dominują osoby w przedziale 20-30 lat, to aktorami są również osoby starsze oraz dzieci. Co więcej, obraz kobiety różni się od tego prezentowanego w teledyskach disco polo. Kobiety w wideoklipach hip-hop na ogół pozbawione są ekstrawaganckich kreacji czy mocnego makijażu. W jednym tylko teledysku przedstawiona była sylwetka kobiety, która miała cechy wyglądu dominujące u bohaterki wideoklipów disco polo; co interesujące, odgrywała ona rolę kochanki głównego bohatera. Taka charakterystyka postaci mogła mieć na celu wzmocnienie negatywnego wydźwięku roli bohaterki.

Przedstawiani wyżej wykonawcy piosenek oraz bohaterowie obu gatunków teledysków niewątpliwie różnią się od siebie. Rozbieżność widoczna jest przede wszystkim w wyglądzie, zachowaniu artystów i postaci występujących oraz charakterze przedstawienia sylwetek kobiet.

## **Dwa światy – podsumowanie**

Świat wizualny teledysków disco polo i hip-hop jest pełen różnych elementów życia codziennego. W myśl teorii ugruntowanej udało się wyodrębnić na podstawie preanalizy następujące kategorie życia codziennego: rozrywka, hobby, turystyka wraz podróżami, miłość, rodzina, praca, konsumpcja, nierówności społeczne, erotyka oraz przemoc, które następnie scharakteryzowano w trakcie dalszej analizy materiału. Rozrywka oraz turystyka wraz z podróżami były najczęściej występującymi elementami codzienności zarówno w wideoklipach z gatunku disco polo, jak i hip-hop. Analiza materiału wykazała również, że gatunek muzyczny determinuje to, jakie elementy życia codziennego są przedstawiane w ich teledyskach. Obrazy teledysków dwóch gatunków muzycznych przedstawiały odmienne spojrzenie na życie codzienne.

Analiza teledysków pokazała, że typowe życie codzienne, znane każdemu z nas, w „świecie disco polo” nie występuje. Dominuje tam raczej życie odświętne, pełne marzeń o powodzeniu i szczęśliwej miłości. Większość czasu poświęcona jest rozrywce oraz dobrej zabawie, a czas spędzany jest na wakacjach. Świat ten pozbawiony jest monotonnych i przyziemnych elementów życia codziennego. Muzyka ta w każdym aspekcie ma na celu wprowadzać swoich odbiorców w stan bez troski za pomocą tekstów piosenek, teledysków, a nawet poprzez nazwy zespołów oraz programów z nią związanych. Przykładem jest tutaj nazwa popularnego zespołu „Weekend” oraz tytuł programu muzycznego emitowanego przez stację Polsat, niegdyś promującego muzykę disco polo – „Disco Relaks”. Nazwy te nie są przypadkowe, powszechnie kojarzone są z wypoczynkiem, relaksem oraz rozrywką, czyli z głównym celem tej muzyki. Jeśli



natomiast chodzi o kwestię odbiorców tego gatunku, to sprawa jest dość paradoksalna. Świat disco polo jest pełen luksusu, a bohaterami są zwykle młodzi, piękni i dobrze ubrani ludzie, podczas gdy potencjalnymi odbiorcami tej muzyki są osoby uczestniczące w prawdziwym życiu codziennym, opartym na pracy, obowiązkach oraz pozbawionym przepychu, dla których muzyka ta jest pewną formą odskoczni od otaczającej ich rzeczywistości. Muzyka disco polo jest często obecna na różnych imprezach, także tych w gronie rodzinnym, podczas gdy hip-hop nie jest wykorzystywany do tego typu rozrywki i raczej nikt nie tańczy w rytm „weselny” przy tej muzyce.

Drugi gatunek – hip hop – jest zdecydowanie bliższy zwykłemu życiu. W teledyskach przedstawiano codzienny obraz świata. Hip-hop nie jest muzyką rozrywkową, lecz muzyką szarej prozy życia. Porusza ona tematy codzienne, pokazuje miejsca oraz bohaterów znanych nam z otaczającej nas rzeczywistości, a także elementy życia na emigracji (Wielka Brytania). Głównym bohaterem muzyki hip-hop jest młody Polak z blokowiska, tak samo jak i jego odbiorcami są młodzi ludzie o podobnych cechach oraz doświadczeniach życiowych, o których jest mowa w hiphopowych tekstach.

Dodatkowo analizie porównawczej poddano bohaterów obu gatunków klipów. Porównanie to wykazało różnice w sposobie prezentowania oraz charakterystyki poszczególnych postaci w tych krótkometrażowych filmach. Znaczący kontrast zauważa się przede wszystkim w odniesieniu do przedstawień kobiet, natomiast na drugim miejscu pod względem występujących rozbieżności w charakterystykach są bohaterowie pełniący rolę wykonawcy piosenki w teledysku.

Reasumując, należy stwierdzić, że sama treść wizualna teledysków w zależności od gatunku muzyki, do której zostały nagrane, ma odmienny styl oraz w odmienny sposób prezentuje otaczającą nas rzeczywistość, inni bohaterowie w niej uczestniczą i inni odbiorcy ich oglądają.

## ■ Bibliografia

- Dunaj B. (red.) (1996), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa: PWN.
- Duszyk K. (2013), *Wideoklip jako komunikat medialny. Wartość estetyczna i funkcja*, w: K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, K. Groń (red.), *Komunikacja wizualna w prasie i w mediach elektronicznych*, Warszawa: Wydawnictwo Poltext, s. 179-197.
- Godzic W. (1996), *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków: Universitas.
- Jarecka U. (1999), *Świat wideoklipu*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jeziński M. (2011), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
- Kampka A. (2017), *Multimodalna analiza dyskursu – ujęcie semiotyczne*, w: *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, M. Czyżewski, M. Otrocki, T. Piekot, J. Stachowiak (red.), Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO, s. 95-122.
- Makowska M. (2013), *Jakim językiem mówią tekst i obraz? O relacji tekst-obraz na przykładzie demotywowatorów*, „Tekst i dyskurs – Text und diskurs”, nr 6.
- Niewiadomy A. (2017), *Semiotyka jako metoda badania rzeczywistości społecznej. Analiza tekstów wizualnych z obszaru mediów, mody i reklam*, w: *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd*

*metod i perspektyw badawczych*, M. Czyżewski, M. Otrócki, T. Piekot, J. Stachowiak (red.), Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO, s. 123-144.

Rose G. (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

**Wykaz analizowanych materiałów:**

- Andre Disco Polo, ANDRE - ALE ALE ALEKSANDRA Official Video (2013), 18.10.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=jAa4BOwHdRI> (dostęp: 03.03.2018).
- BORCREW OFFICIAL, Paluch „Bez Strachu” prod. SoDrumatic cuty Dj Taek, 20.11.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=4pu-lKgm-dg> (dostęp: 03.03.2018).
- BORCREW OFFICIAL, Paluch “Szaman” prod. PSR (OFFICIAL VIDEO), 13.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=x7BtclKr5Jg> (dostęp: 03.03.2018).
- CZADOMAN Muzyka, CZADOMAN - Ruda tańczy jak szalona (Official Video) HD, 28.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=twg1yEcWpTU> (dostęp: 03.03.2018).
- Disco Polo Lajf, Akcent - Przekorny los (official video), 8.10.2015, [https://www.youtube.com/watch?v=MWilson\\_5Y-s](https://www.youtube.com/watch?v=MWilson_5Y-s) (dostęp: 03.03.2018).
- Disco Polo Lajf, Akcent - Przez Twe Oczy Zielone (official video), 13.11.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cxtnot8IY4U> (dostęp: 03.03.2018).
- DJ DISCO feat. MC POLO, DJ DISCO feat. MC POLO - SZALONA RUDA (Official Video 2013), 16.09.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=aBnk84qt5dU> (dostęp: 03.03.2018).
- KaliGanjaMafia, Ganja Mafia - Mój Ziomek (prod. Gibbs), 22.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=SH6ZUOTrAA> (dostęp: 03.03.2018).
- MaxFloRec TV, GrubSon - Na szczycie (official video), 26.10.2009, [https://www.youtube.com/watch?v=6BnT\\_wkuMBA](https://www.youtube.com/watch?v=6BnT_wkuMBA) (dostęp: 3.03.2018).
- MaxFloRec TV, K2 ft. Buka - 1 moment (official video) prod. Subbassa | ANATOMIA, 27.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=RjzujFoWxY> (dostęp: 03.03.2018).
- MIG Official, Mig - Miód Malina (Official Video), 27.06.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=vwCWwZetRaI> (dostęp: 03.03.2018).
- MIG Official, MIG - “Wymarzona” (Official Video), 14.08.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=GzjOboh588Y> (dostęp: 03.03.2018).
- ProstoTV, KaeN feat. Cheeba, WdoWA - Zbyt wiele, 12.07.2014, [https://www.youtube.com/watch?v=42Xjdy\\_gG\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=42Xjdy_gG_o) (dostęp: 03.03.2018).
- ProstoTV, Rozbójnik Alibaba feat. Borixon - Magnes, 29.09.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=7DgOS37kVAQ> (dostęp: 03.03.2018).
- Step Records, Gang Albanii - „Dla prawdziwych dam”, 05.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BojUcKG20sM> (dostęp: 03.03.2018).
- Step Records, Popek x Matheo - Wodospady, 03.12.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=r-rKSc6lHeC4> (dostęp: 03.03.2018).
- Step Records, ZBUKU ft. Śliwa, Sztoss - “Młoda krew”, 29.11.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=4cf1bLhHSOg> (dostęp: 03.03.2018).
- Vanila Records, Piękni i Młodzi - Kocham się w Tobie (Oficjalny teledysk), 21.11.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=M6MIDzlnAME> (dostęp: 03.03.2018).
- Vanila Records, Piękni i Młodzi - Ona jest taka cudowna (Oficjalny teledysk), 04.09.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cU1C7IzcLnw> (dostęp: 03.03.2018).
- WEEKEND - Oficjalny, Weekend - “Ona Tańczy Dla Mnie” Official Video (2012), 22.06.2012, [https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl\\_WhU](https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl_WhU) (dostęp: 03.03.2018).



## MUZYKA (NIE)POLSKA

---

Muzyka popularna to jedna z form komunikacji, która niesie ze sobą informacje, wartości i ładunek emocjonalny oraz może spełniać pewne funkcje. Globalizacja znacząco wpłynęła na muzykę oraz jej dostępność, a co za tym idzie także na język, jakim twórca, a później wykonawca piosenki (obie te role mogą być rozłączne) się posługuje. Obecnie to Internet jest medium, które najczęściej służy komunikacji i dotarciu do większej liczby odbiorców. Polski artysta ma więc wybór: czy stworzyć w języku ojczystym, czy obcym, najczęściej angielskim, by dotrzeć do międzynarodowej publiczności. Badanie, którego wyniki przedstawione zostały w niniejszym tekście, miało na celu wykazanie motywów, jakimi kierują się twórcy/wykonawcy przy wyborze anglojęzycznego repertuaru.

**Słowa kluczowe:** muzyka polska, globalizacja, angielski

### Wstęp

To, że języki wpływają na siebie wzajemnie, jest wiadome (Lewicka 2011: 3). Wpływ języka angielskiego na współczesną polszczyznę jest w ostatnich latach bardziej widoczny, mimo iż jest datowany już od połowy XIX w. (Olkowska 2010: 161). W kulturze wpływ ten jest jeszcze bardziej wyraźny, kiedy mówi się o muzyce. Wszechobecność anglojęzycznych utworów w stacjach radiowych jest potwierdzana przez wszelkiego rodzaju rankingi, w których niemalże ze świecą szukać można utworu wykonywanego po polsku. Według Marcina Cichońskiego, który w swoim artykule z 13.04.2018 r. „Dlaczego radio gra to, co gra? Rozgłośniom nie opłaca się poszukiwać nowych artystów” powołuje się na przygotowane przez ZPAV podsumowanie 2017 r., w którym głównym wnioskiem było to, „że polska muzyka jest w odwrocie” (Cichoński 2018). Wystarczy włączyć Eskę, RMF czy Antyradio. Zgodnie z art. 15 ust. 2 ustawy z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, „nadawcy programów radiowych muszą przeznaczyć co najmniej 33% miesięcznego czasu nadawania w programie utworów słowno-muzycznych na utwory, które są wykonywane w języku polskim, z tego co najmniej 60% w godzinach 5-24”. Radiowcy nauczyli się, że polskie utwory należy emitować,

kiedy większość słuchaczy śpi (Jurecki 2018). Trudno się nie zgodzić z tym spostrzeżeniem. Gdy włączymy radio po 5 rano, niemalże w każdej stacji radiowej królują polskie utwory, ale gdy tylko minie godzina 6, to jakby za sprawą jakiegoś przełącznika w radio słyhać jedynie anglojęzyczne piosenki.

Jednakże całość rozważań w niniejszym artykule należałoby zacząć od definicji kultury. Historycznie kultura była definiowana jako „cywilizacja w szerokim etnograficznym sensie, [która] jest złożoną całością, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz wszelkie inne zdolności i nawyki zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa” (Nowicka 2009: 47). Istnieje wiele różnych definicji kultury, a przyjęcie jednej z nich jednocześnie wyznacza kierunek badań (Nowicka 2009: 49). W tym rozdziale monografii kultura traktowana będzie jako sposób organizacji życia zbiorowego, na który człowiek znacząco wpływa poprzez jej tworzenie i kształtowanie; za pomocą kultury jednostka wyraża swoje emocje, potrzeby i wrażenia (Nowicka 2009: 49-50). Uczestnictwo w kulturze, w związku z tym, zdaniem Tomasza Szlendaka i Krzysztofa Olechnickiego, znajduje się pomiędzy odbiorem a kształtowaniem kultury (biernym i czynnym zaangażowaniem we współtworzenie kultury) (Szlendak, Olechnicki 2017: 16).

Powstanie Internetu sprawiło, że bierny dotąd odbiorca kultury muzycznej mógł stać się jej aktywnym twórcą. W obecnych czasach każdy w zaciszu własnego domu może stworzyć coś nowego, a popularność serwisów takich jak YouTube czy Spotify zdecydowanie ułatwiła dostępność do tych dzieł. Dzięki temu mamy możliwość słuchania każdego rodzaju muzyki dostępnej na świecie, niezależnie od tego, w jakim języku jest ona wykonywana. Dla odbiorcy istotna jest jej estetyka, o czym mogą świadczyć komentarze pod zamieszczanymi na YouTube filmikami (np.: „bardzo kocham język polski, ale właściwie nie rozumiem ani słowa” Weekend 2012). Dla twórcy jest to także istotne: może on dotrzeć do każdego zakątka świata bez najmniejszych trudności. Jednakże obecność zagranicznych utworów działa także w drugą stronę: na polskim rynku coraz częściej pojawiają się artyści śpiewający nie w języku ojczystym, a w innym. Przykładem z europejskiego podwórka może być chociażby In-Grid, wokalistka pochodząca z Włoch, śpiewająca po francusku, czy Sarah Connor, Niemka, ale śpiewająca po angielsku, która wraz z wydaniem ostatniej płyty zdecydowała się śpiewać w języku ojczystym. Ale nie trzeba szukać daleko. W Polsce jest także wielu wykonawców, którzy większą wagę przykładają nie do piosenek w języku polskim, a do tych po angielsku. Przykładem mogą być chociażby Blog 27 czy Margaret. Dlaczego w polskich mediach coraz mniej słyhać piosenek w języku ojczystym? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć w tym tekście.

Obecność muzyki w niemalże każdej sferze naszego życia sprawia, że jest ona świetnym polem badawczym. Odzwierciedla potrzeby każdego człowieka, wyraża osobowość artysty (Hawryszczuk 2010: 7), jest medium niosącym przekaz nie tylko w melodii, ale także w słowach piosenek. Muzyka „zawsze też silnie oddziaływała na

świadomość słuchacza i była odbierana bardzo subiektywnie” (Hawryszczuk 2010: 7), więc można przypuszczać, że niektóre utwory mogą być odbierane jednakowo przez całe grupy ludzi (np. w propagandzie).

## Muzyka jako forma komunikacji międzyludzkiej

Faktem jest, że muzyka jest formą komunikacji między artystą a odbiorcą; „dziś żyjemy w świecie zdominowanym przez wybuchy emocji, rozległe różnorodności obrazów i dźwięków. Dźwięki, które są uniwersalnym językiem, komunikują i urzekają wielkie masy młodych ludzi, są dźwiękami muzyki, która jest odpowiednia o każdej porze dnia” (Nyquist 1972, tłum. własne). Skoro muzyka jest formą komunikacji, to jakie motywy kryją się za tym, że popularne są nie polskie piosenki, ale w innym języku? Czy jest to chęć zaimponowania, a może raczej ukrycia pewnych cech? Może w języku obcym łatwiej jest wyrazić pewne kwestie albo dotrzeć ze swoją twórczością na drugą stronę globu, co w tradycyjnym świecie, bez Internetu, było prawie niemożliwe?

Simon Frith napisał: „publiczność (...) nie jest bierną masą, konsumującą nagrania jak płatki śniadaniowe, ale tworzy aktywną społeczność, czyniącą z muzyki symbol solidarności i inspiracji dla różnych działań” (Frith 1978: 198, tłum. własne). W związku z tym odpowiedzialność za tworzenie utworów nie-polskojęzycznych może leżeć po stronie publiczności.

Jeżeli mówimy o muzyce jako komunikowaniu, należy mieć na uwadze fakt, że komunikacja ma pewne cechy: (1) jako proces jest specyficzna – odnosi się do jednostek i przebiega w środowisku społecznym; (2) jej charakter uzależniony jest od liczby osób w niej uczestniczących; (3) służy budowaniu zaplecza wiedzy, jaką się posługujemy; (4) jest dynamiczna, czyli przyjmujemy, rozumiemy interpretujemy komunikaty nadawcy, ale także sami je wysyłamy; (5) jest ciągła; (6) jest symboliczna, czyli posługujemy się pewnymi symbolami i znakami, które są charakterystyczne dla pochodzenia kulturowego i mogą być rozumiane różnie w zależności od środowiska, w jakim się poruszamy; (7) sprawia, że między uczestnikami pojawiają się więzi; (8) jest celowa i świadoma; (9) jest nieuchronna, tzn. nie da się nie komunikować; (10) jest złożona; (11) jest nieodwracalna (Dobek-Ostrowska 1999: 14-15).

Charakter muzyki jako sposobu komunikowania można rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: (1) komunikowania publicznego oraz (2) komunikowania masowego. Z komunikacją publiczną mamy do czynienia podczas koncertów – zachodzi ona w sytuacji, kiedy grupa odbiorców jest za duża, by mogła nawiązać indywidualne relacje z każdym z uczestników wydarzenia, a nadawca bywa jednostkowy. Podział ról także jest wyraźny: jedna osoba (artysta) przedstawia swój komunikat, a audytorium (fani) koncentruje swoją uwagę na przekazie. Z kolei komunikacja masowa w odniesieniu do muzyki jest zapośredniczona, tzn. nie ma obecności *face-to-face* między nadawcą a odbiorcą; komunikat zostaje nadany za pośrednictwem pewnych środków, a infor-

macja zwrotna jest bardzo mocno ograniczona lub nie istnieje w ogóle. Nośnikiem informacji jest wtedy płyta CD bądź plik MP3 (Głodowski 2006: 59-69). Mając powyższe na uwadze, Internet z jednej strony jest medium masowym, ale z drugiej może stać się publicznym – fani mają wówczas możliwość napisania do artysty pytania, komentarza, na który może zostać udzielona odpowiedź. To, czy tak się stanie, zależy już od woli nadawcy komunikatu pierwotnego, czyli artysty.

Według Judith Lazar, rozpatrując komunikowanie masowe, można wyróżnić teorię funkcjonalistyczną, która „przedstawia media jako jeden z elementów systemu zaspokajania potrzeb systemu społecznego” (Dobek-Ostrowska 1999: 12), oraz teorie krytyczne, w których „komunikowanie masowe służy do wzmacniania i reprodukcji ideologii klasy/grupy dominującej” (Dobek-Ostrowska 1999: 12). Jakie funkcje muzyka pełni? Marek Jeziński w swojej książce *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* wymienia (Jeziński 2011: 80-85): (a) funkcję integracyjną – spełniając tę funkcję, muzyka tworzy wspólnotę odbiorców; ludzie jednoczą się wokół artysty i dzięki temu przeżywają podobne emocje oraz często są do siebie podobni pod względem wieku; (b) funkcję ekskluzywną – dzięki tej funkcji ludzie są w stanie odczuwać świadomość istnienia grupy, która nie podziela danej wizji świata i w tym sensie muzyka może stać się formą manifestacji własnych poglądów; (c) funkcję komunikacyjno-agitacyjną – może być formą komentarza odczuwanych przez nadawcę emocji oraz zjawisk, w których uczestniczy i dzięki niej artysta jest w stanie przekazać swoje przesłanie w taki sposób, aby odbiorcy mogli za nim podążać, wyznając te same wartości co on; (d) funkcję ekspresywno-emotywną – muzyczny przekaz zbudowany jest na emocjach, które są czynnikiem decydującym o odbiorze danego dzieła. Marek Jeziński podkreśla, że „muzyka popularna to przede wszystkim karnawał, wyjście z dotychczasowej roli społecznej, porzucenie codzienności i generowanie głębokich emocji” (Jeziński 2011: 84); (e) funkcję estetyczną – wykorzystując tę funkcję, twórca przekazu muzycznego bierze pod uwagę głównie estetyczne walory oraz pod pewnymi względami gusta swoich odbiorców, które stanowią punkt odniesienia do jego własnych działań; (f) funkcję impresywną oraz fatyczną – dzięki tym dwóm funkcjom artysta jest w stanie nawiązać i podtrzymać kontakt ze słuchaczami.

Ewa Kofin (2012: 30-47) wyróżnia dodatkowo także funkcje: (a) akustyczną – głównym celem muzyki jest stanie się „skutecznym antidotum na ciszę i hałasy” (Kofin 2012: 30); (b) hedonistyczną – niemiłe hałasy zostają zastąpione miłą muzyką; (c) emotywną – muzyka ma za zadanie wywołać określone stany emocjonalne u odbiorcy; (d) semiotyczną – muzyka jest nośnikiem pewnych znaczeń; Ewa Kofin wyróżnia ich dwa rodzaje: „znaczenia własne” (autonomiczne) oraz znaczenia pozamuzyczne (które są nadane przez kompozytora oraz te, które dzieło nabyło w procesie użytkowania); (e) izolacyjną – czyli „koncentracji uwagi na niej samej [muzyce] jako przekazie pożądanym, wybranym i lubianym” (Kofin 2012: 41); (f) popularyzatorską – „utwory często powtarzane łatwiej wgryzają się w pamięć, ale raczej tylko takie, które są krótkie, łatwe i akceptowane” (Kofin 2012: 43).

W nawiązaniu do ostatniej funkcji, jaką wymienia Ewa Kofin, należy zwrócić uwagę, że większość utworów emitowanych w rozgłośniach radiowych nie jest dłuższa niż 4 minuty. Ponadto zdecydowanie łatwiej zaakceptować utwór, który nawiązuje do jakiegoś tematu, jeżeli się go nie rozumie, stąd amerykanizacja, tudzież westernizacja, jest zjawiskiem coraz częściej pojawiającym się w kulturze jako całokształcie ludzkich działań. Mimo iż znajomość języka angielskiego jest wymagana przy ubieganiu się o pracę, to istnieje spore grono osób, które tego języka nie zna. Pojedyncze słowa zapożyczone z języka obcego (w tym także kalki językowe), pojawiające się w mediach, znacząco wpływają nie tylko na sam język, ale i kulturę. W swoim artykule na portalu NaTemat Olga Świącicka zauważa, że piosenkom wykonywanym w języku angielskim można zdecydowanie więcej wybaczyć. Temat seksu i czynności seksualnych jest w nich poruszany dość często i bezpośrednio, natomiast jeżeli przyglądamy się piosenkom po polsku, treści takie ukryte są pod różnymi metaforami. Autorka podkreśla, że „To, co jednak dozwolone jest w obcym języku, nie przechodzi nam przez gardło po polsku” (Świącicka 2013). Czy to także jest jeden z motywów, dla których artyści/twórcy decydują się wykonywać utwory w języku innym niż polski?

## Globalizacja a muzyka

Efekty postępującej globalizacji, w której wszystko przemieszcza się z niespotykaną dotąd szybkością, pozostawiając z boku ograniczenia przestrzenne (Siuda 2011), nie omijają także kultury, w której polscy artyści nie tylko mogą zaistnieć w innych krajach, ale też mogą śpiewać o wszystkim, także o tematach tabu. Wszechobecność Internetu sprawia, że radio i muzyczne stacje telewizyjne schodzą na dalszy plan. Z badania ankietowego, jakie przeprowadziłam w ramach swojej pracy magisterskiej pt. „Muzyka popularna jako źródło informacji oraz nośnik wartości i emocji”<sup>9</sup> wśród młodych ludzi (16-25 lat), w którym padło pytanie o najczęściej używane medium, wynika, że do słuchania muzyki 40% ankietowanych wskazało na Internet<sup>10</sup>, na drugim miejscu wskazany był odtwarzacz MP3 (35%). Tylko 1/4 ankietowanych wskazała radio i telewizję jako główne medium. Może to wskazywać na fakt, że zarówno Internet, jak i odtwarzacz MP3 dają wolność wyboru, co nie jest możliwe w przypadku radia czy telewizji. Można co najwyżej zmienić kanał, ale treści już nie.

---

<sup>9</sup> Praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Społecznych SGGW w 2015 r. pod kierunkiem dr hab. Moniki Podkowińskiej.

<sup>10</sup> Internet w pracy magisterskiej „Muzyka popularna jako źródło informacji oraz nośnik wartości i emocji” rozumiany był szeroko, tzn. jako medium, w którym odbiorca sam wybiera treść, z którą chce się zapoznać, w przeciwieństwie do tradycyjnych mediów, w których to nadawca decyduje co, kiedy i w jakiej kolejności pojawi się na antenie.

## Polska muzyka?

Rozważając sytuację polskiego twórcy/artysty (niejednokrotnie artysta sam tworzy własne utwory, ale są także sytuacje, kiedy decyduje się on na zakup utworu od osoby trzeciej, dlatego należy zwrócić szczególną uwagę na rozdzielność tych dwóch pojęć), na początku należy go zdefiniować. Podczas konferencji Związku Zawodowego Muzyków RP Romuald Lipko podkreślał, że liczy się twórczość sama w sobie i nieważne, w jakim jest ona języku. Twórca będzie twórcą polskim tylko wtedy, kiedy będzie pochodzić z Polski (Lipko 2018). Dlaczego więc polscy artyści decydują się tworzyć/wykonywać utwory w obcych językach?

Biorąc pod uwagę rynek muzyczny w Polsce, należy uwzględnić pięć kwestii. Po pierwsze, rola twórcy piosenek jako nadawcy muzycznego przekazu – jaka ona jest i czy to w głównym stopniu determinuje późniejsze wykonanie utworu słowno-muzycznego w danym języku, czy jest tylko bodźcem, gdyż może być tak, że wykonawca we własnym zakresie przetłumaczył dany tekst i zaadaptował go na swoje potrzeby<sup>11</sup>. Po drugie, rola wykonawcy utworu jako nadawcy przekazu muzycznego – może być tak, że artysta pisząc/wykonywając dany utwór w obcym języku przekazuje pewne treści powiedziane nie wprost. Po trzecie, jaką rolę w odbiorze muzycznego przekazu pełni słuchacz – czy jest on bierny w stosunku do przekazu muzycznego, czy jednak to, że wybiera piosenki w danym języku, determinuje działania artysty. Po czwarte, ważnym czynnikiem są firmy fonograficzne, które są pośrednikami pomiędzy artystami a odbiorcami – ze strony artystów często pada zarzut, że duże, ponadnarodowe firmy fonograficzne skupują utwory słowno-muzyczne z Zachodu, by potem sprzedawać je na lokalnych rynkach, gdyż wiedzą, że jest na to popyt (Konikiewicz 2018). Po piąte, funkcjonujące w Polsce prawo, które powinno chronić artystę i język polski – pytanie, czy tak jest, czy jednak potrzebne są zmiany na poziomie narodowym, by artysta, który decyduje się tworzyć utwory po polsku nie był spychany na boczny tor. „Dzisiaj brakuje w polskich mediach polskiej muzyki, jak kiedyś brakowało zagranicznej” (Jurecki 2018).

W niniejszym tekście problematyka prawa funkcjonującego w Polsce, rola rynku muzycznego, oraz wpływ firm fonograficznych na twórcę zostanie jedynie zarysowana. Warto w przyszłości te kwestie rozwinąć, gdyż brakuje w Polsce piśmiennictwa temu poświęconego.

Ustawa o radiofonii i telewizji jako jedyny akt prawny poniekąd wpływa na nadawców muzycznych (nadawców radiowych i telewizyjnych), by przeznaczyci co najmniej 33% miesięcznego czasu nadawania w programie utworów słowno-muzycznych na utwory, które są wykonywane w języku polskim, z tego co najmniej 60% w godzinach 5-24. Mieczysław Jurecki podczas konferencji prasowej Związku Zawodowego Muzyków RP przytacza akty prawne krajów takich jak Francja, Węgry czy Portugalia, w któ-

<sup>11</sup> Dla przykładu warto wspomnieć np. o Alicji Janosz, zwyciężczyni Idola w 2002 r., która na swojej debiutanckiej płycie zamieściła w większości utwory adaptowane z języka angielskiego.



rych nadrzędną wartością jest kultura narodowa, którą należy promować poprzez, na przykład, reemisję utworów słowno-muzycznych w językach ojczystych. Mimo iż w 1999 roku weszła w życie ustawa o ochronie języka polskiego, to nie ma ustawy regulującej promowanie artystów wykonujących piosenki po polsku. Poseł Piotr Liroy Marzec zaproponował projekt ustawy, która zobowiązywałaby nadawcę do prezentowania nowych polskich utworów, które stanowiłyby połowę czasu w *prime-time* (Szubrycht 2018), nie podjęto jednak dalszych prac nad tym projektem

Mówiąc o firmach fonograficznych, należy zwrócić szczególną uwagę na sposób ich funkcjonowania na rynku. Największe obecne na polskim rynku wytwórnie muzyczne nie chcą wydawać polskich artystów, gdyż wolą inwestować w utwory, które są już popularne za granicą, bo wiedzą, że to się sprzeda. Utwór muzyczny nie jest już traktowany jako element kultury, który ją rozbudowuje, ale jak przedmiot, który można sprzedać. Nie liczy się już walor estetyczny, ale to, ile się na nim zarobi. To wpływa na rodzimych artystów, którzy zamiast tworzyć piosenki w języku ojczystym, wolą pisać i nagrywać po angielsku, by zwiększyć szanse na wydanie za granicą. Reprezentant Polski na festiwalu Eurowizji, Gromee, znany jest poza granicami kraju, ale w Polsce mało kto o nim słyszał. Polscy słuchacze dowiedzieli się o nim dopiero podczas preselekcji do Eurowizji. Czy tak ma wyglądać polska muzyka? Artyści wolą wykonywać i pisać utwory w obcym języku, bo wiedzą, że w ten sposób zostaną zauważeni. Teraz, w dobie Internetu, YouTube czy Spotify nabierają na znaczeniu. Nie liczy się już płyta jako fizyczny nośnik twórczości; Internet umożliwia dotarcie niemalże w każdy zakątek świata, a to sprawia, że w artyście rodzi się przeświadczenie, że nikt nie zainteresuje się językiem, którego potencjalny odbiorca po drugiej stronie globu może nie znać. Ponadto amerykanizacja nie tylko języka, ale i kultury sprawia, że już od najmłodszych lat używa się angielskich zapożyczeń i kalek językowych. Angielski staje się językiem, dzięki któremu ludzie mogą się komunikować, a język ojczysty jest już jakby dodatkiem do kosmopolitycznego świata. Im więcej się mówi/pisze w obcym języku, tym łatwiej się go przyswaja, więc artyści, którzy do tej pory nie znali języka angielskiego, metodą prób i błędów mogą się go nauczyć.

Rozpatrując kwestię obecności anglojęzycznych utworów w twórczości polskich artystów, można zauważyć także pewną tendencję, która nawiązuje do tego, co zostało już powiedziane. Polski twórca nie chce być po prostu gorszy od swoich kolegów po fachu z za-granicą. Jest to pewnego rodzaju chęć dorównania, ale czy jest sens porównywania się z twórczością osób, które znają tylko jeden język (angielski)? Polski wykonawca już pod tym względem jest lepszy, gdyż stać go na oryginalność – może nagrać płytę dwujęzyczną. Oczywiście w krajach anglosaskich też próbuje się takich zabiegów, np. Christina Aguilera, która debiutancką płytę wydała właśnie w dwóch wersjach językowych. Ale czy takie piosenki są potem emitowane? W dobie westernizacji kultury język angielski staje się medium, dzięki któremu jesteśmy w stanie zrozumieć *newsy* ze świata, a także piosenki. To kolejny motyw, dlaczego artyści decydują się tworzyć piosenki w obcym języku. Jest to chęć zrozumienia przez odbiorców oraz wyrażenie tego, co w języku ojczystym może być uważane za niestosowne.

## Badanie własne

Mając powyższe na uwadze i po przeanalizowaniu literatury przedmiotu nasuwa się wniosek, że przyczyną tego stanu rzeczy jest kilka czynników: postępująca globalizacja, w której dominujący jest język angielski, co sprawia, że dzięki sieci internetowej (różnego rodzaju mediom społecznościowym i platformom internetowym) artystom łatwiej dotrzeć do zagranicznego, nawet najdalej oddalonego, odbiorcy; firmy fonograficzne, jako duzi gracze na rynku, wywierają wpływ na twórców, by ci tworzyli utwory słowno-muzyczne po angielsku, jeżeli chcą zaistnieć przed szerszą publicznością; wpływ publiczności także nie jest bez znaczenia, gdyż to właśnie publiczność decyduje, czy dany artysta „sprzeda” swoją muzykę i odbiorcy mogą wręcz domagać się, by dany wykonawca/twórca pisał piosenki w innym języku. Istotna jest także różnica między językami: angielski, w porównaniu do polskiego, jest łatwiejszy i atrakcyjniejszy do śpiewania.

By zbadać motywy, jakie kierują twórcami, przeprowadzono wywiady swobodne z ustrukturyzowaną listą poszukiwanych informacji, które były formą *case study*. Osoby do wywiadów zostały dobrane celowo ze względu na anglojęzyczną twórczość badanych. Autorka chciała położyć szczególny nacisk na problemy, z jakimi muszą zmierzyć się nowi/młodzi<sup>12</sup> artyści, którzy chcą zaistnieć na szerszą skalę na polskim rynku muzycznym.

Do wywiadów wybrano: Macieja Samulę (The Rookles), Katarzynę Monel (Final Six, Scalp of Marilyn Monroe), Patryka Wierchosia (When Whispers Explode), Przemysława Przytuła (Wicked Side, Stormrider), Barbarę Drop (Recepta), Annę Blomberg-Gahan (Batalion d’Amour, Dance on Glass, Diavoloper) oraz Piotra Chlebowicza (Sunrise Black). Artystów tych dobrano do badania celowo, ze względu na dostępność. Macieja Samuła oraz Katarzynę Monel autorka niniejszego artykułu zna osobiście, pozostali artyści zgodzili się wziąć udział w badaniu pod postem na Facebooku na grupie Wasza Twórczość Muzyczna.

The Rookles został założony przez Huberta Gawrońskiego, Macieja Samulę, Piotra Szczegielniaka i Kamila Sędka w 2011 roku w Otwocku. Debiutancką płytę „Open Space” wydali w 2015 roku (The Rookles). Większość utworów na tej płycie napisał Maciej Samul. Katarzyna Monel jest malarką, poetką i wokalistką. Śpiewała w zespole Final Six oraz Scalp of Marilyn Monroe. Razem z Final Six w 2013 roku wydała płytę „Promo 2013” (Final Six). Patryk Wierchoś to muzyk samouk, piosenkarz i twórca piosenek. Gra na gitarze i komponuje od kilkunastu lat, od kilku także śpiewa. Jest liderem zespołu When Whispers Explode, z którym tworzy muzykę z pogranicza post-rocka, indie-folk i ambientu. Przemysław Przytuł jest absolwentem anglistyki, na basie gra od 16. roku życia. W latach 2009-2015 w zespole Wicked Side był basistą i wokalistą, a po przeprowadzce do Manchesteru tylko basistą. Od 2017 roku jest basistą

<sup>12</sup> W niniejszym tekście te pojęcia będą używane zamiennie, gdyż obecnie nie liczy się już młody wiek wkraczania do świata showbiznesu, raczej staż na scenie muzycznej.

w zespole Stormrider. W Wicked Side 90% tekstów jest jego autorstwa; w Stormrider rozkłada się to nieco inaczej, ale nadal jest to większość. Barbara Drop jest nauczycielką anglistą i wokalistką w zespole Recepta. Pisze teksty do piosenek, które komponuje razem z dwójkiem członków zespołu. Anna Blomberg-Gahan jest dziennikarką muzyczną i wokalistką. W latach 1995-2001 związana była z zespołem Batalion d'Amour, z którym wydała cztery płyty. Obecnie jest wokalistą i autorką tekstów w zespole Dance on Glass. Piotr Chlebowicz to basista i harsh wokalista w zespole Sunrise Black, który łączy elementy black-death metalowe z prowadzącą rolę partii fortepianu. Jest głównym tekściarzem oraz współkompozytorem utworów zespołu.

Wyżej wymienieni twórcy są przedstawicielami różnych stylów muzycznych: pop-rocka, rocka, grindcore'a. Ważne jest to, że nie są to debiutujący artyści, mimo że nie wszyscy wydali płyty. Wszystkich łączy to, że piszą/wykonują utwory słowno-muzyczne w języku angielskim, dlatego pytania, jakie były im zadawane, nastawione były nie tylko na poznanie ich opinii o rynku muzycznym w Polsce (wpływie wytwórni płytowych), ale także na to, jak oni subiektywnie odbierają piosenki po angielsku i czemu sami zdecydowali się na tworzenie utworów w tym języku.

Wszystkim zadano zbliżone pytania. Po pierwsze, poproszono o wyrażenie opinii na temat anglojęzycznych piosenek emitowanych w radiu i telewizyjnych stacjach muzycznych (np. Eska TV). Po drugie, poproszono o uzasadnienie odpowiedzi na pytanie, czy zdaniem badanego w polskich mediach jest przesyt piosenek po angielsku. Po trzecie, zapytano badanych, czy według nich artyści, którzy decydują się śpiewać/tworzyć piosenki po polsku mają szansę na zaistnienie w *mainstreamowych* mediach. Po czwarte, zapytano o obiektywne motywy, dla których artyści decydują się tworzyć/wykonywać utwory po angielsku (bądź w innym języku), a także zapytano o subiektywną motywację – dlaczego oni zdecydowali się na taki krok. Po piąte, chciano dowiedzieć się, czy funkcjonujące w Polsce ustawy (m.in. ustawa o radiofonii i telewizji, o ochronie języka polskiego, ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych) są wystarczające do ochrony artystów, którzy zdecydowali się na tworzenie/wykonywanie piosenek w języku ojczystym. Po szóste, zapytano badanych, czy uważają, że odbiorca/słuchacz muzyki wpływa na artystę, by ten tworzył/wykonował piosenki w obcym języku. Po siódme, chciano poznać opinię badanych w kwestii wpływu rynku muzycznego jako bodźca do tworzenia/wykonywania utworów słowno-muzycznych w języku obcym wraz z uzasadnieniem odpowiedzi. I po ósme, zapytano badanych, czy ich zdaniem firmy fonograficzne wywierają wpływ na twórców/wykonawców, by ci zdecydowali się na tworzenie/śpiewanie piosenek po angielsku.

Większość artystów miała bardzo podobny pogląd na omawiane kwestie, który jest zbliżony do postawionej wyżej tezy omawiającej motyw tworzenia i wykonywania utworów w języku innym niż ojczysty. Przytaczane wypowiedzi są parafrazowane, a tylko w nielicznych wypadkach są cytowane dosłownie.

**Co badani sądzą o piosenkach w języku angielskim emitowanych w radio bądź muzycznych stacjach telewizyjnych?**

Zdaniem Macieja Samuła, muzyka dzieli się tylko na dwa rodzaje: dobrą i złą. Zwraça on uwagę na melodię, aranżację i na to, czy piosenka jemu osobiście się podoba. Jeśli chodzi o język, ważny jest dla niego taki dobór słów, aby śpiewany tekst był melodyjny i dobrze brzmiał. Katarzyna Monel dodała, że utwory w polskich mediach są dobrze wyselekcjonowane dla słuchaczy. Dla Patryka Wierzchosia język piosenki nie ma znaczenia, jeżeli w jego opinii jest ona dobra. Podkreśla jednak, że w mediach brakuje niszowej muzyki. Przemysław Przytuło twierdzi, że w ostatnich latach poziom muzyki pop uległ znacznemu pogorszeniu, że coraz więcej jest piosenek miałkich i byle jakich, niezależnie od języka wykonania. Uzupełnieniem tej opinii są słowa Barbary Drop, która uważa, że większość piosenek obecnych w mediach jest uboga językowo, odchodzi się od tradycyjnej formuły piosenki jako opowieści o czymś; rzadko zmusza słuchacza do zastanowienia się. Według Anny Blomberg-Gahan, brakuje równowagi między piosenkami w języku polskim i angielskim w mediach. Zwraça ona uwagę, że obecnie jest przewaga utworów anglojęzycznych. Piotr Chlebowicz zaznacza, że w niezależnych rozgłośniach trafiają się czasem ciekawe utwory, natomiast w dużych radiostacjach niestety 99,9%, jego zdaniem, to „dźwiękowa sieczka, urągająca elementarnejmu poczuciu dobrego smaku”.

Powyższe odpowiedzi można podsumować następująco: nie ma nic złego w tym, że w polskich mediach są emitowane piosenki w obcym języku, ale warto byłoby zwrócić uwagę na proporcje pomiędzy liczbą zagranicznych utworów a utworów wykonywanych w języku polskim. Jednakże pojawiają się głosy, że utwory emitowane w dużych stacjach powinny być lepsze jakościowo.

### **Czy zdaniem badanych w polskich mediach jest przesyt piosenek po angielsku? Dlaczego?**

Język angielski, jak mówi Maciej Samul, to język międzynarodowy, natomiast brytyjska i amerykańska kultura to dwa najpotężniejsze ośrodki, dające światu wspaniałą sztukę (muzykę, film, książki). Nic więc dziwnego, że coś, co jest przebojem w Wielkiej Brytanii bądź USA, staje się przebojem międzynarodowym. Uważa on, że polska muzyka jest równie wspaniała, ale Polacy mają bardzo małą świadomość tego, co się dzieje i dzieje na polskim runku muzycznym. Winni tego stanu rzeczy są nie tylko odpowiadający za program danego medium. Działalność muzyczna i życie naszych twórców nie są w taki sposób zarchiwizowane, jak życie i twórczość twórców amerykańskich bądź brytyjskich. W rodzimych filmach czy serialach bardzo rzadko wykorzystuje się znakomite polskie piosenki. A dostępność do polskiej twórczości jest dużo bardziej ograniczona, mała część płyt doczekała się swoich reedycji, a *streaming* polskiej muzyki to wciąż mało popularne medium. Zdaniem Katarzyny Monel, przesyty jako takiego nie ma. Polska jest dużym krajem. Co prawda nie jesteśmy w stanie przebić rynku muzycznego ze Stanów z racji liczby ludności i wielkości powierzchni, ale przesyty anglojęzycznych piosenek nie ma. Patryk Wierzchoś z kolei uważa, że taki przesyty jest i uzasadnia to tym, że „słuchać na okrągło te same przeboje, mielone do znudzenia po raz tysięczny, ale to samo tyczą się polskiej muzyki”.

Według Przemysława Przytuła, jest przesyt słabych piosenek i lansowanych na siłę „artystów” zamiast wspierania prawdziwych talentów. A skoro ludzie chcą słuchoać piosenek po angielsku, to radiostacje im takie utwory puszczaą – proste prawo popytu i podaży. Barbara Drop uzupełnia tę opinię tym, iż niewiele dzieje się z różnych przyczyn w polskiej piosence. Ale to też efekt dużych nakładów na promocję artystów z zagranicy. Anna Blomberg-Gahan zaznacza, że polskie stacje powinny promować także polskich wykonawców. Zespoły tworzące w języku polskim, szczególnie grupy bez wsparcia wytwórni, nie mają dużych szans, by zaistnieć w mediach, a Piotr Chlebowicz dodaje, że w Polsce mamy sporo znakomitych wykonawców posługujących się językiem ojczystym, których w mediach ze świecą szukać: Kat, Dragon, Turbo, Stos...

Badani zauważają, że w mediach lansowane są w większości utwory wykonywane w języku angielskim. Maciej Samul zauważa także wagę seriali jako nośnika. Użycie danego utworu jako ścieżki dźwiękowej przyczynia się do jego popularności. W większości wykorzystywane są utwory w języku innym niż ojczysty, co determinować może także fakt, że później te same piosenki emitowane są w radio.

### **Czy według badanych artyści śpiewający po polsku mają szanse zaistnieć w *mainstreamowych* mediach? Dlaczego?**

Na początku należy wytłumaczyć pojęcie *mainstreamu*. W kontekście tego rozdziału jest to odznaczanie się upodobaniem do aktualnych zapatrywań na to, co modne i popularne, a więc będą to te wszystkie stacje radiowe i telewizyjne, które mają zasięg ogólnopolski i są dostępne na multipleksie naziemnej telewizji cyfrowej.

Zdaniem Macieja Samula, muzyka, aby zaistnieć – musi być dobra. Tekst po polsku musi być dobry. I nie chodzi tu tylko o przekaz albo o dobór słów. Chodzi tu o czysto językową konstrukcję. Nie powinno to być kolejne rymowanie słów „się” i „cię” czy „dzień” i „cień”, nie powinno to być sztuczne wypełnianie frazy słowami, takimi jak „już”, „dziś” – język powinien brzmieć naturalnie i pięknie. Świetna piosenka ze znakomitym polskim tekstem ma dużo większe szanse przebić się na polskim rynku muzycznym, gdyż polscy słuchacze są przyzwyczajeni do słabej jakości polskich piosenek i gdy słyszą coś dobrego w rodzimym języku – są podwójnie zachwyceni. Trudniej natomiast będzie polskiej muzyce przebić się w mediach zagranicznych – język angielski to obecnie następca łaciny. Jest rozumiany w wielu zakątkach świata i jeśli myśli się o międzynarodowej karierze, to warto śpiewać po angielsku.

Katarzyna Monel dodaje, że artyści mają szansę, ponieważ mamy wiele programów typu „talent show”. Drugą kwestią jest to, czy ma się odpowiednie znajomości, by nagrać płytę. Dla niej tacy „artyści” to pozerzy. Inną rzeczą jest także to, ile czasu komu zajmuje dojście do tych mediów. Są tacy, którym zajmuje to bardzo wiele czasu, ale są i tacy, którzy potrafią coś osiągnąć z dnia na dzień, bo zostali wyprodukowani i w efekcie są produktem firmy fonograficznej. Z kolei Patryk Wierzchoś uważa, że nasza rodzima branża muzyczna promuje głównie artystów śpiewających po polsku. Teksty po polsku chyba bardziej trafiają do słuchacza. Łatwiej się z nimi utożsamić. Nie każdy też zna inne języki. Przemysław Przytuła sądzi, że „pełno jest (a przynajmniej było,



jak jeszcze słucałem radia) lansowanych na siłę wykonawców, na ogół »artystów jednego przeboju«. Uważa on, że te piosenki są zwyczajnie słabe i szybko się o nich zapomina. Cieszy natomiast fakt, że są artyści, którzy osiągnęli sukces bez wsparcia *mainstreamowych* mediów, np. Bracia Figot Fagot, Nocny Kochanek, czy w ogóle cały nurt disco polo, o którym co by nie mówić, jednak jest popularny, wystarczy spojrzeć na liczbę wyświetleń klipów na YouTube.

Swoje zdanie wyraża także Barbara Drop: „Nie promujemy swoich wystarczająco albo robimy to bardzo opornie. Gust »większości«, a w sumie jednego czy drugiego włodarza, dyktuje warunki wszystkim. Jesteśmy mało oryginalni jeszcze jako naród, może zamknęci, aby docenić talenty wśród swoich”. W podobnym tonie wyraża się Anna Blomberg-Gahan, twierdząc, że „problemem jest raczej brak wsparcia mediów w przypadku młodych, mniej znanych zespołów. Wykonawcy *mainstream*, prezentujący utwory po polsku, nadal są obecni w mediach i na *playlistach*”. Piotr Chlebowicz podchodzi do tego krytycznie, twierdząc, że zespoły śpiewające w języku ojczystym, które zrobiły karierę za granicą, to wyjątki.

Badani jednogłośnie stwierdzili, że artysta wykonujący piosenki po polsku ma szansę zaistnieć w ogólnopolskich mediach, jednakże Anna Blomberg-Gahan zwraca uwagę, że młodzi artyści muszą przejść nieco dłuższą drogę, by ich utwory zostały wyemitowane w mediach. Podobne stwierdzenie wysnuł Wiesław Królikowski, zastępca dyrektora artystycznego miesięcznika „Teraz Rock” podczas gali Antyfestu w Zabrze: „Zespoły nagrywają płyty, by grać koncerty, podczas gdy kiedyś grało się koncerty, by nagrać płytę. W Polsce nie ma szans na wybicie się, stąd gala Antyfestu jest jak najbardziej na miejscu” (Królikowski 2018). Gwoli wyjaśnienia: gala Antyfestu to konkurs dla młodych zespołów rockowych organizowana co roku przez stację Antyradio w celu promowania nowych artystów. Gala ta to finał tego konkursu, podczas którego występuje pięć zespołów, które zdobyły największą liczbę głosów w internetowym głosowaniu (Antyfest 2018).

### **Dlaczego według badanych artyści decydują się śpiewać/pisać piosenki po angielsku (bądź w innym języku)?**

Zadaniem Macieja Samula, tekst to integralna część całego utworu, a melodię należy traktować tak, jak instrument. Zatem odpowiedni dobór słów i ich brzmienie są dla kompozycji niezwykle ważne. Jeśli kompozytor czuje, że do melodii dużo bardziej pasuje tekst angielski – to w takim języku powinien powstać tekst. Nie ukrywa też, że język angielski jest niezwykle melodyjny, w którym dominują jedno- i dwusylabowe wyrazy, a w wygłosie wersu bardzo często należy umieścić właśnie jednosylabowy wyraz. Jest to dużo prostsze i dużo lepiej brzmi po angielsku. Po polsku natomiast trzeba poświęcić dużo więcej pracy na znalezienie odpowiednich słów, aby tekst brzmiał naturalnie i nie był grafomański. Czasem jednak polski (bądź angielski czy jakikolwiek inny) tekst po prostu nie pasuje do melodii i nie tworzy z kompozycją zamkniętej całości. Katarzyna Monel dodaje, że angielski jest znacznie bogatszy i ładniej brzmiący. Polski to szeleszczący język. Artyści decydują się na śpiewanie po angielsku, bo



chęć się po prostu wybić. Basia Trzetrzelewska wybiła się, bo ładnie śpiewała właśnie po angielsku („to taka polska Abba, ale została zamieciona pod dywan, bo mieliśmy Violettę Villas, ale, jako naród, zakopaliśmy ją w ogródku”). Edyta Górniak wypłynęła w Turcji. Katarzyna Monel zwraca też uwagę na to, że Polacy nie cieszą się sukcesami innych i nie wspierają się wzajemnie.

Podobnie uważa Patryk Wierzchoś, twierdząc, że angielski jest językiem dużo bardziej melodyjnym. Ma dość prostą gramatykę, pozwala na budowanie prostych zdań, które jednocześnie są otwarte na wielość interpretacji. Angielski ma bardzo dużo słów jednosylabowych, co sprawia, że jest językiem bardzo elastycznie dającym się wyśpiewać we wszystkich gatunkach muzycznych. W Polsce natomiast mamy bardzo złożoną gramatykę, język jest pełen szeleszczących i twardych głosek, jak „ś”, „sz”, „cz”, „dź”, „dż” itd. Ma to swój niepowtarzalny charakter przy dobrej dykcji, np. w poezji śpiewanej, ale dużo trudniej jest pisać polski tekst do muzyki z już ułożoną melodią pod wokal. Polska muzyka (z polskimi słowami) ma większą szansę przebicia się w kraju, jednocześnie bardzo małe szanse bycia „zrozumianą” poza jej granicami.

Przemysław Przytuło podaje przykłady artystów, którym udało się osiągnąć sławę na Zachodzie, m.in. zespół Rammstein czy koreańskiego wykonawcę Psy’a, twierdząc, że da się i w ojczystym języku, pod warunkiem jednak, że sam utwór jest dobry, oryginalny lub inny sposobem wyróżniający się. Inną kwestią może być fakt, że jednak napisać dobry tekst po polsku jest trudno, a na pewno trudniej niż po angielsku. Przeciętny słuchacz doskonale zrozumie tekst w ojczystym języku, a w obcym już niekoniecznie, więc twórcy „ujdzie na sucho tekst głupi, bezsensowny, czy najzwyczajniej kiepski”. Barbara Drop porusza inną kwestię, mianowicie zasięg. Pojawia się chęć zaistnienia dla większej liczby słuchaczy, aby dotrzeć do swoich odbiorców. Chodzi też o szukanie profesjonalistów do współpracy, budowanie marki.

Podobnie uważa Anna Blomberg-Gahan, która jako przykład podaje sceny niszowe (gotycką/metalową), tworzący po angielsku artyści mają większą szansę na zaistnienie w zagranicznych stacjach radiowych (głównie internetowych) i trafienie do zagranicznych fanów takiej muzyki. Poza tym, język angielski jest o wiele bardziej plastyczny niż polski. Piotr Chlebowicz wymienia kilka powodów, dla których artyści decydują się tworzyć utwory po angielsku: chęć dotarcia do szerszej publiczności i trudności, jakie w śpiewaniu stwarza język polski.

Pytani artyści za motyw śpiewania/pisania utworów w języku angielskim uznają w głównej mierze chęć zaistnienia z własną twórczością za granicą, co sprzyja karierze. Przyglądając się wszelkiego rodzaju listom przebojów, można odnieść wrażenie, że przeważają na nich właśnie artyści amerykańscy bądź brytyjscy. Inną kwestią jest także to, że tworzenie po polsku jest trudniejsze ze względu na charakter języka.

**Czy zdaniem badanych polskie prawo (ustawa o prawie autorskim, ustawa o ochronie języka polskiego, ustawa o radiofonii i telewizji a także projekt dyrektywy Komisji Europejskiej o prawie autorskim – głównie art. 13) są wystarczające do ochrony artystów wykonujących piosenki po polsku? Dlaczego?**

Maciej Samul uważa, że wymuszanie czegokolwiek na ludziach jest szkodliwe. Lepsza jest edukacja, ludzie sami powinni być chętni do poznawania rodzimej kultury. Osoby, które same nie zechcą sięgnąć po polskie piosenki i nie będą do nich miały szybkiego dostępu (np. poprzez *streaming*) i tak nie zainteresują się polską twórczością. To wielopłaszczyznowy problem. Katarzyna Monel dodaje, że wina leży po stronie organizacji, takich jak na przykład ZAiKS. Wskazuje także na pewne nierówności w ochronie poszczególnych utworów. Z kolei Przemysław Przytuło twierdzi, że to artyści powinni bronić się jakością swojej twórczości, liczy się prawo podaży i popytu – radiostacje grają to, czego ich słuchacze chcą słuchać. Powinien decydować rynek. Barbara Drop przed udzieleniem odpowiedzi na to pytanie przejrzała wymienione ustawy, ale nie znalazła tam konkretów o artystach tworzących w języku polskim, co jej zdaniem oznacza brak ochrony. Podobnie uważa Anna Blomberg-Gahan. Piotrowi Chlebowiczowi i Patrykowi Wierzchosiowi – jak przyznają – zagadnienia prawne nie są dobrze znane.

Podsumowując zagadnienie ochrony prawnej, należy zwrócić uwagę, że nie wszyscy badani są świadomi swoich praw wynikających ze wspomnianych aktów prawnych. *Ignorantia iuris nocet* (nieznajomość prawa szkodzi), a co za tym idzie artyści niekoniecznie muszą wiedzieć, że ich utwory są albo potencjalnie mogą być chronione prawem. Ponadto, spór wokół artykułu 13 projektu dyrektywy Komisji Europejskiej sprawia, że nie wiadomo, w jakiej formie utwory słowno-muzyczne będą chronione. Zgodnie z tym artykułem, umieszczanie na portalach społecznościowych linków do utworów muzycznych może naruszać prawo autorskie (Czubkowska 2018), a więc znacząco ograniczyć zasięg docierania do potencjalnych odbiorców. Ci artyści, którzy odnieśli się do zadanego pytania, stwierdzili, że nie ma ochrony prawnej twórców wykonujących piosenki w języku ojczystym. Wspomniana już ustawa o radiofonii i telewizji premiuje nadawców za emitowanie utworów debutantów, gdyż taka piosenka liczy się podwójnie, ale dzięki temu zabiegowi większość rozgłośni radiowych ma wtedy więcej czasu emisyjnego na reklamy. Czy właśnie o to chodziło?

### **Czy zdaniem badanych odbiorca determinuje artystę do wykonywania/pisania piosenek po angielsku? Dlaczego?**

Jeśli artysta, według Macieja Samula, myśli o międzynarodowym odbiorcy i chce, by jego przekaz był zrozumiany – wtedy decyduje się na pisanie piosenek po angielsku. Często artyście łatwiej jest wyrażać myśli i komponować piosenki po angielsku. Wypowiedź tę potwierdza Katarzyna Monel. Podobnie uważa Patryk Wierchoś, twierdząc, że wybór konkretnej grupy odbiorców może zmuszać do wyboru języka. Wszyscy troje zgadzają się, że angielski ma pozycję dominującą. Podobną opinię prezentuje Anna Blomberg-Gahan, uważając, że jeśli artysta ma w planach zaistnienie na scenach zagranicznych, musi tworzyć w języku angielskim – więc to wymagania sceny determinują artystę do tworzenia w języku angielskim. Tak samo uważa Piotr Chlebowicz: zależy od tego, w jakim kierunku artysta zmierza, do jakiego celuje odbiorcy. Chlebowicz dodaje, że znani są artyści dobrze funkcjonujący na krajowym rynku, którzy w pewnym momencie bez powodzenia próbują swoich sił za granicą.

Z kolei Przemysław Przytuło prezentuje przeciwne stanowisko, stwierdzając, że wszystko zależy od tego, co i w jakim języku chce wyrazić artysta; jeśli będzie jedynie dostosowywał się do oczekiwań publiczności, straci swoją wiarygodność. Inaczej może jednak działać przemysł muzyczny, którego celem jest maksymalizacja zysku. Według Barbary Drop, wpływ słuchacza na artystę jest tylko częściowy, gdyż w dużej mierze to media wykorzystują siłę oddziaływania narzucając pewien typ, gatunek, język, więc artysta może się kierować aktualnym popytem. I często tak robi.

Z powyższych wypowiedzi wynika, że odbiorca tylko w połowie wpływa na decyzję artysty o tworzeniu w języku innym niż ojczysty, i to nie bezpośrednio, tylko poprzez ambicje twórcy, by zaistnieć w szerszym, zagranicznym gronie. Drugą stroną medalu mogą okazać się firmy fonograficzne lub rynek muzyczny sam w sobie.

### **Czy zdaniem badanych rynek jest determinantą wykonywania/pisania piosenek po angielsku? Dlaczego?**

Wielka Brytania i USA, zdaniem Macieja Samuła, to dominatorzy, jeśli chodzi o muzykę i sztukę w ogóle. Katarzyna Monel zaznacza, że istotnym czynnikiem jest to, na jakim rynku artysta chce zaistnieć. „Zasadniczo to w UK jesteśmy jak robaki, we Francji nami gardzą, Niemcy nas nie lubią. W Irlandii »potwory« mówią po polsku, na Ukrainie też nami gardzą. W Chicago możemy mówić i śpiewać po polsku, w LA zresztą też.”

Według Patryka Wierchosia, rynek to grupa odbiorców. Jest to na pewno jeden z ważniejszych aspektów, ale decyzje zawsze są podejmowane indywidualnie. Wszystko zależy od konkretnych twórców i tego, czym się kierują i z czym się utożsamiają. Przemysław Przytuło z kolei uważa, iż rynek nie ma wpływu na artystę, podając przykład Nocnego Kochanka, który dopiero z polskimi tekstami przebił się do szerszej publiczności, co pokazuje, że jednak ludzie wolą rozumieć, o czym śpiewają artyści, nawet jeśli nie jest to wyszukana poezja. Z drugiej strony, idąc za cytatem z „Rejsu”, że ludzie lubią piosenki, które już znają, należy wziąć pod uwagę, że większość obecnej w mediach muzyki jest po angielsku. Wydaje się jednak, że wiele osób preferuje, aby polscy artyści śpiewali w ojczystym języku.

Barbara Drop wyraża zdanie, że rynek wywiera wpływ, choć zdarzają się ludzie z wizją, z fajnym pomysłem, profesjonalnym wykonaniem i ich dzieło się broni wszędzie albo w wielu miejscach na świecie. Piotr Chlebowicz twierdzi, iż rynek krajowy nie wywiera żadnego wpływu, natomiast zagraniczny już tak. Chcąc na nim zaistnieć, nie można ignorować praw, którymi się kieruje.

Rynek, zdaniem badanych, jest w pewnym sensie, tak jak odbiorcy, wyznacznikiem twórczości artysty i jego motywów tworzenia w języku ojczystym bądź obcym. Artysta, chcąc zaistnieć za granicą, powinien dostosować się swoimi utworami do potencjalnego odbiorcy i rynku, który potencjalnie może go wciągnąć, by wypromować w szerszej skali.

### **Czy zdaniem badanych firmy muzyczne wywierają wpływ na polskich wykonawców? Dlaczego?**

Jak twierdzą Maciej Samul i Barbara Drop, firma muzyczna to nadal firma i jeśli chce być dużym graczem, zarabiającym pieniądze – musi grać wedle zasad rynku. Wiąże się

to np. z przearanżowaniem utworu, zmianą tekstu, brakiem zaufania do debiutantów. Muzyk jednak nie powinien zapominać, że mimo braku wpływów czy pozycji wciąż jest człowiekiem, a jego twórczość należy do niego. Nie powinien iść na kompromis za wszelką cenę i musi pamiętać, że jego zdanie ma znaczenie. W zbliżonym tonie wypowiada się Anna Blomberg-Gahan, która wyjaśnia, że artyści *mainstreamowi* są z reguły kreowani przez specjalistów z firm fonograficznych. Artyści niszowi trochę mniej – choć zdarza się, że firma fonograficzna ma nieco odmienną wizję zespołu niż... sam zespół.

Katarzyna Monel dodaje, że firmy muzyczne to ludzie, którzy mogą zniszczyć dobrze zapowiadającego się artystę. Z kolei Patryk Wierzchoś zwraca uwagę na fakt, że w mediach promowany jest bardzo zawężony gatunkowo typ muzyki i raczej promuje się artystów śpiewających po polsku. Przemysław Przytuło natomiast uważa za logiczne to, iż firmy fonograficzne muszą taki wpływ wywierać. W końcu to one niejako zatrudniają artystę, pokrywają koszty nagrania albumu, jego promocji, nakręcenia wideoklipu itp., więc mają też pełne prawo stawiać swoje warunki. Piotrowi Chlebowiczowi natomiast trudno jest się odnieść do zagadnienia wpływu firm fonograficznych na artystów, gdyż, jak uzasadnia, jego zespół, Sunrise Black, jest tworem całkowicie niezależnym, publikującym swoje „wyziewy i miazmaty” za pośrednictwem mediów społecznościowych.

Firmy fonograficzne poprzez swoje działania mogą wymuszać na artystach tworzenie i wykonywanie piosenek w języku angielskim. Jak zostało to już wcześniej powiedziane, skupują utwory za niewielkie sumy, ale co najważniejsze skupują te, które się sprzedały za granicą, a więc w języku angielskim. Badani zdają sobie sprawę, że wytwórnie muzyczne funkcjonują w pewnych ramach rynkowych, dzięki którym zarabiają, więc wydawać by się mogło, że ich wpływ na twórczość w języku angielskim, jest znaczący.

### **Dlaczego badani zdecydowali się pisać i wykonywać piosenki po angielsku?**

Maciej Samul pisze teksty piosenek po angielsku głównie z powodu braku czasu. Kiedy jego zespół, The Rookles, przygotowywał pierwszy materiał, minęło kilka miesięcy i mieli grać pierwsze koncerty. Wtedy mieli mało praktyki w tworzeniu po polsku, gdyż po polsku tworzy się dłużej i trudniej. Poza tym niektóre utwory po prostu wymagały tekstu po angielsku, w polskich wersjach brzmiały naprawdę banalnie. Na drugiej płycie natomiast co najmniej połowa utworów będzie po polsku, bo polski to piękny język.

Katarzyna Monel stwierdza, że śpiewanie po polsku jej po prostu nie idzie. Nie lubi śpiewać po polsku, bo to robiła w szkole i sama nie umiałaby napisać liryki po polsku, gdyż jej ulubieni wykonawcy śpiewają po angielsku i to oni są jej idolami. Pisanie i śpiewanie po polsku to tak naprawdę, jej zdaniem, rzecz gustu. Dodatkowo styl muzyczny, który uprawia – metal – narzuca śpiewanie po angielsku.

Patryk Wierzchoś zdecydował się na tworzenie piosenek po angielsku dlatego, że od dzieciństwa słuchał różnej muzyki zarówno polskiej, jak i anglojęzycznej, więc angielski w muzyce jest dla niego czymś naturalnym. Kiedy komponuje, zazwyczaj najpierw powstaje muzyka, następnie melodia pod wokal „po norwesku”. Sposób, w jaki układa melodie wokalne dużo lepiej, jego zdaniem, sprawdza się z tekstami anglojęzycznymi, co wynika z charakteru języka. Przemysław Przytuło pisze piosenki po angielsku od

12. roku życia, gdyż, jego zdaniem, prościej jest się wyrazić, łatwiej jest przelać pewne myśli. Ponadto wynika to z faktu, iż studiował angielski i obecnie mieszka za granicą. Angielski, ze względu na wiele krótkich słów z dużą liczbą samogłosek, jest wygodniejszy do śpiewania i pisania tekstów. Zdaniem Przytuła, angielski daje większe możliwości, jeśli chodzi o odcienie znaczeniowe, niuanse itp.

Barbara Drop tworzy piosenki zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Lubi melodyjność języka angielskiego, tworzenie w innym języku daje jej odwagę, by nazywać rzeczy po imieniu, ma nadzieję, że dzięki temu dotrze do większej liczby odbiorców; uważa również, że samo brzmienie języka angielskiego jest atrakcyjne, brak w nim słowiańskich szeleszczących głosek.

Ze swoim pierwszym zespołem Anna Blomberg-Gahan jedną z płyt nagrała po angielsku, gdyż taki był wymóg wytwórni fonograficznej. Ta płyta, zdaniem wielu fanów, okazała się jednak najłabsza w karierze zespołu. Sama osobiście też nie lubi jej słuchać i jej zdaniem jest wyraźne, że powstała pod presją – utwory musiały być szybko tłumaczone na angielski, bo tak postanowiła wytwórnia. Z obecnym zespołem tworzy tylko po angielsku dlatego, że zespół powstał w Anglii i poza nią grali w nim sami brytyjscy muzycy. Koncertowali głównie w Anglii i w Europie Zachodniej. Na płycie jednak znalazł się jeden utwór po polsku. Obecnie, mimo że zespół ma siedzibę już w Polsce i grają w nim polscy muzycy, nadal pisze po angielsku, ponieważ po 14 latach spędzonych w Anglii jest jej po prostu łatwiej pisać po angielsku, łatwiej przekazać swoje myśli. Obecnie próbuje pisać po polsku, ale wciąż nie jest zadowolona z efektów.

Piotr Chlebowicz i jego zespół korzystają z uroków języka angielskiego, dodają wtrącenia łacińskie, ale część piosenek powstaje w języku polskim, bo „kochają swój kraj, kochają ten sakramencko trudny, acz przebogaty język i starają się dawać temu wyraz”.

Motywy, którymi kierują się badani w tworzeniu piosenek po angielsku, w większości potwierdzają postawioną na początku tezę, że w języku obcym łatwiej się wysłowić oraz poruszać tematy tabu, ponadto efekt globalizacji jest znaczący: język angielski, co było podkreślane przez badanych, jest współczesną łaciną, dzięki której ludzie na całym świecie mogą się ze sobą porozumieć i nie ma tu znaczenia miejsce pochodzenia.

## Podsumowanie

Artyści decydują się tworzyć i wykonywać swoje utwory słowno-muzyczne po angielsku głównie z powodu cech tego języka – prostych, krótkich słów i dźwięczności, która w porównaniu z językiem polskim brzmi, zdaniem badanych, lepiej. Ponadto, istotny jest aspekt użytkowy: używając języka obcego (niekoniecznie musi to być angielski), można „przemycić” tekst, który w języku ojczystym nie zostałby prawdopodobnie przyjęty przez odbiorców ze względu na panujące zwyczaje (tabu). Dopiero gdzieś pod koniec listy pojawia się motyw zaistnienia wśród szerszej publiczności, która z większym zaangażowaniem będzie chciała poznać artystę, którego utwory rozumie, podczas gdy

piosenki po polsku nie muszą się spotkać z pozytywnym odbiorem. Żaden z badanych nie wspominał o pisaniu piosenek po angielsku jako metodzie nauki języka, a jest to korzyść nie tylko dla twórcy, ale także dla odbiorcy, który, by zrozumieć, co wykonawca chce mu przekazać, musi nauczyć się tego języka.

Prowadząc wywiady, autorka czasami odnosiła wrażenie, że badani mają nieco idealistyczne wyobrażenie na temat promowania polskich piosenek. Obserwując współczesne media, można odnieść odwrotne wrażenie, największe grupy radiowe emitują po kilka(naście) razy dziennie te same, najczęściej anglojęzyczne piosenki. Po polsku w radiu, tak naprawdę, można znaleźć jedynie reklamy (które często są kalką z innego języka – sic!).

Polskie prawo nie gwarantuje artyście, że jeżeli będzie tworzył po polsku, to w mediach będzie specjalnie traktowany i promowany. Często bywa tak, czego przykładem jest Margaret, że aby tworzyć po polsku i pojawiać się w *mainstreamowych* mediach, należy najpierw zrobić karierę anglojęzyczną. Oczywiście, są artyści, którzy od samego początku tworzyli i śpiewali po polsku, ale także i w ich repertuarach znajdują się anglojęzyczne utwory, których celem było wyjście poza granice kraju. Nielicznymi wyjątkami są utwory po polsku, które dzięki swojej melodyjności trafiły na zagraniczne rynki muzyczne. Przykładem takim może być Bayer Full, który swoje piosenki tłumaczył na chiński, gdyż w Chinach spodobały się ich utwory, czy chociażby zespół Weekend, który z piosenką „Ona tańczy dla mnie”, wybił się u naszych zachodnich sąsiadów, Niemców, którzy chcieli, by tę piosenkę przetłumaczyć im na niemiecki. Niestety takich przykładów jest mało.

Firmy fonograficzne także nie ułatwiają artystom wybicia się. Przemawiająca przez nie chęć zysku przyćmiewa (czasami) talent artysty i nie liczy się już jakość emitowanych w mediach utworów, lecz liczba ich odtworzeń, gdyż nie od dziś wiadomo, że ten, co jest na szczycie, zarabia najwięcej. Tak popularne listy przebojów już nie są wyznacznikiem tego, co podoba się odbiorcom, ale tego, jak „radiowi wodzireje” ustawia swoje *setlisty*. W czasach, gdy Internet jest dostępny w każdym niemalże zakątku świata, każdy takie *setlisty* może ustawić dla siebie, według własnych upodobań, dzięki *streamingowi*, jaki oferują platformy typu YouTube, Spotify bądź iTunes. Dopiero to może być wyznacznikiem, czy dany artysta jest popularny czy nie.

## ■ Bibliografia

- Art. 15 ust. 2 Ustawy z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. 1993 nr 7 poz. 34 z późn. zm.).
- Cichoński, M. (2018), *Dlaczego radio gra to, co gra? Rozgłośniom nie opłaca się poszukiwać nowych artystów*, „Dziennik Gazeta Prawna. Magazyn” z 13.04.2018 r.
- Czubkowska S. (2018), *Pechowy art. 13. Unia szykuje cenzorskie przepisy dla internetu*, <http://wyborcza.pl/7,156282,23049152,pechowy-art-13-unia-idzie-na-wojne-ze-wszystkimi-internautami.html?disableRedirects=true> (dostęp 27.06.2018).



- Dobek-Ostrowska B. (1999), *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław: ASTRUM.
- Final Six, Promo (2013), <https://www.discogs.com/Final-Six-Promo-2013/release/6021035> (dostęp: 27.06.2018).
- Frith S. (1978), *The Sociology of Rock*, London: Constable and Company.
- Głodowski W. (2006), *Komunikowanie interpersonalne*, Warszawa: Hansa Communication.
- Hawryszczuk S., (2010), *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury.
- Jeziński M., (2011), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Jurecki M. (2018), Wystąpienie podczas konferencji prasowej Związku Zawodowego Muzyków RP 24.05.2018 r.
- Kofin E. (2012), *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Konikiewicz W. (2018), Wypowiedź podczas konferencji prasowej Związku Zawodowego Muzyków RP 24.05.2018 r.
- Królikowski W., (2018), Wystąpienie podczas gali Antyfestu, 7.06.2018, Zabrze
- Lewicka E. (2011), *Zapóżyczenia we współczesnej polszczyźnie. Zestawienie bibliograficzne w wyborze*, Kielce: Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka w Kielcach.
- Lipko R. (2018), Wypowiedź podczas konferencji prasowej Związku Zawodowego Muzyków RP 24.05.2018 r.
- Nowicka E., (2009), *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nyquist E.B. (1972), *Music as Communication. The Neglect of the Arts*, "American String Teacher", Vol. 22. Issue 2, s. 17-19.
- Olkowska, K. M., (2010), *Angielskie zapóżyczenia fonetyczne i graficzne w polszczyźnie ogólnej przełomu XX i XXI wieku*, „Studia językoznawcze” nr 9, s. 161-207.
- Siuda P., (2011), *Homogenizacja i amerykańizacja globalnej popkultury*, „Kultura – Historia – Globalizacja” nr 10, s. 185-197.
- Szlendak T., Olechnicki K., (2017), *Nowe praktyki kulturowe Polaków*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szubrycht J., (2018), Piotr Liroy-Marzec ruszył na odsiecz polskiej muzyce. Ma pomysł na naprawę radia. A gdzie drwa rąbią..., <http://wyborcza.pl/7,113768,23269397,piotr-liroy-marzec-ruszy-na-odsiecz-polskiej-muzyce-chce-zmienic.html> (dostęp: 26.06.2018).
- Święcicka O., (2013), *Wstyd zaśpiewać. Dlaczego o seksie mówi się tylko w anglojęzycznych piosenkach?*, źródło: [http://natemat.pl/46483,wstyd\\_zaspiewac\\_dlaczego\\_o\\_seksie\\_mowi\\_sie\\_tylko\\_w\\_anglojecznych-piosenkach](http://natemat.pl/46483,wstyd_zaspiewac_dlaczego_o_seksie_mowi_sie_tylko_w_anglojecznych-piosenkach) (dostęp: 18.06.2018).
- The Rookles, <http://therookles.pl/bio/> (dostęp: 27.06.2018).
- Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U.1993 Nr 7 poz. 34).
- Weekend, (2012), *Ona tańczy dla mnie*, [https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl\\_WhU](https://www.youtube.com/watch?v=jvxG3zl_WhU) (dostęp: 21.06.2018).



# MUZYKA TWORZENIE I SŁUCHANIE





*Ewa Skardowska*

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

# EKSPRESJA WYKONAWSTWA MUZYCZNEGO JAKO CZYNNIK KOMUNIKUJĄCY I WYZWALAJĄCY EMOCJE U SŁUCHACZY

---

W niniejszym tekście zwracam uwagę na znaczenie środkowego ogniwa procesu twórczego, łączącego autorów dzieł muzycznych (kompozytorów) z odbiorcami (publicznością), jakim jest profesjonalne wykonawstwo artystyczne. Muzyka nie powstaje samoistnie, tworzą ją kompozytorzy; ale konstituuje się jako zjawisko społeczne dopiero w konsekwencji realizacji „zewnątrznej” dzieła, czyli jego wykonawstwa. Przyjmując za punkt wyjścia założenie, iż muzyka jest czynnikiem umożliwiającym wyzwalanie emocji społecznych (Zentner 2008), należy przyjąć, że jest też, dzięki ekspresji zawartej w warstwie interpretacyjnej, komunikatorem tych emocji (Sloboda 2001). Charakterystyka komponentów wykonania, wynikających z twórczej i zindywidualizowanej realizacji idei kompozytora przedstawionej w partyturze jest kluczowa dla społecznego odbioru muzyki. Celem niniejszego rozdziału jest uzupełnienie procesu myślowego związanego z oddziaływaniem muzyki o wątek kluczowy dla muzyków-wykonawców: *zależność* między komponentem emocjonalnym (ekspresją wyrazu) interpretacji w obu formach: ekspresji wykonawców wobec wykonywanej muzyki, a także siebie nawzajem, a efektem artystycznym wykonywanego podczas publicznej prezentacji dzieła, stanowiącym tytułowy „wyzwalacz” (czy też „generator”) emocji odczuwanych przez publiczność.

**Słowa kluczowe:** muzyka, muzyka klasyczna, psychologia muzyki, estetyka, komunikacja muzyczna, wykonawstwo muzyki, studia wykonawcze, proces twórczy, społeczne oddziaływanie muzyki

## Tytułem wstępu: o procesie twórczym

W teorii estetyki tradycyjnej uważa się, że wytwór sztuki jest uprzedmiotowiony, a sensem pracy artysty jest stworzenie gotowego i skończonego tworu (obrazu, książki, filmu czy utworu muzycznego). Rolą widza czy słuchacza jest natomiast kontemplacja dzieła artysty, uczestniczącego w tworzeniu lub tworzącego dzieło. Dzieło sztuki rodzi się więc jako konsekwencja procesu twórczego, którego

następstwem jest akt poznawczy, czyli społeczne współuczestnictwo w dziele (Jasiński 1986).

Władysław Tatarkiewicz opisuje sztukę jako przedmiotową, umożliwiającą porozumienie między ludźmi za pośrednictwem przedmiotu (por. Jasiński 2008: 46): *odtworzenie rzeczy, bądź konstrukcji form, bądź wyrażenia przeżyć jakie są w stanie zachwycać, wzruszać, bądź wstrząsać. [...] Pojęcie sztuki, które ustaliło się po dwóch tysiącach lat rozwoju... po pierwsze implikowało, że sztuka jest częścią kultury, po drugie, że powstaje dzięki umiejętności [techné – dodatek ES], po trzecie, że dzięki swoistym własnościom jest odrębna, wyizolowana; a po czwarte, że zmierza ku temu, by dać życie dziełom sztuki* (Tatarkiewicz 1972: 35-36).

Nazwę SZTUKA nadaje się dziełu/om artysty, ale nie umiejętnościom (Tatarkiewicz 1976: 56-57). Sztuką są więc nie przejawy talentu artysty, czy proces tworzenia dzieła, ale jego wynik, przedmiot sztuki.

Współczesność dowodzi, że dzieła artystów niekoniecznie są nastawione na dostarczanie przeżyć wyższych, stanowią często prowokację, szturmem wdzierające się do codziennego życia (Jasiński 2008: 62). *C'est l'art de révolte est devenu profession* [Sztuka zrodzona z buntu, która stała się profesją] – mówił francuski pisarz Abraham Molnes. Awangarda w sztuce wciąż wzbudza sprzeczne emocje, gdyż oddziałuje szokującymi środkami: niezrozumiałą konstrukcją formy czy odrażającą ekspresją. Jej celem jest nie tyle zachwycać, co zaskakiwać. A staje się popularna raczej ze względu na siłę przekazu i przeciwstawienie się sztuce konwencjonalnej, niż aspekt czysto artystyczny (Tatarkiewicz 1986: 286).

Dzieło sztuki, w konwencjonalnej odmianie, powstaje jako konsekwencja indywidualnej postawy twórcy i procesu, który pozwala artyście oscylować wokół własnej, nierzadko oderwanej od rzeczywistości, idei. Twórca prawdziwy pozostaje wierny swemu zamysłowi, przeżywając tzw. moment idealny twórczości. W procesie powstania dzieła technika jego tworzenia i akt twórczy przenikają się, stanowią symbiozę, w której walkę staczają wymogi opornego materiału twórczego z zamierzonym ideałem (Tatarkiewicz 1986: 94-97).

Proces twórczy (lub twórczy proces odtwórczy) domaga się wolności i przestrzeni. Twórczość wypływa „z” i wpływa „do” kanonu kulturowego, czyli systemu wartości, na które ukierunkowane jest społeczeństwo. W stosowanych powszechnie metodach i systemach twórca może doświadczać przytłoczenia przez rzeczywistość archetypową (Tatarkiewicz 1986: 8). Reakcją „wolnego ducha”, wiernego ideałom artysty jest wówczas doświadczenie uczucia misji i powinności duchowej, by zmierzyć się z uznanym powszechnie kanonem. W procesie powstania dzieła twórca doświadcza więc konfrontacji swego „ego” ze „światem zewnętrznym”. Według Ericha Nuemanna, ucznia Gustawa Junga, artysta nie może rezygnować z kierunku zamierzeń twórczych, wyznaczanych przez własną jaźń, by dostosować się do panujących w kulturze norm poprzez adaptację ze zbiorowością.

Najwyższą formą doświadczenia twórczego jest „dotknięcie” uczucia transcendentnej. Metafizyczny aspekt sztuki, dostępny nielicznym, pojawia się, gdy artysta dostąpi „pełni” tworzenia lub gdy zetknięcie z jego dziełem jest doświadczane jako wykraczające poza wszelkie normy, stając się zjawiskiem wyjątkowo przejmującym.

Artystyczne wykonanie utworu muzycznego, podobnie jak jego skomponowanie, powstaje w wyniku aktu twórczego. Artysta-muzyk przechodzi kolejne stadia opanowania dzieła muzycznego, przy zaangażowaniu w ów proces całej swej istoty: umysłu, ciała i ducha. Przygotowując interpretację, rozpoczyna od odczytania utworu, zarysowania jego kształtu ogólnego, by później zmierzyć się z wielopłaszczyznową, złożoną pracą nad poszczególnymi elementami składowymi. We właściwym dla siebie tempie pracuje nad koordynacją, biegłością, ekspresją; zależnościami między melodyką a harmonią, realizacją rytmu, artykulacją, frazowaniem, realizacją temp, agogiki, kolorystyki dźwiękowej; aspektami dialogu, balansu, gospodarowania brzmieniem aż po efekt końcowy: przebieg całości, narrację, rozplanowanie napięć.

Każde wykonanie dzieła muzycznego dla wykształconego artysty-muzyka jest zawsze pochodną idei kompozytora jako wartości nadrzędnej. Dla pełnej realizacji tej idei konieczna jest więc świadomość przedłożenia intencji kompozytora ponad własną „autokreację”.

## Muzyka jako komunikator. Oddziaływanie muzyki

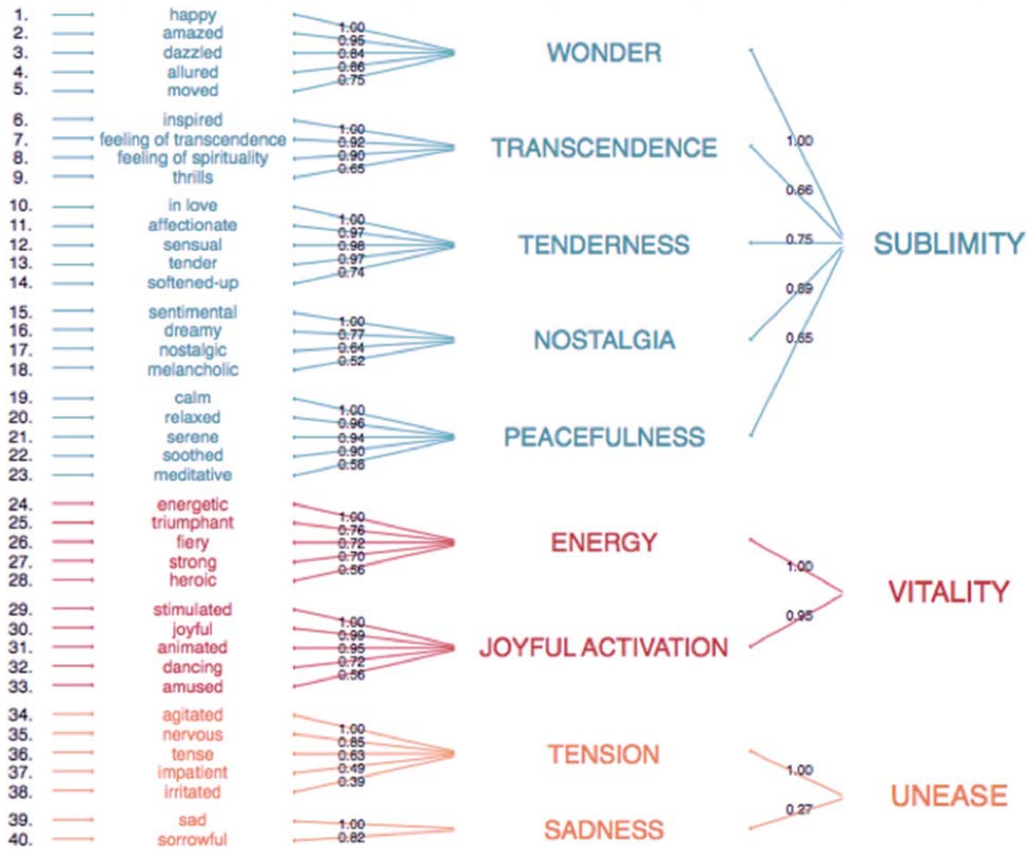
Muzyka traktowana jest jako forma komunikacji, mimo iż nie jest zjawiskiem *stricte* semantycznym<sup>13</sup>, ponieważ wiąże się z procesem komunikacyjnym, a więc emisją komunikatów, ich otrzymaniem i pośrednictwem w ich przekazywaniu. Bezpośrednimi przekazicielami komunikatów muzycznych są muzycy-wykonawcy, dzięki którym idea kompozytora zawarta w dziele muzycznym jest transmitowana i rozpowszechniana. Będąc środkowym ogniwem procesu twórczego, który bierze swój początek w idei twórczej kompozytora, a kończy się wraz z reakcją publiczności, mają zasadniczy wpływ na kształt transmisji i siłę oddziaływania wykonywanej muzyki.

Muzyka klasyczna jest obiektem rozmaitych możliwości odbioru percepcyjnego. Reprezentacje emocjonalne nie muszą być częścią jej informacyjnej struktury. Profil dźwiękowy, jaki powstaje w wyniku prezentowanych utworów muzycznych, zwłaszcza jeśli zawiera spory ładunek ekspresji, *umożliwia* słuchaczom odczuwanie stanów emocjonalnych (nie musi ich generować). Zwykle, gdy muzyki słucha zainteresowany nią, wrażliwy odbiorca staje się ona częścią „rozpędanego mechanizmu”, poprzez który uruchamiane i uświadamiane są doświadczenia psychofizyczne (por. Krueger 2014).

<sup>13</sup> w formach instrumentalnych. Zawiera jednak również formy wokalne i mieszane, które mają warstwę semantyczną, np. w pieśniach, ariach, operach i pochodnych.



Istnienie zjawiska komunikacji muzycznej jako siły oddziałującej na słuchaczy zostało wielokrotnie dowiedzione. Kontakt z muzyką może, choć nie musi, generować ogromną skalę przeróżnych odczuć. W wielu teoriach próbowano opisać i wyjaśnić wpływ muzyki na słuchaczy (Koelsch i Siebel 2005; Juslin i Västfjäll 2008, Zentner i in. 2008). Według Patrika Juslina i Davida Västfjälla z Department of Psychology, Uppsala University w Szwecji, aby muzyka miała moc oddziaływania, musi jednak trafić na „podatny” grunt.



Rys. 1. Potwierdzenie analizy reakcji emocjonalnych na muzykę. Po lewej stronie wyszczególniono emocje składowe, jako przymiotniki, opisujące odczucia (1. szczęśliwy, 2. zdziwiony, 3. oszołomiony, 4. zwabiony, 5. poruszony, 6. zainspirowany, 7. doświadczający transcendencji, 8. doświadczający duchowości, 9. podekscytowany, 10. zakochany, 11. tkliwy, 12. zmysłowy, 13. czuły, 14. rozmiękczone, 15. sentymentalny, 16. rozmarzony, 17. nostalgiczny, 18. melancholijny, 19. spokojny, 20. zrelaksowany, 21. pogodny, 22. uspokojony, 23. medytujący, 24. energiczny, 25. triumfujący, 26. wybuchowy, 27. silny, 28. heroiczny, 29. zastymulowany, 30. radosny, 31. ożywiony, 32. tańczący, 33. rozbawiony, 34. wzburzony, 35. podenerwowany, 36. napięty, 37. niespokojny, 38. poirytowany, 39. smutny, 40. doświadczający bólu). W środku: kategorie emocji (zdziwienie, transcendencja, poczucie spokoju, energia, radosna aktywacja, napięcie, smutek). Po prawej: czynniki nadrzędne (wzniosłość, witalność, niepokój). Wartości opisane na strzałkach przedstawiają szacunkowe parametry pomiarów

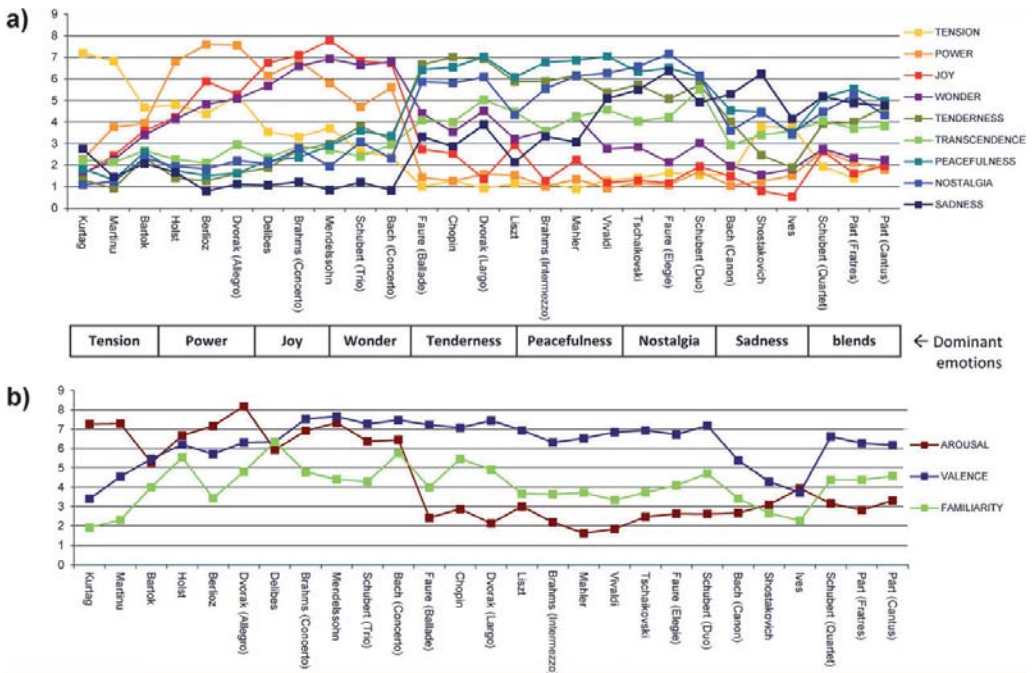
Źródło: Zentner i in. 2008.

Emocjonalne oddziaływanie muzyki na słuchaczy badano też na Uniwersytecie w Innsbrucku. Badacze: Wiebke Trost, Thomas Ethofer, Marcel Zentner, Patrik Vuilleumier (Zentner i in. 2008) w 2008 roku opracowali tam uniwersalną skalę emocji, tzw. model GEMS (od: *Geneva Emotional Music Scale*), która zobrazowała i rozróżniła emocje powstające w wyniku słuchania muzyki i umożliwiła pomiar odczuć wywołanych przez muzykę. Model GEMS objął czterdzieści różnych emocji składowych, ujętych w dziewięć kategorii i trzy nadrzędne faktory (rys. 1).

W 2011 roku model GEMS zastosowano do sklasyfikowania emocji wywoływanych przez konkretne utwory muzyczne. Eksperyment przebiegał dwuetapowo i objął etap behawioralny (ankiety) i fizjologiczny (pomiar fal mózgowych). W odniesieniu do reakcji na określone próbki materiału muzycznego uzyskano dane zaprezentowane na rysunku 2.

Niestety, w żadnej z wyżej wymienionych prac nie uwzględniono wpływu wykonania czy też interpretacji na uzyskane pomiary. Nie podano źródeł próbek muzycznych ani składu wykonawczego (nie wiadomo zatem, czy uczestnicy eksperymentu słuchali utworów solowych, kameralnych czy orkiestrowych; czy też – co zdecydowanie zaburzyłoby pomiary – mieszanych). Nie zbadano więc:

- czy odbiór emocjonalny danego utworu muzycznego jest zależny od jego interpretacji przez takiego czy innego odtwórcę,



Rys. 2. Oceny emocjonalne w pre-eksperymentie i eksperymencie fMRI. a) Oceny emocji dla każdego utworu w skali 9 kategorii emocji, b) Emocje dla bardziej ogólnych wymiarów: pobudzenia, wartościowości i znajomości utworu (Zentner 2011; Trost i in. 2012)

- czy odbiór emocjonalny utworu danego kompozytora różni się w przypadku różnych utworów jednego twórcy,
- jakie emocje wzbudza wykonanie tego samego utworu w różnych okresach drogi artystycznej danego wykonawcy,
- jakie różnice w odbiorze emocjonalnym wykazują utwory solowe/kameralne/orkiestrowe tego samego kompozytora.

W badaniach nie podano dokładnie, jakich utworów i w jakich składach oraz przez kogo wykonywanych słuchano, nie różnicując ich z wyjątkiem podstawowego parametru, jakim było nazwisko kompozytora, co dowodzi tylko tezy, iż wciąż rodzi się wiele pytań o cechy reakcji poznawczych, emocjonalnych i fizycznych wywołanych przez muzykę (Trost i in. 2012: 2769).

## Wykonanie jako proces twórczy

Istnieją dziedziny sztuki, w których twórcy, w momencie ukończenia pracy nad dziełem, zamykają proces tworzenia (pisarze, którzy oddają książkę do druku, malarze, którzy ukończony obraz wstawiają do galerii, i kompozytorzy, których utwory są wykonywane). Grupa artystów-odtwórców czyli wykonawców sztuki, muzyków czy aktorów, koncentruje się na przygotowaniu interpretacji dzieła sztuki. Prezentacja dzieła twórcy przez odtwórcę, pod warunkiem, że niesie ze sobą pierwiastek twórczy, jest także sztuką.

Dla interpretatora wykonanie danego utworu muzycznego jest zazwyczaj etapem w dalekosiężnym dążeniu do celu nadrzędnego, jakim jest osiągnięcie możliwie najlepszej interpretacji. Dlatego wykonawca, w trakcie swej kariery estradowej, sięga wielokrotnie po te same lub różne utwory, doskonaląc sposób gry, przekazu i ekspresji.

Wykonanie artystyczne jest realizacją dzieła opartą na indywidualnej i charakterystycznej dla danego odtwórcy jakości i zespole czynników pojawiających się w momencie wykonania. Przygotowanie się artysty-wykonawcy do występu, jak i sam występ są elementami procesu twórczego, gdyż angażują całe ciało i psychikę grającego. Ponieważ wykonawca jest łącznikiem między twórcą dzieła, samym dziełem i publicznością, do której dzieło jest skierowane, jest też zawsze współtwórcą końcowego efektu dzieła stworzonego przez kompozytora.

Jeśli dzieło muzyczne wykonywane jest przez więcej niż jednego artystę, interpretacja jako efekt komunikacji zespołowej staje się zjawiskiem złożonym. Między grającymi wspólnie partnerami artystycznymi zachodzi proces transmisji, przez który muzyczne znaczenia i treści są przenoszone z jednej osoby na drugą (Juslin, Västfjäll 2008: 85). Muzycy tworzą wzajemną komunikację w sposób, w jaki prowadziliby konwersację (Sawyer 2003: 45). Każdy skład wykonawczy ma inny potencjał, a każde wykonanie zespołowe cechy charakterystyczne, niepowtarzalne dla innego składu wykonawczego.

Publiczna prezentacja muzyki, przez pryzmat uczestniczących w jej wykonaniu muzyków, od duetów po zespoły orkiestrowe jest wypadkową umiejętności artystycznych poszczególnych osób i dźwiękowym obrazem ich gry wspólnej. Oprócz umie-

jętności czysto muzycznych (w tym komponentów technicznych i ekspresyjnych), do wykreowania utworu muzycznego potrzebne są także zdolności współtworzenia płaszczyzn komunikacyjnych z partnerami, polegające na wzajemnym porozumieniu i połączeniu się na gruncie wrażliwości, zapatrywań estetycznych, energetyki, czy też na przykład wspólnego gospodarowania czasem.

## Zależność między emocjami wykonawcy/ów a przekazem zewnętrznym

Jak twierdzi Caroline Palmer (1997), tzw. profesjonalne wykonanie muzyczne składa się z dwóch komponentów: technicznego i ekspresyjnego. Komponent techniczny jest związany z mechaniką wytwarzania płynnie skoordynowanych ruchów. Na przykład biegłość techniczna w przypadku realizacji partii fortepianu przez kompetentnego pianistę może oznaczać wygranie aż 20 nut na sekundę. W tym wypadku czas trwania i głośność każdej nuty są kontrolowane w bardzo wąskich granicach tolerancji. Do uzyskania tego rodzaju biegłości wymagana jest absolutna synchronizacja w zakresie wygranania nut granych różnymi rękami i palcami.

Umiejętności techniczne (*téchne*) w grze na instrumencie to oczywiście coś więcej niż tylko szybkość gry. Składa się na nie wiele elementów charakterystycznych dla specyfiki gry na danym instrumencie. W przypadku pianisty są to np.: odpowiednia, elastyczna pozycja ciała, ułożenie rąk adekwatne do problemów technicznych zawartych w utworze, właściwe gospodarowanie danym rodzajem techniki (*palcowa, akordowa, oktawowa, gra tryli, ozdobników, tremoland*), koordynacja rąk i palców, kontrola umysłowa dokładnej realizacji zapisu nutowego, artykulacji, dynamiki, rytmu, agogiki, frazowania itd.

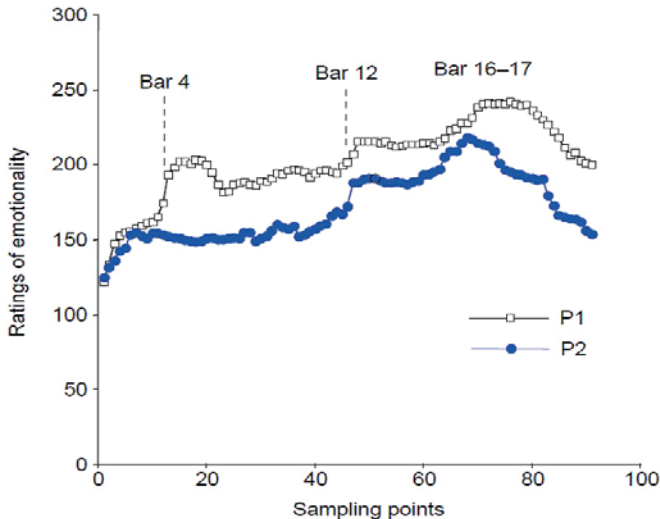
Nie mniej ważny komponent ekspresyjny wykonania muzycznego, wynikający z odczuwanych emocji, jest natomiast pochodną zamierzonych w parametrach wykonania zmian zastosowanych przez wykonawcę w celu wpływania na funkcje poznawcze i estetyczne słuchacza. Główne parametry ekspresji dostępne dla wykonawców są często związane z „timingiem” (gospodarowaniem czasem muzycznym), czyli momentem „wejścia w dźwięk” i „wyjścia z dźwięku”, ale także głośnością, strojem i barwą (jakością) dźwięku (Sloboda 2000: 398). Dokładne parametry ekspresji różnią się w zależności od instrumentu. Na przykład pianista, inaczej niż smyczkowiec czy instrumentalista dęty, nie może wpływać na strój fortepianu, choć poprzez sposób nacisku klawiszy i łączenia dźwięków ze sobą, a także np. użycie pedału ma możliwość wpływania na barwę dźwięku. Ekspresja wykonania jest również związana z wiedzą o gatunkach i stylach muzycznych. Środki stosowane u Chopina (artykulacja *legato*, umiejętność zastosowania *rubata*, złożona pedalizacja) byłyby całkowicie nie do przyjęcia u Mozarta (precyzyjna, często krótka artykulacja, równość tempa, dokładna aplikatura).

Profesjonalne wykonanie muzyczne nie wynika zatem wyłącznie z technicznych umiejętności motorycznych, jakie posiada wykonawca, wymaga także zdolności generowania różnych pod względem poziomu ekspresji propozycji interpretacyjnych tego samego utworu, zgodnych z naturą zamierzonej komunikacji, w jej warstwie strukturalnej i emocjonalnej (Sloboda 2000: 397).

Wielu badaczy ostatnich dwóch dekad koncentrowało się na przebadaniu tego, w jaki sposób wykonawca osiąga ekspresję i jak jest ona potem odbierana przez publiczność (Sloboda 2000). Zakładano na przykład, że zmienność ekspresji muzycznej jest środkiem sygnalizowania lub podkreślania poszczególnych cech strukturalnych muzyki lub sposobem sygnalizowania informacji o „charakterze” wykonywanej muzyki, a w szczególności jej znaczeniu emocjonalnym. Oba te wyjaśnienia pokrywają się w tym aspekcie, że niektóre formy komunikacji za pomocą ekspresji okazują się, same w sobie, wywierać wpływ emocjonalny (Sloboda 2000).

Ekspresja zastosowana przez wykonawcę wpływa na proces komunikacji i jest czynnikiem ją współtworzącym. Prostim przykładem komponentu ekspresyjnego w wykonaniu muzycznym jest użycie przez pianistów *rubata*, czyli planowanego odchylenia od regularnego pulsu osiąganego przez zwiększenie, a następnie zmniejszenie odstępu czasu między początkami kolejnych nut czy motywów, spowalniające lub przyspieszające puls. *Rubato* jest zatem realizowane po prostu jako dodawanie lub odejmowanie czasu muzycznego. Soliści niezwykle często korzystają z zalet gry *rubato*, by zasygnalizować granice strukturalne w muzyce (na przykład końce zdań lub myśli muzycznych) lub uwypuklić narrację (Ericsson i in. 1993; Shaffer i Todd 1987).

Wykonania nadzwyczaj silnie oddziałujące na publiczność cechuje nieoczekiwana lub niekonwencjonalna, w opinii słuchaczy, pomysłowość wykonawcy. Fenomen



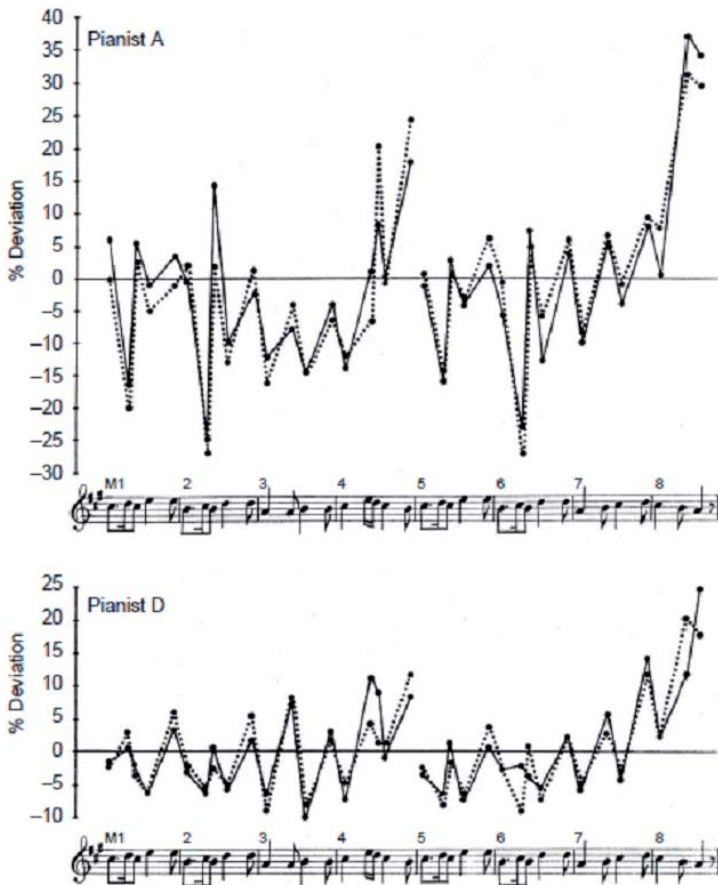
Rys. 3. Wskaźniki emocjonalne różnych wykonań *Preludium op. 28 nr 4* Chopina, według eksperymentu J.A. Slobody i A.C. Lehmana (2001)



szczególnego oddziaływania na publiczność (mimo prezentacji tego samego utworu) został przebadany przez psychologów, dzięki analizom interpretacji *Preludium e-moll nr 4* Fryderyka Chopina dokonanej na fortepianie MIDI przez profesjonalnych pianistów. Eksperyment ten pozwolił badaczom wyodrębnić wiele informacji dotyczących parametrów gry, na przykład związanych z zastosowanym przez wykonawcę czasem między nutą a nutą oraz zachodzącej między dźwiękami intensywności (Sloboda, Lehmann 2001) i uświadomił znaczne różnice indywidualne w zakresie odczuwanych emocji między wszystkimi 27 słuchaczami w stosunku do obu wykonań (zob. rys. 3).

Podobny eksperyment przeprowadził w 1999 roku Alf Gabriëlsson, który zbadał „odchylenia” od równego pulsu muzycznego oraz intensywność dźwięku w wykonaniach dwóch pianistów grających temat z *Sonaty A-dur KV 331* W.A. Mozarta. Rysunek 4 wskazuje na zmienne w interpretacji tematu i jego repetycji:

W każdym wykonaniu utworu muzycznego można wyodrębnić charakterystyczne dla osoby grającej składowe, będące wyznacznikiem interpretacji muzycznej.



Rys. 4. Procentowe odchylenie w stosunku do mechanicznej regularności w zakresie tematu i repetycji wskazujące na poziom ekspresji podczas wykonania (Gabriëlsson 1999)



Rodzaj emocji	Cecha wykonawcza
Szczęście	Szybkie tempo, małe zróżnicowanie tempa, durowa skala, prosta i nieskomplikowana harmonia, średnia głośność, mała różnorodność poziomu dźwięku, wysoki strój (instrumenty smyczkowe i dęte), szeroki zakres stroju, perfekcyjne kwarty i kwinty, podwyższona mikrointonacja, staccato, duża różnorodność artykulacyjna, gładka i swobodna rytmika, jasna barwa, szybko atakowane tony, mała różnorodność agogiczna, ostre kontrasty między nutami długimi i krótkimi, średnio szybkie vibrato, średnio szybkie, rozciągnięte vibrato, mikrostrukturalna regularność.
Smutek	Wolne tempo, molowa skala, dysonansowość, małe natężenie dźwięku, umiarkowana różnorodność poziomu dźwięku, niski strój, wąski strój, zaniżony strój, płaska intonacja, małe interwały, artykulacja legato, mała różnorodność artykulacyjna, matowa barwa, wolny atak dźwięku, duża różnorodność agogiczna (rubato), miękkie kontrasty między nutami długimi i krótkimi, pauzy, wolne vibrato, ritardanda, mikrostrukturalna nieregularność.
Gniew	Szybkie tempo, małe różnicowanie tempa, molowa skala, atonalność, dysonansowość, wysoki poziom dźwięku, małe różnicowanie głośności, wysoki strój, mała różnorodność stroju, strój wznoszący, duże septymy i kwarty podwyższone, staccato, umiarkowana różnorodność artykulacyjna, rytmika kompleksowa, nagłe akcenty rytmiczne (synkopacja), ostra barwa, hałaśliwość, atakowanie lub rozpadanie się nut szybkich, mała różnorodność agogiczna, akcenty na nutach tonalnie niestabilnych, ostry kontrast między długimi i krótkimi nutami, acceleranda, średnio szybkie vibrato, szerokie, powiększające się vibrato, mikrostrukturalna nieregularność.
Strach	Szybkie tempo, duża zmienność tempa, minorowy nastrój, dysonansowość, mały poziom dźwięku, szeroka różnorodność poziomu dźwięku, gwałtowane zmiany w poziomie dźwięku, wysoki strój, wznoszący się strój, szeroki zakres stroju, szerokie kontrasty w stroju, artykulacja staccato, szeroka różnorodność artykulacyjna, poszarpany rytm, miękka barwa, duża różnorodność agogiki, pauzy, miękkie atakowanie dźwięku, szybka wibracja, mała rozciągliwość wibracji, mikrostrukturalna nieregularność.
Wrażliwość	Wolne tempo, durowy tryb, konsonansowość, średnio niski poziom dźwięku, mała różnorodność poziomu dźwięku, niski strój, dość wąski zasięg stroju, artykulacja legato, mała różnorodność artykulacyjna, wolny atak dźwięku, miękka barwa, umiarkowana różnorodność agogiki (timingu), miękkie kontrasty między długimi i krótkimi nutami, akcenty na nutach stabilnych tonalnie, średnio szybkie vibrato, mała rozciągliwość wibracji, mikrostrukturalna regularność.

Rys. 5. Podsumowanie funkcji muzycznych skorelowanych z emocjami dyskretnymi w ekspresji muzycznej (Juslin P. N., Västfjäll D. 2008)

W zakresie techniki są to np.: poziom sprawności instrumentalnej, biegłość, dokładność, koordynacja rąk; w zakresie ekspresji: stopień wrażliwości na barwę dźwięku, kształtowania czasu muzycznego i zabarwienie gry emocjonalnością (zob. rys. 5). Warto dodać tu także kategorię psychologiczną i czynniki takie jak: inteligencję muzyczną, typ słyszenia i temperamentu, odporność na stres.

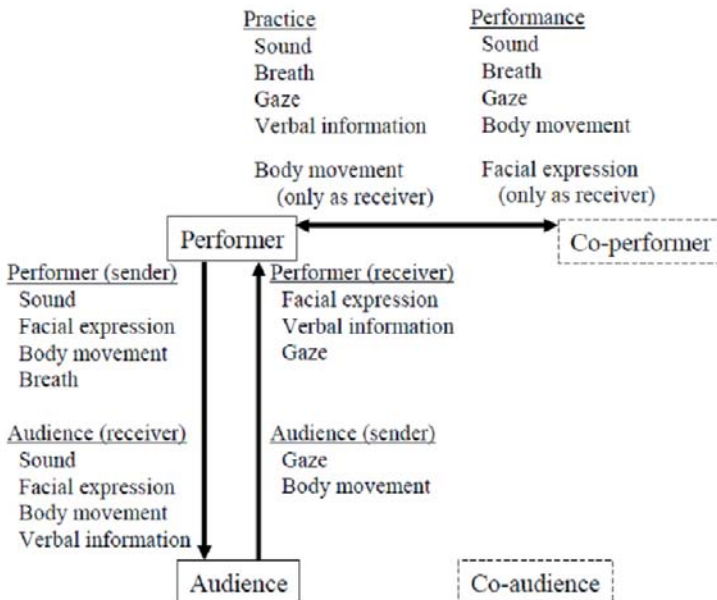
Do poszerzenia badań nad ekspresją u wykonawców muzyki przyczynili się także psycholodzy z Uniwersytetu Uppsala, którzy stworzyli mapę powiązań odczuwanych emocji osób grających z parametrami gry, takimi jak tempo, głośność i nastrój, co dowiodło ścisłych związków między emocjami a parametrami gry (Gabrielsson, Juslin 2003).

## Powiązanie elementów komunikacji w zespołach kameralnych

Przy stawianiu wniosków co do wpływu komponentów związanych z ekspresją na interpretację zespołową utworu muzycznego należy brać pod uwagę wszystkie przytoczone wcześniej rezultaty badań. Gdy współdziała ze sobą kilka osób, co zostało zasygnalizowane w akapicie *Wykonanie jako zjawisko twórcze*, odtwarzanie dzieła muzycznego opiera się na wzajemnym oddziaływaniu indywidualności i zderzeniu odczuwanych emocji. W grupie muzyków grających razem dochodzi do komunikacji intelektualnej i emocjonalnej, czyli: *podejmowan[ej] w określonym kontekście wymian[y] werbalnych, wokalnych i niewerbalnych sygnałów (symboli) w celu osiągnięcia lepszego poziomu współdziałania* (Nęcki 1996: 109).

Współczesny model obrazujący komunikację pomiędzy wykonawcami a publicznością wskazuje na relacje poszczególnych muzyków do siebie w kontekście ich późniejszego oddziaływania na publiczność (Kawase 2014), pokazuje też oddziaływanie poszczególnych słuchaczy na siebie:

Choć w procesie komunikacji między wykonawcami a publicznością za najważniejsze uznano dźwięk, ekspresję twarzy i ruchy ciała (Kawase 2014: 57-58), wykazano też to, co istotne dla tego artykułu w zakresie komunikacji między wykonawcami. Zarówno podczas wspólnych prób, jak i występów czynnikami ważnymi w komunikacji zespołowej okazały się: spojrzenia, ruchy ciała, ekspresja twarzy i oddech. Jednak



Rys. 6 Komunikacja między wykonawcami a publicznością. Sygnały uważane za ważne (Kawase 2014)

za zdecydowanie najważniejsze spośród komunikatów wykonawcy uznali sygnały dźwiękowe (co udowodnili zresztą wcześniej Keller i Appel (2010).

Informacje przekazywane za pomocą dźwięków i ekspresja zawarta w warstwie dźwiękowej, a także wzajemne słuchanie i słyszenie się mają dla wykonawców większe znaczenie niż komunikaty wizualne, gdyż to komunikaty dźwiękowe (*mowa dźwięków*) decydują o wspólnej synchronizacji i koordynacji intencji (Kawase 2014).

## Podsumowanie

Skoro w warstwie dźwiękowej dzieł muzycznych (jak wykazano w: Juslin, Västfjäll 2008; Gabrielsson 1999; Sloboda, Lehmann 2001) zawarte są parametry ekspresji oddziałujące na publiczność i przez nią odbierane, należy założyć, że w przypadku interpretacji zespołowych (np. w duetach, triach, zespołach kameralnych, wreszcie orkiestrach czy zespołach wokalnie-instrumentalnych) siła ekspresji jako wypadkowa poszczególnych komponentów emocjonalnych generowanych przez poszczególnych muzyków (Juslin, Västfjälla 2008) jest asymilowana przez publiczność albo jako wypadkowa indywidualnych emocji poszczególnych muzyków, albo interpretacyjny „dźwiękowy obraz zbiorowy”. Zatem jeśli muzyka poprzez swą właściwość ekspresji powstającą podczas interpretacji utworu przez wykonawcę jest komunikatorem emocji wobec publiczności (Sloboda 2001) i czynnikiem wyzwalających wielobarwną gamę emocji (Zentner 2008), to jej siła oddziaływania jest pochodną emocji odczuwanych i przeżywanych w momencie wykonania przez wszystkich interpretatorów.

Choć emocje ‘wyrażone’ w muzyce (przez muzyków-wykonawców) należy odróżnić od emocji realnie ‘odczuwanych’ przez słuchaczy (Gabrielsson, Juslin 2003), ekspresja wykonania, solowego lub zespołowego, przekłada się na paletę odczuć u słuchaczy (Zentner 2008). A jeśli ekspresja muzyczna zawiera wiele komponentów, gdyż ich liczba spotęgowana jest w przypadku, gdy interpretacja powstaje w następstwie komunikacji zespołowej (komunikacji wewnętrznej między członkami zespołu, niepowtarzalnej w danym składzie osobowym – *inner-performers communication* [Kawase 2014]) angażującej sferę emocjonalną wszystkich wykonawców to należy przyjąć, że zjawisko zderzenia emocji wywołuje złożone następstwa w sferze interpretacyjnej, które generują niezbadaną skalę emocji u publiczności, daleko wykraczającą poza przedstawione w tym artykule badania oparte na wykonaniach indywidualnych (Gabrielsson 1999; Sloboda, Lehmann 2001), co domaga się w aspekcie dalszych badań jeszcze wielu doprecyzowań.

## ■ Bibliografia

Ericsson K.A., Krampe R.T., Tesch-Roemer C. (1993), *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*, „Psychological Review”, vol. 100(3), s. 363-406.

- Gabrielsson A., Juslin P.N. (2003), *Emotional expression in music*, w: *Handbook of Affective Sciences*, red. Davidson R.J., Scherer K.R., Goldsmith H.H., New York, NY: Oxford University Press, s. 503-534.
- Gabrielsson A. (1999), *The performance of music*, w: *The Psychology of Music*, red. Deutsch D., San Diego: Academic Press, s. 501-602.
- Jasiński B. (1986), *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przegląd Humanistyczny” nr 11-12, s. 53-59
- Jasiński B. (2008), *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Warszawa: Ethos.
- Juslin P.N., Västfjäll D. (2008), *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*, „Behavioral and Brain Sciences” vol. 31(5), s. 559-575.
- Kawase S. (2014), *Importance of Communication Cues in Music Performance according to the Performers and Audience*, „International Journal of Psychological Studies”, vol. 6 (2), s. 49-64.
- Keller P.E., Appel M. (2010), *Individual differences, auditory imagery, and the coordination of body movements and sound in musical ensembles*, „Music Perception”, vol. 28, s. 27-46.
- Koelsch S., Siebel W.A. (2005), *Towards a neural basis of music perception*, „Trends Cognition Science”, Vol. 9, s. 578-584.
- Krueger J. (2014), *Affordances and musically extended mind*, „Frontiers of Psychology”, vol. 4, doi: 10.3389/fpsyg.2013.01003.
- Ńęcki Z. (1996), *Komunikacja międzyludzka*, Kraków: Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu.
- Palmer C. (1997), *Music performance*, „Annual Review of Psychology”, vol. 48(1), s. 115-138.
- Sawyer R.K. (2003), *Group creativity: Music, Theater, Collaboration*, Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Sawyer R.K. (2005), *Music and conversation*, w: *Musical Communication*, red. D. Miell, R. MacDonald, D.J. Hargreaves, Oxford: Oxford University Press.
- Shaffer L.H., Todd N. (1987) *The interpretive component in music performance*, w: *Action and Perception in Rhythm and Music*, red. A. Gabrielsson, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, s. 139-152.
- Sloboda J. (2000), *Individual Differences in music performance*, „Trends in Cognitive Sciences”, vol. 4(10), s. 397-403.
- Sloboda J.A., Lehmann A.C. (2001), *Tracking performance correlates of changes of perceived intensity of emotion during different interpretations of a Chopin piano prelude*, „Music Perception”, vol 19 (1), s. 87-120.
- Tatarkiewicz W. (1972), *Droga przez estetykę*, Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz W. (1976), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, W. (1986), *O filozofii i sztuce*, Warszawa: PWN.
- Trost W., Ethofer T., Zentner M., Vuilleumier, P. (2012), *Mapping aesthetic musical emotions in the brain*, „Cerebral Cortex”, vol. 22, s. 2769-2783.
- Zentner M. (2011), *Homer's Prophecy: An essay on music's primary emotions*, „Music Analysis”, vol. 29, s. 102-125.
- Zentner M., Grandjean D., Scherer K. (2008), *Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement*, „Emotion”, vol. 8(4), s. 494-521.

## MUZYCZNE FESTIWALE AKADEMICKIE

---

Podstawowym zadaniem projektu badawczego było zbadanie uczestnictwa społeczności studentów w festiwalach akademickich, ustalenie czynników odpowiedzialnych za sukces festiwalu i odpowiedź na pytanie, co wpływa na frekwencję podczas takiego rodzaju wydarzeń. Analiza pozwoliła wytypować pożądane cechy festiwalu akademickiego; rodzaje festiwali, w jakich chcą brać udział studenci; poziom satysfakcji i atrakcyjności festiwali organizowanych przez uczelnie oraz obecne preferencje muzyczne respondentów.

**Słowa kluczowe:** festiwale akademickie, muzyka, studenci

### Wstęp

Nieodłącznym elementem studenckiego życia jest rozrywka. Jedną z jej form jest uczestnictwo w festiwalach akademickich. Związane są one z muzyką, a muzyka to jeden z elementów kultury. Naszym przedmiotem zainteresowania są festiwale akademickie, czyli festiwale muzyczne organizowane przez uczelnie i adresowane głównie do studentów i młodzieży.

Współczesna „relatywna zamożność nastolatków (...) sprzyja rozwojowi wielkiego dochodowego rynku (...) przeznaczonego wyłącznie dla młodych konsumentów (...) pobudzając rozkwit (...) muzyki i form rozrywki” (Marshall 2008: 165). Twierdzimy, że te formy rozrywki generują i determinują oczekiwania co do formatu, jaki będzie miał dany festiwal akademicki. Najprostszym wskaźnikiem określającym spełnienie oczekiwań jest zaś liczba uczestników danego koncertu.

Muzyka dla współczesnego człowieka to nieodłączny element życia codziennego. W pewien sposób generuje też jego habitus, rozumiany tutaj jako „całość nabytych wzorów myślenia, zachowania i gustu” (Marshall 2008: 112). Z pewnymi gatunkami muzycznymi wiążą się pewne wzory zachowań – „style życia”, a te uwarunkowane są przez cechy społeczno-demograficzne. Muzyka jest elementem kultury masowej, a sama konsumpcja ma ogromne znaczenie społeczne, ponieważ zdaniem socjologów

„nadaje kształt stosunkom i znaczeniom społecznym” (Marshall 2008: 320). Muzyka jest wszędzie i służy budowaniu tożsamości.

## Dlaczego ten temat?

Przyjmując perspektywę socjologii stosowanej, jesteśmy zainteresowani zmianą społeczną, którą w ujęciu funkcjonalnym można traktować jako „społeczne reakcje dostosowawcze w odpowiedzi na jakiś defekt czy dysfunkcję organizmu społecznego” (Marshall 2008: 442). Patrząc z perspektywy organizatorów festiwali akademickich, tą dysfunkcją może być obniżony poziom uczestnictwa w festiwalach, reakcją dostosowawczą zaś powinno być dopasowanie formatu festiwalu do zmieniających się preferencji muzycznych studentów. Obserwując koncerty organizowane przez różne uczelnie, możemy zauważyć próby wprowadzania zmian dotyczących gatunków muzycznych granych na tych festiwalach, próby te wydają się jednak często chybione. Co sprawia, że na niektóre festiwale akademickie przychodzi więcej studentów niż na inne? Od czego zależy sukces festiwalu akademickiego? Prezentowane poniżej wyniki badań przynoszą odpowiedzi na te pytania, pokazują zarówno gusta muzyczne studentów, jak i kryteria sukcesu festiwalu akademickiego.

Wydawać się może, że w zewnątrzsterownym społeczeństwie największą sprawczością dysponują producenci i organizatorzy. Uważamy jednak, że jest odwrotnie. W sytuacji gdy festiwal akademicki oferuje gatunki muzyczne czy artystów, których dana społeczność słuchać nie lubi, organizator nie może spodziewać się tłumów. Współczesny konsument ma możliwości wyboru znacznie większe niż kiedyś.

Tematyka festiwali muzycznych i koncertów jest poruszana w różnych kontekstach. W ostatnim czasie pojawia się coraz więcej prac na temat wykorzystywania koncertów do promocji miast i turystyki. Przykładem mogą być artykuły Martyny Rerek i Anny Dłużewskiej (2016) czy Ewy Piaseckiej (2012). Zdaniem autorek, „wszystkich uczestników festiwali i koncertów łączy miłość do muzyki. Głównym motywatorem jest chęć usłyszenia artysty »na żywo«” (Rerek, Dłużewska 2016: 54). Według Piaseckiej, „jedną z popularniejszych form wydarzeń kulturalnych są eventy muzyczne. Stanowią one składową turystyki muzycznej, którą ogólnie można określić jako podróże podyktowane muzycznymi zainteresowaniami” (2012: 42). Festiwale mogą być traktowane jako produkty turystyki kulturowej (Marczak 2015). Nad fenomenem festiwali muzycznych skupia się Mirosław Pęczak (2017), Marta Machowska stwierdza zaś, że „festiwal to nie tylko muzyka i publiczność, lecz przede wszystkim wspólnota. W czasie ich trwania wytwarzają się więzi między uczestnikami, które cechuje intensywność, ale i krótkotrwałość, trwają bowiem tyle, ile trwa sama impreza. Więzy te są również odnawialne, są niczym struktura, która co roku wypełniana jest przez przybyłych festiwalowiczów” (Machowska 2015: 70).



Artykuł składa się z pięciu części. Pierwsza została poświęcona opisowi metodologii badań, w drugiej części przedstawiliśmy naszych respondentów. Część trzecia i czwarta zawierają omówienie wyników badań dotyczących festiwalu i preferencji muzycznych badanych, część piątą poświęciliśmy na opisanie specyfiki SGGW na tle ogólnych wyników. W zakończeniu zestawione zostały najważniejsze zmienne warunkujące sukces festiwalu akademickich.

## Metodologia badań

Część pierwsza to część metodologiczna. Zaprezentujemy tutaj metodologię, która posłużyła nam do wywołania danych. Kolejno opiszemy cel pracy, następnie metodę badawczą, a na koniec postawione przez nas pytania badawcze oraz hipotezy. Celem pracy było znalezienie odpowiedzi na pytanie, co powoduje, że niektóre festiwale akademickie cieszą się większą popularnością wśród studentów niż inne.

Zastanawialiśmy się zatem nad czynnikami warunkującymi sukces. Z naukowego punktu widzenia zależało nam na uzyskaniu wiedzy na temat konsumpcji muzyki przez studentów, ale chcieliśmy także, by wyniki miały charakter praktyczny i pomogły organizatorom akademickich festiwalu zaspokoić oczekiwania potencjalnych uczestników.

Badania prowadzone były zgodnie z metodologią badań ilościowych. Podstawowym narzędziem badawczym był sondaż. Poprzedzony został badaniami przeglądowymi, a po stworzeniu kwestionariusza został przeprowadzony pilotaż na dziesięcioosobowej grupie chętnych.

Sondaż przeprowadzono za pomocą Internetu. Zaprojektowana ankieta została utworzona w formacie Google, która dystrybuowana była za pomocą indywidualnych wiadomości na Messengerze. Wiadomość wysyłaliśmy do osób o wyodrębnionych przez nas, pożądanym cechach społeczno-demograficznych respondentów (osoba w wieku 19-25 lat, będąca studentem/studentką). Przy dystrybucji ankiety została zastosowana metoda kuli śnieżnej. Zawarta w wiadomości prośba miała skłonić respondenta do przesłania ankiety swoim znajomym. Ankieta została rozesłana bezpośrednią wiadomością do 74 osób, respondentów zaś było 103. Odpowiedzi były zbierane przez siedem dni (kwiecień 2018), a ankieta zawierała dwanaście pytań badawczych i sześć pytań statystycznych. Analiza wyników została przeprowadzona za pomocą programu Excel oraz SPSS.

Pytania w ankiecie dotyczyły trzech obszarów. Pierwszym było ogólne rozpoznanie poziomu uczestnictwa w festiwalach akademickich i determinantów wyboru danego festiwalu. W tej części pytaliśmy o kryteria sukcesu, powody nieuczestnictwa oraz poziom zadowolenia z festiwalu. Prosimy również o wytypowanie uczelni, na których nasi respondenci najlepiej bawili się podczas festiwalu akademickiego. Druga część ankiety skupiała się na preferencjach muzycznych. Ankietowani mieli za zadanie wymienić gatunki lub artystów, których słuchają codziennie. W tym miejscu zakładamy, że jeżeli ktoś czegoś słucha często (niemal codziennie), to musi to lubić. Zapytaliśmy

również o to, ile byliby w stanie zapłacić za bilet na koncert swojego ulubionego zespołu. Ostatnia, trzecia część to dane statystyczne – płeć, wiek, miejsce pochodzenia, uczelnia i kierunek studiów. Pytania badawcze były zatem następujące: Na co studenci zwracają największą uwagę przy wyborze festiwalu akademickiego? Jakie są główne powody nieuczestniczenia w festiwalach akademickich? Co najbardziej zapada uczestnikom w pamięć po festiwalu akademickim? Która uczelnia ma najlepszy festiwal akademicki? Jakiej muzyki i artystów słuchają studenci?

Przyjęliśmy następujące hipotezy badawcze: (1) Istnieje związek między częstotliwością uczestniczenia w festiwalach muzycznych a poziomem zadowolenia z uczestnictwa w festiwalu akademickim. (2) Im większe miasto, z którego respondenci pochodzą, tym większe znaczenie przy wyborze festiwalu akademickiego mają elementy związane z bezpieczeństwem, porządkiem organizacyjnym i obecnością znajomych. (3) Płeć nie różnicuje preferencji muzycznych. (4) Miejsce pochodzenia różnicuje preferencje muzyczne. (5) Kierunek studiów różnicuje preferencje muzyczne. (6) Preferencje muzyczne wpływają na wysokość ceny biletu, jaką studenci są skłonni zapłacić za koncert swojego ulubionego zespołu.

## Charakterystyka respondentów

W badaniu wzięło udział 103 respondentów. W grupie tej przeważają nieznacznie kobiety. Jest ich 61%, mężczyzn zaś 39%. Dominujące przedziały wiekowe to 19-20 i 21-22 lata (razem 81% respondentów). Pozostałe 19% to osoby w wieku 23 lata i więcej. Głównym miejscem pochodzenia uczestników badania było albo miasto powyżej 500 tys. mieszkańców (34%), albo wieś (24%). Z małych miast (do 50 tys. mieszkańców) pochodziło 20%, a z miast pomiędzy 51 a 500 tys. pozostałe 22%.

Ankietowani pochodzili łącznie z 30 uczelni. 15 uczelni było z Warszawy (88% respondentów), pozostałe 15 z reszty Polski. Najwięcej ankietowanych studiuje w SGGW w Warszawie (50%). Następne największe grupy tworzyli studenci SGH (8%), Politechniki Warszawskiej (7%) i UW (7%). 46% badanych to studenci 14 różnych kierunków humanistycznych, najwięcej było studentów socjologii, ekonomii i pedagogiki. W przypadku kierunków ścisłych (54% respondentów) wskazano 26 różnych dyscyplin naukowych, najwięcej studentów studiowało finanse i rachunkowość, kierunek lekarski, bioinżynierię zwierząt.

## Uczestnictwo w festiwalach akademickich

Uczestnictwo w festiwalach akademickich analizowane było całościowo. W tej części opisaliśmy wyniki dotyczące uczestnictwa w festiwalach. Wstępnie przeanalizowaliśmy częstotliwość uczestnictwa, następnie zaś determinanty wyboru danego festiwalu oraz pozytywne elementy, które uczestnikom na długo pozostają w pamięci. Następnie

zapytaliśmy o poziom zadowolenia z uczestnictwa. Na koniec przedstawiamy ranking najlepszych festiwalu akademickich według naszych respondentów.

Zakładamy, że nie można uczestniczyć w festiwalach akademickich, jeśli się o nich nie słyszało. Efektem tego założenia było pytanie filtrujące „czy słyszałeś/słyszałaś o festiwalach akademickich?”. Wśród naszych respondentów 17% nie słyszało o festiwalach akademickich. Pozostałe osoby zapytane były o to, „czy w ciągu ostatnich 3 lat byłeś/byłaś na festiwalu akademickim?”. Okazuje się, że co 3. badany na festiwalu nie był, mimo że o nim słyszał (32%). Pozostałe 68% osób na festiwalu było. Uczestnictwo w festiwalach akademickich nie jest tak oczywiste, jak by się zdawało. Gdy do tych, którzy nie uczestniczyli w festiwalu, włączymy też tych, którzy o nim nie słyszeli, grupa nieuczestniczących w festiwalu akademickim zwiększy się z 32% aż do 49%. To stanowi połowę społeczności studentów. Naszą szczególną uwagę przykuwa jednak 17% studentów, którzy o festiwalu nie słyszeli. Jak to jest możliwe, zakładając, że o festiwalach pisze się prawie wszędzie, włączając w to media społecznościowe? Postanowiliśmy zapytać wszystkich naszych respondentów o częstotliwość uczestnictwa w festiwalach muzycznych w ogóle, założyliśmy bowiem, że student, który nie chodzi na festiwal akademicki, może uczestniczyć w innych. Rzeczywiście, tylko dziesięciu (9%) nigdy nie uczestniczyło w żadnym festiwalu. A zatem 40% studentów, którzy nie uczestniczą w festiwalach akademickich, bierze udział w innych festiwalach muzycznych.

Z analizy częstotliwości uczestnictwa w festiwalach muzycznych wynika, że najwięcej studentów uczestniczy w takim wydarzeniu 1-3 razy na rok (57%). Część studentów pojawia się na festiwalach bardzo sporadycznie lub wręcz rzadko, 25% respondentów na festiwalu chodzi mniej niż raz w roku, a 9% na muzycznym festiwalu nie było nigdy. 8% uczestniczy w festiwalach 4-6 razy w roku, a więcej niż 6 razy na rok tylko 1% ankietowanych.

Zakładając, że współczesny rynek kreowany jest przez świadomego konsumenta, przygotowaliśmy listę dziesięciu kryteriów, którymi student może kierować się przy wyborze festiwalu muzycznych. Kryteria te zebraliśmy w trzy kategorie: 1) związane z muzyką, 2) związane z organizacją i przebiegiem festiwalu, 3) związane z ceną biletu. Największe znaczenie miały elementy związane z muzyką (69%). Istotność tych czynników rozkładała się po połowie. Pierwszym z nich był rodzaj granej muzyki (49%), drugim zaś byli artyści występujący na danym festiwalu (51%). W przypadku czynników związanych z organizacją i przebiegiem festiwalu (22%) największe znaczenie miała obecność znajomych (28%). Istotne w tej kategorii były też odległość miejsca koncertu od miejsca zamieszkania (23%) (im bliżej, tym lepiej), miejsce organizacji (13%) (np. stadion, hala, lotnisko) i możliwość darmowego uczestnictwa (16%). Cena biletu, jako trzecia kategoria, istotna była dla 9% respondentów. Porządkując wszystkie dziesięć kryteriów determinujących wybór festiwalu akademickiego, od najbardziej istotnego do najmniej, lista prezentuje się następująco: 1) artyści, jacy występują na danym festiwalu (18%), 2) rodzaj muzyki (18%), 3) cena biletu (15%), 4) obecność znajomych (13%), 5) bliskość miejsca koncertu (11%), 6) możliwość darmowego

uczestnictwa (8%), pozostałe w kolejności (razem mniej niż 8%): 7) miejsce organizacji festiwalu, 8) plenerowe festiwale, 9) atrakcje towarzyszące, 10) możliwość pochwalenia się uczestnictwem w festiwalu.

W przypadku badania festiwali akademickich trudno się spodziewać dużego znaczenia elementów niezwiązanych z muzyką. Istotne wydaje się duże znaczenie obecności znajomych i bliskości miejsca koncertu (razem stanowią 24%). Wliczając w to cenę biletu osiągamy poziom 39%, zatem blisko prawie połowy tego, co determinuje wybór festiwalu, pomijając elementy związane z muzyką. Można wysunąć hipotezę, że jeżeli jest tanio, a będą tam nasi znajomi i w dodatku jest blisko, to zaczyna działać efekt zachowania zbiorowego, warunkowany przez potrzebę przynależności i chęci spędzania czasu ze znajomymi. Rozważmy następującą sytuację: w grupie pięciu przyjaciół tylko trzem pasują artyści i gatunek muzyczny. Czy pozostała dwójka pójdzie razem z grupą, czy pozostanie w domu? Jak to wpłynie na spójność grupy? Teoretyczne rozważania wymagają badań empirycznych, ale mogą być interesujące z socjometrycznego punktu widzenia.

Zapytaliśmy naszych respondentów o to, co jest ważne poza muzyką. W pytaniu tym wyodrębniliśmy osiem kryteriów. Na pierwszym miejscu respondenci stawiali bezpieczeństwo (19%), na drugim porządek organizacyjny (17%), kolejnym ważnym elementem jest według naszych badanych performance artysty (16%) oraz możliwość interakcji z artystą (14%), ważna jest także oprawa muzyczna, a dokładniej efekty wizualne (11%), jedną z ostatnich kategorii jest możliwość poznania nowych ludzi (9%), przedostatnią pretekst do podróży (7%), a ostatnią kategorią jest tylko i wyłącznie koncentracja na muzyce – kategorię „liczy się tylko muzyka” zaznaczyło 2% badanych. Z tych wyników uzyskujemy informację, że respondenci oczekują od organizatorów, aby festiwal akademicki był bezpieczny i dobrze zorganizowany, razem te dwie kategorie stanowią 36%. To, co artyści mogą zrobić poza granicami swoich utworów muzycznych, to dobry performance, bliska interakcja i widowiskowe efekty wizualne, ważne dla 41% respondentów.

Podsumowując, studenci przy wyborze festiwalu akademickiego największą uwagę zwracają na elementy związane z muzyką oraz poziomem organizacji danego festiwalu. Można stwierdzić, że studenci wybiorą ten festiwal, na którym: gra lubiany przez nich artysta, który da ciekawy performance i wejdzie w interakcję z publicznością; muzyka będzie wzbogacana przez efektowne efekty wizualne; będzie bezpiecznie i zachowany będzie porządek; będą znajomi, miejsce festiwalu będzie blisko, a cena adekwatna do możliwości finansowych studenta.

Biorąc pod uwagę, że nasi respondenci biorą udział w festiwalach muzycznych, postanowiliśmy zapytać ich o poziom zadowolenia z uczestnictwa. Punktem wyjścia tego pytania są zaobserwowane przez nas narzekania uczestników festiwalu, że festiwal nie jest taki, jaki być powinien. Każdy respondent, który brał udział w festiwalu akademickim w ciągu ostatnich trzech lat, miał za zadanie wskazać na skali Likerta swój poziom zadowolenia z uczestnictwa w festiwalu. Ku naszemu zaskoczeniu 93% ankietowa-

nych jest zadowolonych, z czego odpowiedź „zdecydowanie tak – jestem zadowolony” wybrało 29%. Tylko 4% badanych zdecydowanie wyraziło swoje niezadowolenie. Pozostałe 3% wskazało „trudno powiedzieć”. Te wyniki są w pewnym stopniu niespójne z wynikami związanymi z poziomem uczestnictwa. Jedyne racjonalne wyjaśnienie jest takie, że obecne festiwale nieświadomie trafiają w preferencje specyficznej grupy tych 51% respondentów, którzy o festiwalach akademickich słyszeli i w nich uczestniczyli.

Można zakładać, że jeżeli ktoś uczestniczy sporadycznie w festiwalach i są to tylko festiwale akademickie, to będzie z nich zadowolony, ponieważ nie ma ich z czym porównać. Częstsze uczestnictwo w różnych festiwalach muzycznych powinno skutkować większą wrażliwością na zadowolenie z danego festiwalu. Zarysowuje się więc hipoteza, że istnieje związek między częstotliwością uczestniczenia w festiwalach muzycznych a poziomem zadowolenia z uczestnictwa w festiwalu akademickim. Twierdzimy, że taki związek ma miejsce nie tylko przy ocenie satysfakcji z uczestnictwa w festiwalu, ale także w przypadku oceny restauracji, jedzenia, satysfakcji z zakupów czy związku z inną osobą. Jednostka, mając punkt odniesienia, będzie oceniała daną usługę przez pryzmat porównania jej z inną usługą z tej samej kategorii. Z tego powodu może mieć większą skłonność do oceny negatywnej niż pozytywnej. To z kolei determinuje nasz proces decyzyjny. Naszą hipotezę postanowiliśmy zweryfikować za pomocą tabeli kontyngencji, która przedstawiona jest poniżej (tab. 1).

Tab. 1. Poziom zadowolenia a częstotliwość udziału w festiwalach

Poziom zadowolenia	Częstotliwość [w roku]		
	mniej niż 1 raz	1-3 razy	więcej niż 3 razy
zdecydowanie nie	0	1	0
raczej nie	1	0	0
raczej tak	<b>7</b>	<b>25</b>	4
zdecydowanie tak	0	<b>13</b>	4

Źródło: badania własne

Jak widać, nasze założenie o tym, że większa częstotliwość uczestniczenia determinuje skłonność do ocen bardziej negatywnych niż pozytywnych, zostało obalone. Możliwe są dwa wyjaśnienia tej rozbieżności 1) nasze założenie, że festiwale nie są takie, jakimi być powinny, opierało się na podstawie rozmów z osobami niezadowolonymi, wobec czego w naszym rozumowaniu dokonaliśmy nieuprawnionego uogólnienia; 2) festiwale akademickie są lepsze niż inne festiwale muzyczne, dlatego przy ich ocenie, w odniesieniu do innych festiwali muzycznych, spotykamy się z bardziej pozytywnym odbiorem.

Nasza hipoteza jest jednak częściowo potwierdzona. O ile niesłuszne było założenie o kierunku tej hipotezy, o tyle istnienie związku pomiędzy obiema zmiennymi jest

prawdziwe. Współczynnik gamma jest równy 0,63, co oznacza silny związek, a współczynnik determinacji wynosi 0,44<sup>14</sup>. Dodatnia wartość współczynnika gamma wskazywałaby na to, że większa częstotliwość uczestnictwa w festiwalach zwiększa prawdopodobieństwo zadowolenia z udziału. Należy interpretować to ostrożnie, ponieważ naszym zdaniem istnieje w tym związku zmienna pośrednia, która może być podstawą porównania. Przypuszczamy, że proces myślowy mógłby przebiegać wedle następującego rozumowania „jeżeli ten festiwal jest lepszy od poprzedniego, to jestem z niego zadowolony”. Tego rodzaju teza wymaga jednak rzetelnego badania empirycznego.

Aby ustalić, co decyduje o sukcesie festiwalu, postanowiliśmy najpierw zapytać respondentów o powody nieuczestniczenia w festiwalach. Jako główny powód podali brak czasu – zły termin (46%). 18% badanych na festiwal nie idzie, ponieważ nie podobają im się festiwale akademickie<sup>15</sup>, natomiast dla 15% na festiwalach grają artyści, których respondenci nie lubią. Za źle i niedokładnie poinformowanych uznaje się 15% badanych, a pozostałe 3% nie bierze udziału z powodu zbyt wysokiej ceny biletu.

Chcielibyśmy zwrócić szczególną uwagę na wybieraną przez co drugiego nieuczestniczącego studenta kategorię „brak czasu – zły termin”. Uznajemy to za główny powód niebrania udziału w festiwalach akademickich. Wydaje się nam, że powodem może być sesja. Okres festiwali akademickich przypada na maj-czerwiec, a pamiętać należy, że w tym właśnie okresie studenci zamykają projekty zaliczeniowe, zaliczają zajęcia, a ambitniejsi zaczynają się przygotowywać się do sesji. Innego rodzaju przyczyny mogą być związane z konkurencyjnymi formami rozrywki – w tym okresie świat sportu przeżywa fascynację finałami różnych rozgrywek (np. finał Ligi Mistrzów), świat kultury kusi „otwarcie sezonu” i wieloma piknikami, które mogą stanowić alternatywę dla festiwalu akademickiego, na którym nie grają nasi ulubieni artyści. Są to oczywiście tylko nasze przypuszczenia, które wymagałyby empirycznej weryfikacji.

Wiedząc, co powoduje mniejszą niż można się było spodziewać frekwencję na festiwalach akademickich, postanowiliśmy dowiedzieć się, co najbardziej zapada w pamięć tym, którzy na festiwalach chodzą. Istotne są dwie rzeczy: koncert artystów (45%) i miła atmosfera (39%). 14% ankietowanych najbardziej w pamięć zapadły atrakcje towarzyszące. Pozostałe 2% twierdzi, że nic specjalnego. Dwie najczęściej wybierane kategorie wydają się dzielić respondentów na tych, którzy 1) świetnie zapamiętali koncert, ponieważ byli to artyści, których lubią, 2) wspominają miłą atmosferę, bo byli razem ze znajomymi, spędzili wspólnie czas przy piwie i muzyce lub poznali kogoś nowego. Można przypuszczać, że kiepski festiwal, taki, który nie trafia w preferencje muzyczne, da się uratować miłą atmosferą.

Postawiliśmy hipotezę, że im większe miasto, z którego respondenci pochodzą, tym większe znaczenie przy wyborze festiwali akademickich mają elementy związane z bezpieczeństwem, porządkiem organizacyjnym i obecnością znajomych. W tabeli 2

<sup>14</sup> Współczynnik determinacji był liczony dla jednej kategorii częstotliwości (1-3 razy w roku).

<sup>15</sup> Kategoria „nie podobają mi się festiwale akademickie” zakładała takie czynniki odpychające uczestników, jak format festiwalu, plenerowe miejsce organizacji, atmosfera towarzyska.



Tab. 2. Zależność ocen i miejsca zamieszkania

Kryterium porównawcze	Wielkość miejscowości			Współczynnik gamma	
	wieś	miasto	duże miasto		
obecność znajomych	44%	48%	43%	0,02	nie ma związku
porządek organizacyjny	44%	52%	40%	0,07	nie ma związku
bezpieczeństwo	44%	<b>62%</b>	<b>49%</b>	0,01	nie ma związku

Źródło: badania własne

Tab. 3. Ranking festiwalu akademickich

Ranking festiwalu akademickich					
Grupa respondentów	Liczba respondentów	Grupa respondentów	Liczba respondentów	Grupa respondentów	Liczba respondentów
Wszyscy studenci	100	Wszyscy studenci bez studentów SGGW	53	Tylko studenci SGGW	47
Organizator festiwalu	Liczba wskazań	Organizator festiwalu	Liczba wskazań	Organizator festiwalu	Liczba wskazań
PW Warszawa	25	Inne Polska*1	12	SGGW Warszawa	17
SGGW Warszawa	23	Inne Warszawa	11	PW Warszawa	13
UW Warszawa	22	PW Warszawa	11	UW Warszawa	10
Inne Warszawa	20	UW Warszawa	10	Inne Warszawa *2	9
Inne Polska	17	SGGW Warszawa	6	Inne Polska *2	5
Pierwsze miejsca ze zagregowanych zbiorów					
Inne Warszawa**		Inne Warszawa**			
SGH Warszawa	6	SGH Warszawa	4		
WAT Warszawa	4	WAT Warszawa	3		
APS Warszawa	3	APS Warszawa	2		
UKSW Warszawa	3	UKSW Warszawa	2		
AWF Warszawa	3				
Inne Polska***					
UWM Olsztyn	4				

\*1 Każda z 12 uczelni dostała po jednym wskazaniu.

\*2 Zbyt mała liczebność wskazań, aby wyznaczyć pierwsze trzy miejsca ze zagregowanych zbiorów.

\*\*W skład kategorii „inne Warszawa” wchodziły następujące uczelnie: APS Warszawa, SGH Warszawa, UKSW Warszawa, AWF Warszawa, WAT Warszawa, WUM Warszawa.

\*\*\* W skład kategorii „inne Polska” wchodziły następujące uczelnie: UPH Siedlce, UWrocław, PWR Wrocław, UP Wrocław, PB Białystok, UwB Białystok, GUM Gdańsk, PG Gdańsk, PSW Biała Podlaska, AGH Kraków, UWM Olsztyn, Juwenalia Szczecin, UMK Toruń.

Źródło: badania własne

prezentujemy wyniki naszych analiz. Jak widać, nie potwierdzają one naszych hipotez, różnice są nieistotne statystycznie.

Nasi respondenci mieli za zadanie wypisać festiwale akademickie, w których brali udział (zakładamy, że nikt nie bierze udziału w wydarzeniach, które się mu nie podobają). Ze względu na zbyt dużą dyspersję danych<sup>16</sup> zagregowaliśmy nasz ranking do trzech najczęściej wymienianych uczelni (Politechnika Warszawska, SGGW, Uniwersytet Warszawski), „inne Warszawa” oraz „inne Polska”. Ranking obciążony jest nadreprezentatywnością studentów z Warszawy, a zwłaszcza SGGW.

Studenci mieli możliwość wpisania więcej niż tylko jednej nazwy uczelni, na której brali udział w festiwalu. Jest to powód, dla którego suma wskazań jest większa niż liczba respondentów. Najwięcej badanych było na festiwalu organizowanym przez Politechnikę Warszawską. Jeżeli chodzi o uczelnie spoza Warszawy, to studenci z kategorii „inne Polska” najczęściej wybierali UWM w Olsztynie. Gdy spojrzymy na wskazania wszystkich studentów z wyłączeniem studiujących w SGGW, to pierwsze miejsce zajmuje zagregowana kategoria „inne Polska”, ale wskazane uczelnie otrzymały po jednym głosie. Nadreprezentacja studentów z SGGW determinowała wyniki ogółu. Wśród studentów SGGW najwięcej wskazało na festiwal akademicki organizowany przez macierzystą uczelnię. Na drugim miejscu wybrali Politechnikę Warszawską. Na podstawie wskazań naszych respondentów możemy powiedzieć, że najlepszy festiwal akademicki organizuje Politechnika Warszawska.

## Preferencje muzyczne

Ta część została poświęcona opisowi preferencji muzycznych, chodziło zarówno o gatunki muzyczne, jak i przedstawiciele tych gatunków. Uważamy, że dominujące preferencje muzyczne społeczności studentów powinny być zaspokajane między innymi przez organizatorów festiwali akademickich.

Wśród naszych respondentów największą popularnością cieszy się muzyka rockowa (31%), następne w kolejności są muzyka popularna (22%) i hip-hop (15%). Co dziesiąty badany wybierał jako swój ulubiony gatunek muzyczny muzykę elektroniczną (9%). Już znacznie mniej, bo tylko 3%, wybierało muzykę alternatywną. Stosunkowo duży odsetek badanych preferuje metal (6%), który można traktować jako pewnego rodzaju zawężoną kategorię gatunku muzycznego. W przypadku 7% odpowiedzi gatunki były tak zawężone, że zliczone zostały jako kategoria „inne”. Muzykę disco polo wybrało 3%, a pozostałe gatunki muzyczne, takie jak: muzyka klasyczna, muzyka polska, muzyka religijna, wybrane zostały przez pozostałe 3% ankietowanych. Są to wyniki uzyskane za pomocą pytania o trzy najczęściej słuchane na co dzień gatunki muzyczne.

<sup>16</sup> Wymieniono 22 uczelnie, na których są organizowane festiwale akademickie, z czego 13 było spoza Warszawy. Nasi respondenci studiuja na 33 różnych uczelniach z całej Polski, a 18 z nich mieści się w Warszawie.

W tym miejscu chcielibyśmy przetestować hipotezę, jakoby płeć nie różnicowała preferencji muzycznych, a miejsce pochodzenia i kierunek studiów już tak. Aby łatwiej było analizować wyniki, zagregowaliśmy te 11 gatunków muzycznych do 5 następujących: rock (tu wliczono metal), pop, hip-hop, muzyka elektroniczna, inne (muzyka alternatywna, disco polo, klasyczna, polska, religijna i kategoria inne).

W przypadku płci jako zmiennej różnicującej preferencje muzyczne wydaje się, że nie zachodzi żaden związek pomiędzy tymi zmiennymi (tab. 4). Zarówno kobiety (38%), jak i mężczyźni (34%) słuchają rocka. Muzyka popularna częściej jest słuchana przez kobiety, mężczyźni zaś na drugim miejscu (pomijając kategorię „inne”) wskazują hip-hop.

Następną testowaną zmienną niezależną w analizie preferencji muzycznych była zmienna „miejsce pochodzenia” (tab. 5). Stawiamy hipotezę, że miejsce pochodzenia determinuje gatunek muzyczny, jaki dana osoba preferuje. Gatunki muzyczne, tak samo jak w przypadku hipotezy o braku wpływu płci na preferencje muzyczne, zostały podzielone na pięć zagregowanych kategorii.

Tab.4. Preferencje muzyczne a płeć

Gatunek muzyczny	Płeć		Gatunek muzyczny wg płci *1			
	kobieta	mężczyzna	kobiety		mężczyźni	
Rock	38	34	rock	38	rock	34
Pop	<b>28</b>	14	pop	28	inne	22
Hip-hop	12	<b>18</b>	inne	15	hip-hop	18
Elektroniczna	7	12	hip-hop	12	pop	14
Inne	15	22	elektroniczna	7	elektroniczna	12
Razem	100	100	Razem	100	Razem	100

\*1 Gatunki muzyczne uszeregowane zostały od najczęściej do najrzadziej wskazywanych z podziałem na płeć, tworząc ranking popularności gatunków muzycznych dla danej płci.

Źródło: badania własne

Tab. 5 Preferencje muzyczne a miejsce pochodzenia

Gatunek muzyczny	Miejsce pochodzenia*			Gatunek muzyczny wg miejsca pochodzenia*1					
	wieś	miasto	duże miasto	wieś		miasto		duże miasto	
Rock	35	38	36	rock	35	rock	38	rock	36
Pop	<b>29</b>	20	20	pop	29	pop	20	hip-hop	24
Hip-hop	5	14	24	inne	19	inne	20	pop	20
Elektroniczna	12	8	8	elektroniczna	12	hip-hop	14	inne	12
Inne	19	20	12	hip-hop	5	elektroniczna	8	elektroniczna	8
Razem	100	100	100	Razem	100	Razem	100	Razem	100

\* „wieś” – obszary wiejskie i miasta do 50 tys. mieszkańców; 2) „miasto” – miasto od 51 do 500 tys. mieszkańców; 3) „duże miasto” – miasto powyżej 500 tys. mieszkańców.

\*1 Gatunki muzyczne uszeregowane zostały od najczęściej do najrzadziej wskazywanych z podziałem na miejsce pochodzenia, tworząc ranking popularności gatunków muzycznych dla danego miejsca pochodzenia.

Źródło: badania własne

Wśród naszych respondentów, niezależnie od miejsca pochodzenia, najczęściej wskazywanym gatunkiem muzycznym jest rock. Co ciekawe, procentowy udział tego gatunku muzycznego wśród wszystkich gatunków jest bardzo podobny dla każdej kategorii miejsca pochodzenia (wieś 35%, miasto 38%, duże miasto 36%). Największe różnicowanie widać w przypadku muzyki hip-hop. Słucha jej tylko co dwudziesty mieszkaniec wsi, w przypadku miast co szósty mieszkaniec, a w dużych miastach hip-hopu słucha co czwarty mieszkaniec. Zatem na jednego fana hip-hopu na wsi przypada prawie pięciu fanów z dużego miasta. Wydaje się, że to różnicowanie wynika z charakteru muzyki hip-hopowej; co więcej, warto zaznaczyć, że ten gatunek muzyczny swoje początki miał właśnie w dużych aglomeracjach miejskich.

Analizując ranking popularności gatunków muzycznych i uwzględniając podział respondentów na miejsce pochodzenia (od najmniejszego „wieś” do największego „duże miasto”), widzimy, że tylko hip-hop znacznie zmienia swoje położenie w rankingu, pop zaś lekko spada. Muzyka elektroniczna najbardziej popularna jest wśród respondentów pochodzących ze wsi. Spodziewaliśmy się całkowitej roszady gatunków muzycznych, zakładając, że korzenie danych gatunków muzycznych będą widoczne przy preferencjach respondentów z różnych miejsc pochodzenia. Niejako zostało to potwierdzone przy muzyce hip-hopowej. Na tej podstawie utrzymujemy hipotezę o tym, że preferencje muzyczne różnicuje miejsce pochodzenia, zaś za przyczynę tak małego różnicowania, które widoczne jest w tabeli, uznajemy homogenizację kultury i mass media zacierające różnicowanie geokulturowe.

Ostatnią zmienną, którą chcemy przetestować pod kątem jej wpływu na preferencje muzyczne, jest kierunek studiów (tab. 6). Naszych respondentów podzieliliśmy na studentów kierunków ścisłych i humanistycznych. Gatunki muzyczne zostały zagregowane w ten sam sposób, jak w poprzednich hipotezach o płci i miejscu pochodzenia.

Jak w przypadku poprzednich hipotez, tak i w tej również różnicowanie nie jest takie, jakiego się spodziewaliśmy. Rozkład popularności danych gatunków muzycz-

Tab. 6. Preferencje muzyczne a kierunek studiów

Gatunek muzyczny	Kierunek studiów*		Gatunek muzyczny wg kierunku studiów *1			
	ścisły	humanistyczny	ścisły		humanistyczny	
Rock	36	37	rock	36	rock	37
Pop	<b>27</b>	18	pop	27	inne	21
Hip-hop	12	<b>16</b>	inne	15	pop	18
Elektroniczna	10	8	hip-hop	12	hip-hop	16
Inne	15	21	elektroniczna	10	elektroniczna	8
Razem	100	100	Razem	100	Razem	100

\* W skład nauk ścisłych weszli przedstawiciele takich dyscyplin, jak: „matematyka”, „informatyka”, „biologia”, „farmacja”, nauki humanistyczne reprezentowali zaś studenci takich kierunków jak: „socjologia”, „pedagogika”, „prawo”, „ekonomia”.

\*1 Gatunki muzyczne uszeregowane zostały od najczęściej do najrzadziej wskazywanych z podziałem na kierunek studiów, tworząc ranking popularności gatunków muzycznych dla danego kierunku studiów.

Źródło: badania własne

nych jest podobny, a jedyne zróżnicowanie widoczne jest na poziomie muzyki popularnej i hip-hopu. Przedstawiciele nauk ścisłych częściej słuchają popu, humaniści zaś w to miejsce stawiają kategorię „inne”. Kategoria „inne” przysparza problemów natury klasyfikacyjnej, wobec czego trudno jest wyłonić konkretną kategorię muzyczną, ponieważ ich spektrum jest zbyt szerokie, a liczebności wskazań zbyt małe, aby możliwe było prowadzenie jakichkolwiek porównań. Tym samym obalamy naszą hipotezę, jakoby kierunek studiów wpływał na preferencje muzyczne.

Przypomnijmy, że ranking popularności gatunków muzycznych przedstawia się następująco: 1) muzyka rockowa (31%), 2) muzyka popularna (22%), 3) hip-hop (15%), 4) muzyka elektroniczna (9%), 5) inne (23%), wliczone w tę kategorię zostały wskazania na inne (7%), metal (6%), disco-polo (3%), muzykę alternatywną (3%), klasyczną (1%), polską (2%), religijną (1%). Przybliżmy najczęściej wymieniane podgatunki oraz zespoły/artystów w poszczególnych kategoriach (tab. 7).

W tabeli 7 przedstawiono pięć najczęściej wymienianych podgatunków i pięć zespołów lub artystów dla danej kategorii muzycznej. Muzyka rockowa i elektroniczna charakteryzują się największym zróżnicowaniem. Łącznie nasi respondenci wskazali 37 różnych podgatunków oraz 47 zespołów lub artystów. Liczby te można czytać jako wskaźnik, że ludzie częściej identyfikują się z zespołem lub artystą, aniżeli z samym gatunkiem muzycznym. Jest to o tyle istotne spostrzeżenie, że daje podstawy do twierdzenia, że sympatia do danego wykonawcy nie jest oparta tylko i wyłącznie na muzyce.

Tab. 7. Gatunki muzyczne i wykonawcy

<b>GŁÓWNE GATUNKI MUZYCZNE</b>				
<b>ROCK</b>	<b>POP</b>	<b>HIP-HOP</b>	<b>MUZYKA ELEKTRONICZNA</b>	<b>INNE</b>
<b>PODGATUNKI MUZYCZNE (łącznie 37 rodzajów)</b>				
RNB		RAP	HOUSE	METAL
SOUL		REGGAE	TECHNO	DISCO POLO
ROCK ALTERNATYWNY			ELECTRO	JAZZ
HARD ROCK			DUBSTEP	INDIE
ROCK KLASYCZNY			TRANCE	MUZYKA ALTERNATYWNA
<b>ZESPOŁY/ARTYŚCI (łącznie 47 zespołów i artystów)</b>				
THE BEATLES	ED SHEERAN	TACO HEMINGWAY (5)	ALAN WALKER	MARCIN PRZYBYŁOWICZ
AC/DC	SYLWIA GRZESZCZAK	KALI	AVICII	PENTATONIX
DŻEM	ADELE	QUEBONAFIDE	DAVID GUETTA	PAWEŁ DOMAGAŁA
ELEKTRYCZNE GITARY	GRZEGORZ HYŻY	RASMENTALIZM	GROME	SMKKPM
RHCP	RIHANNA	TEDE		ZAZ

Źródło: badania własne

Na tę sympatię składają się również ogólny PR artysty, wartości, styl życia itp. Jest to jednak temat na inne badania, a nasze przypuszczenia należy zweryfikować empirycznie. Ze względu na otwarty charakter pytania, za pomocą którego uzyskaliśmy wyżej przedstawione dane<sup>17</sup>, nie możemy prowadzić analiz indukcyjnych. Powyższe zestawienie czytamy jako odpowiedź na pytanie, czego i kogo się dziś słucha. W przypadku gatunków muzycznych żadne podgatunki nie zaskakują, są to ugruntowane style, w których różni artyści tworzą muzykę od lat. Wyjątkiem może być stosunkowo młoda w stosunku do pozostałych kategorii muzyka elektroniczna i jej odłamy np. trance, dubstep, house. Wśród kategorii innych zaczyna się również pojawiać muzyka alternatywna, która powoli zdobywa swoje miejsce na rynku muzycznym. Jeżeli chodzi o zespoły i artystów, to wymieniane są zespoły legendarne (RHCP, Dżem, AC/DC), artyści na topie (Ed Sheeran, Rihanna), jak i wschodzące gwiazdy (Taco Hemingway, Zaz, Gromee). Pojawiają się zarówno polscy przedstawiciele muzyki, jak i zagraniczni wykonawcy. Na szczególną uwagę zasługuje Taco Hemingway, ponieważ jako jedyny artysta wśród 47 został wymieniony aż 5 razy. Jest to ważne o tyle, że ankietę wypełniło 103 respondentów z całej Polski, a wskazywani artyści czy zespoły były rzadko wymieniane nawet po 2 razy.

Znając preferencje muzyczne studentów, zastanawialiśmy się nad ceną biletów, jaką byliby skłonni zapłacić nasi respondenci za koncert swojego ulubionego artysty (tab. 8). Jeżeli atrakcyjność festiwali akademickich podniosłoby to, że grają na nich muzykę i artyści, których studenci uwielbiają i słuchają codziennie, zakładamy, że cena biletu na taki festiwal akademicki powinna być taka sama jak za zwykły koncert. Należy mieć na uwadze, że bilety na koncert często dotyczą tylko jednego zespołu (choć nie jest to regułą), podczas gdy bilet na festiwal akademicki dotyczy kilku wykonawców, często na dwa dni.

Tab. 8. Cena biletu

Cena biletu w zł				
do 50	51-100	101-150	151-200	od 200
18%	25%	26%	15%	16%

Źródło: badania własne

Nasi badani najczęściej wybierali cenę biletu w granicach 51-100 i 101-150 zł. Razem te dwie kategorie dają 51%. Drugim najczęściej wybieranym przedziałem jest „do 50 zł” (18%), następnie „od 200 zł” (16%), a najrzadziej wybierany przedział to 151-200 zł (15%). Ciekawe jest jednak to, że za bilet na koncert, którego cena przekracza 151 zł byłby skłonny zapłacić co trzeci badany. Jest to ważna informacja z punktu widzenia konsumpcji rozrywki, ponieważ z wielu badań socjologicznych wynika, że

<sup>17</sup> Było to pytanie otwarte „Wymień 3 gatunki muzyczne lub zespoły/artystów, których słuchasz codziennie”.



pierwszą kategorią wydatków, z jakich bylibyśmy skłonni zrezygnować, są wydatki na kulturę i rozrywkę. Z tego punktu widzenia spodziewalibyśmy się, że im wyższa cena biletu, tym mniejszy procent wskazań. Być może jest to podyktowane błędem z próby lub formą pytania. Wyraźnie zaznaczyliśmy w nim słowo „ulubionego” (ile bylibyś skłonny zapłacić za bilet na koncert swojego ULUBIONEGO zespołu?). Takie koncerty są okazją raz na dłuższy czas (np. 2-3 lata), z tego punktu widzenia wydatek rzędu 150 zł nie jest duży. Naszym celem było, aby zapytać o cenę biletu na koncert uwielbianego zespołu. Nie możemy jednak potwierdzić, że każdy respondent, zrozumiał to pytanie w taki właśnie sposób i pozwolił sobie zaznaczyć sumę większą niż byłby skłonny wydać na zwykły koncert.

Zakładamy również, że zespół zespołowi nierówny, za jeden zespół grający rocka zapłacić możemy 500 zł za bilet, a za inny zespół z tego samego gatunku zapłacimy 50 zł. Twierdzimy ponadto, że niektóre gatunki są po prostu droższe. Chcemy to uchwycić, weryfikując hipotezę, że preferencje muzyczne wpływają na wysokość ceny biletu, jaką studenci są skłonni zapłacić za koncert swojego ulubionego zespołu.

Tab. 9. Cena biletu a preferowane gatunki muzyczne

Cena biletu (zł)	Gatunek muzyczny				
	rock	pop	hip-hop	electro	inne
Do 50	12	<b>27</b>	14	5	19
51-100	<b>23</b>	22	<b>31</b>	14	19
101-150	<b>23</b>	18	19	<b>50</b>	<b>38</b>
151-200	21	20	8	23	10
Od 200	20	13	<b>28</b>	9	14
Suma	100	100	100	100	100

Źródło: badania własne

W tabeli 9 widać jest zróżnicowanie preferowanej ceny biletu w zależności od gatunku muzycznego. Wśród fanów rocka najczęściej wybieranym przedziałem cenowym jest 51-150 zł (46%) (zagregowane dwie wartości). Miłośnicy muzyki popularnej wydaliby na koncert swojego ulubionego zespołu do 100 zł za bilet (49%). Słuchacze muzyki hip-hop są podzieleni. Najliczniej wskazywane były dwa rozbieżne przedziały cenowe: 51-100 zł (31%) oraz „od 200 zł” (28%). Respondenci, którzy wybierali muzykę elektroniczną oraz inną, byliby skłonni zapłacić 100-150 zł za bilet na koncert swojego ulubionego zespołu. Ogólnie rzecz ujmując, najwięcej wskazań oscyluje w granicach 51-150 zł. Jest to więc średnia cena, jaką student jest skłonny zapłacić za bilet na koncert. Widoczne zróżnicowanie może świadczyć o prawdziwości hipotezy, iż preferencje muzyczne wpływają na wysokość ceny biletu.

## Zakończenie

Na wybór festiwalu czy koncertu dosyć istotny wpływ mają elementy związane z organizacją, porządkiem i bezpieczeństwem. Duże znaczenie mają także elementy około-muzyczne, takie jak performance artysty, efekty wizualne czy po prostu obecność znajomych. Wydaje się, że sama tylko możliwość udziału w koncercie swojego ulubieńca nie wystarcza, a wręcz maleje prawdopodobieństwo uczestnictwa, jeśli takie elementy jak bezpieczeństwo i porządek organizacyjny nie będą zapewnione na odpowiednim poziomie. Format nieodzownie będzie determinowany przez gusta muzyczne potencjalnych uczestników. Mija się z celem zapraszanie zespołów z kręgu muzyki popularnej na koncert skierowany do fanów rocka i odwrotnie. Argumentem organizatorów często są ograniczone zasoby finansowe, jednak fan rocka to nie fan danego zespołu, a fan gatunku muzycznego. Zatem poszedłby na koncert, nawet jeśli nie grałby na nim wybitne zespoły, ale mieściłby się on w jego gustach muzycznych. Jest to też wskazówka dla nowych zespołów/artystów, chcących zaistnieć na rynku muzycznym. Marketing podobieństw czy rodziny to jedna z wielu dróg do „pokazania się na scenie”, a dla organizatorów możliwość zejścia z kosztów. Drugi element dotyczy tego wszystkiego, co nie jest związane bezpośrednio z muzyką. Według naszych respondentów, festiwal, na który warto iść, to taki, gdzie są nasi znajomi, jest bezpiecznie i zachowany jest porządek organizacyjny. Gdzie grają artyści wchodzący w interakcję z publicznością, a słuchanie muzyki umilają efekty wizualne i atrakcje towarzyszące.

### ■ Bibliografia

- Bączek J.B. (2011), *Psychologia eventów*, Warszawa: Wydawnictwo Stageman Polska.
- Machowska M. (2015), *Festiwale muzyczne – próba ujęcia autoetnograficznego*, „Czas Kultury”, nr 4, s. 63-71.
- Marczak M. (2015), *Eventy – jako produkty turystyki kulturowej na przykładzie miasta Kołobrzeg*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Nauk Ekonomicznych Politechniki Koszalińskiej”, nr 19, s. 103-120
- Marshall G. (2008), *Słownik socjologii i nauk społecznych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Muzyczne festiwale*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzyczne-festiwale;3944807.html> (15.07.2018).
- Pęczak M. (2017), *Festiwale muzyczne, muzyka festiwalowa*, „Czas Kultury”, nr 1, s. 104-107.
- Piasecka E. (2012), *Uczestnictwo w muzycznych wydarzeniach kulturalnych – forma turystyki czy tylko sposób spędzania czasu wolnego?*, „Turystyka Kulturowa”, nr 2, s. 41-52.
- Rerek M., Dłużewska A. (2016), *Czy muzyka ma znaczenie? Powody uczestnictwa w koncertach jednodniowych i festiwalach muzycznych*, „Geography and Tourism”, nr 1, s. 43-56.
- Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl> (17.07.2018).

Elżbieta Chojnowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

## TWÓRCZOŚĆ MUZYCZNA - MIĘDZY PLAGIATEM A INSPIRACJĄ<sup>18</sup>

---

W celu wskazania granicy między plagiatem a inspiracją dokonano analizy pojęć: utwór muzyczny, utwór zależny, utwór inspirowany oraz przedstawiono elementy utworu muzycznego (słowa, melodia, harmonia, rytm) i ich charakterystykę w kontekście prawa autorskiego. Po drugie, przedstawiono nowe formy tworzenia utworów zależnych (re-edit, remiks, mash-up). W końcowej części artykułu przedstawiono uregulowania prawne dotyczące plagiatu oraz praktyczny aspekt związany z wykrywaniem plagiatu.

**Słowa kluczowe:** utwór muzyczny, utwór zależny, prawo autorskie, plagiat, inspiracja

### Wstęp

Każdy rodzaj twórczości oparty jest na schematach i inspiracji. Twórczość muzyczna nie pozostaje w odosobnieniu – dla każdego gatunku i podgatunku muzycznego charakterystyczne są pewne schematy. Schemat – czyli zgodnie z definicją zawartą w Słowniku języka polskiego – „gotowy wzór czegoś, powielany wielokrotnie” w muzyce przejawia się w postaci krótkiej linii melodycznej rozpoznawalnej w wielu różnych utworach muzycznych. (Nie)przypadkową schematyczności w muzyce obrazuje przykład procesu sądowego zespołów *Led Zeppelin vs. Spirit*, który rozpoczął się w 2016 r. Zespół Spirit pozwał Led Zeppelin o zapożyczenie melodii z początku słynnego utworu *Stairway to heaven* autorstwa Led Zeppelin. Przedmiotowa melodia (składała się na nią kilka taktów) została wykorzystana w utworze *Taurus* zespołu Spirit wcześniej niż miała miejsce premiera piosenki *Stairway to heaven*. Pomimo iż słyszalne jest podobieństwo pomiędzy poszczególnymi fragmentami linii melodycznej, pozwani muzycy zespołu Led Zeppelin zostali uniewinnieni. Przesądził o tym fakt, iż linia melodyczna pierwotnie pochodziła z siedemnastowiecznej kompozycji *Sonata di Chitarra, e Vio-*

---

<sup>18</sup> Problematyka przedstawiana w niniejszym rozdziale jest przedmiotem pracy doktorskiej przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jarosława Majewskiego na Wydziale Prawa i Administracji UKSW.

*lino, con il suo Basso Continuo*, a jej oficjalnym autorem był Giovanni Battista Granata (Skidmore v Led Zeppelin et al.). Powyższe utwory połączył krótki schemat melorytmiczny, którego zastosowania w *Stairway to heaven* nie można uznać za plagiat.

Ponadto istotnym zagadnieniem z punktu widzenia schematyczności w muzyce jest metrum, czyli źródło zasad związanych z następstwami akcentów w przebiegu rytmicznym, umożliwiające podział utworu na takty (Panek 2017: 322). Z definicji wynika, iż metrum jest elementem ściśle związanym z rytmem, każdy zaś gatunek muzyczny wyróżnia charakterystyczny rytm, który staje się powtarzalnym schematem.

W związku z powyższym schematyczność w utworach muzycznych staje się powszechna i przede wszystkim nieunikniona. Pomimo iż w utworze występuje pewien schemat lub jest to utwór inspirowany innym utworem, to o jego ochronie prawnoprawa autorskiej przesądzać będą występujące w nim nowatorskie elementy o wysokim poziomie oryginalności. Konsekwencją istnienia silnej schematyczności w muzyce są trudności ze wskazaniem cech indywidualnych dzieł i wyodrębnieniem utworów zawierających zapożyczenia od tych posiadających nietwórcze schematy. W szczególności, gdy mamy do czynienia z nowymi formami twórczości, np. remiksami, re-editami, mash-upami. Takie utwory mogą być samodzielnym przedmiotem praw autorskich bądź stanowią prawo zależne lub zawierają cytaty muzyczne. W związku z tak szerokim zróżnicowaniem w ramach tej samej formy indywidualne podejście do oceny każdego utworu wydaje się kluczowe.

W pierwszej części niniejszego artykułu przedstawiono definicję utworu muzycznego, utworu zależnego oraz utworu inspirowanego w kontekście muzykologicznym. W celu dokonania próby rozgraniczenia utworów inspirowanych i zawierających zapożyczenia dokonano podziału dzieła muzycznego na elementy składowe (słowa, melodia, harmonia, rytm) i w dalszej kolejności poddano każdy z tych elementów odrębnej ocenie prawnoprawa autorskiej. W drugiej części przedstawiono uregulowania prawne dotyczące plagiatu oraz praktyczny aspekt związany z wykrywaniem plagiatu.

## Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego

W celu dokładnego zrozumienia i maksymalnego przybliżenia się do określenia granicy między plagiatem a inspiracją w utworach muzycznych należy przedstawić podstawowe zagadnienia z zakresu muzykologii (budowa utworu, rola poszczególnych części utworu – melodii, harmonii, rytmu oraz słów, nowe rodzaje utworów muzycznych), a następnie skonfrontować je z definicjami ustawowymi (cechy charakterystyczne utworu zgodnie z definicją ustawową, problematyka utworów zależnych oraz inspirowanych w kontekście re-editu, remiksu, mash-up oraz samplingu, dozwolony użytek utworu muzycznego) zawartymi w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz.U.2017.880) – dalej zwaną ustawą autorską.

## Definicja utworu muzycznego

Utwór muzyczny to złożone dzieło, na które składają się cztery podstawowe elementy: słowa, melodia, harmonia oraz rytm. Zanim zostaną omówione poszczególne części składowe, warto przyjrzeć się utworowi muzycznemu z perspektywy całościowego dzieła (utwory muzyczne i słowno-muzyczne zostały wskazane w katalogu otwartym przykładowych utworów podlegających ochronie prawnoautorskiej zawartym w art. 1 ust. 2 ustawy autorskiej). Aby dane dzieło człowieka było przedmiotem prawa autorskiego (utworem), to znaczy podlegało ochronie prawnoautorskiej, a jego twórca był podmiotem prawa autorskiego – muszą zostać spełnione poniższe przesłanki.

Zgodnie z art. 1 ust. 1 ustawy autorskiej, utworem jest „każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”. Przejaw działalności twórczej człowieka ma charakter niematerialny, aby mógł być nazwany utworem, musi posiadać indywidualne, oryginalne i niepowtarzalne cechy płynące z osobowości twórcy (Ferenc-Szydełko 2016). Powielanie tego samego wzorca nie zasługuje na miano twórczości. Zgodnie z wyrokiem SN z dnia 19 lutego 2014 r. (V CSK 180/13), „przejawem działalności twórczej jest będący wynikiem samodzielnego wysiłku autora rezultat, różniący się od innych rezultatów, a indywidualny charakter dzieła wyraża się w tym, że odbiega ono od innych przejawów podobnego działania w sposób świadczący o jego swoistości i niepowtarzalności. Fakt, iż możliwe jest uzyskanie analogicznego rezultatu przez różnych autorów, nie stanowi samodzielnej przesłanki wykluczającej przypisanie danemu przejawowi działalności twórczej charakteru indywidualnego w rozumieniu art. 1 ust. 1 ustawy PRAutor”. Omawiając definicję utworu muzycznego, należy również podkreślić, iż błędne jest utożsamianie takiego dzieła z jego zapisem nutowym, czyli partyturą. Wiele kompozycji muzycznych nie ma takiego zapisu, co nie dyskwalifikuje ich ochrony prawnej. Partytura jest sposobem na utrwalenie w celu ponownego odtworzenia, a dzieło muzyczne ma charakter niematerialny (Barta 1980: 17).

Zgodnie z wyrokiem SN z dnia 31 marca 1938 r. (II C 2531/37, OSN(C) 1939), każdy przejaw działalności człowieka będzie zawsze podlegał ochronie prawnoautorskiej, gdy w swojej uzewnętrznionej formie będzie posiadał cechy wyróżniające go na tle innych dzieł, a zamysł przedstawienia dzieła jest oryginalny (sposób wyrażenia). Zgodnie z art. 1 ust. 2<sup>1</sup> ustawy autorskiej, ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia, a nie są nią objęte odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne. Dlatego też, jeżeli działalność człowieka opiera się na konkretnym wzorze w zakresie sposobu tworzenia i wykonywania określonych czynności, a skutek wykorzystania tego wzorca jest przewidywalny, w każdym przypadku taki sam – tak powstałym wytworom nie przysługuje ochrona prawnoautorska (nie są utworami) (Piesiewicz 2009: 26). W odniesieniu do powyższych ustawowych zasad idee, style, gatunki, konwencje muzyczne, nowatorskie techniki, które mogą odzwierciedlać utwór muzyczny, pozostają poza obszarem ochrony prawnoautorskiej – co oznacza,

że istotą chronionej twórczości muzycznej są odmienne środki wyrazu w ramach tego samego gatunku lub idei muzycznej.

Indywidualność oraz oryginalność to przesłanki najtrudniejsze do zbadania w kontekście wszystkich utworów, również muzycznych. Biorąc pod uwagę fakt, iż utwór muzyczny składa się z elementów, to jest słów, melodii, harmonii oraz rytmu, oceniając oryginalność całego utworu muzycznego należy wskazać, czy jego elementy mają cechę oryginalności i w związku z tym zasługują na ochronę prawną. Kreacyjność i oryginalny charakter występuje w utworach muzycznych w postaci uporządkowanego szyku dźwięków oraz słów (Piesiewicz 2009: 27). Niedopuszczalne jest stwierdzenie, iż jeden dźwięk, słowo lub akord to chroniony utwór muzyczny.

Zastanówmy się nad poszczególnymi elementami składowymi utworu muzycznego. Słowa – dzieło literackie połączone z muzyką tworzy dzieło słowno-muzyczne o charakterze rozłącznym. Są chronione samoistnie przez prawo autorskie, gdy mają cechy oryginalnego utworu w oderwaniu od muzyki. Nie podlegają ochronie krótkie fragmenty tekstu utworu, wyrwane z kontekstu i niemające cech indywidualności.

Melodia – jest to następstwo dźwięków różnej wysokości, które są ujęte w logiczną strukturę formalną, opartych na określonej prawidłowości rytmiczno-metrycznej (Sieroń) i zasadach tonalnych i interwałowych (interwał to różnica pomiędzy wysokością dźwięków współbrzmiących). Prawo autorskie nie wskazuje na to, jak długa musi być melodia (z ilu tonów ma się składać), aby podlegała ochronie prawnoautorskiej (Piesiewicz 2009: 47). Należy wyraźnie podkreślić, iż ilość zapożyczonych tonów, które tworzą melodie, nie przesądza o naruszeniu praw autorskich. To stwierdzenie jest zgodne z interpretacją przedstawioną przez sąd w sprawie *Boosey vs. Empire Music* (224 F. 646 S.D.N.Y 1915), według której splagiatowanie dwóch lub czterech taktów może stanowić złamanie przepisów prawa autorskiego (Piesiewicz 2009: 51).

Harmonia – element struktury głosowej utworu muzycznego, polega na jednoczesnym współbrzmieniu dźwięków w postaci np. akordów i współbrzmień (Śledziński 1970: 391). Harmonia jest prowadzona przez melodię. To znaczy, że do jednej melodii kompozytor może stworzyć kilka różnych harmonii, dlatego też kwalifikujemy ją jako utwór zależny (Piesiewicz 2009: 52-53).

Rytm – jako współczynnik utworu muzycznego wyznacza czas trwania dźwięków (określa wartości rytmiczne, tj. nuta, półnuta itd.) (Śledziński 1970: 903-904). Może być chroniony samoistnie lub jako utwór zależny. Prosty rytm lub fraza muzyczna nie podlegają ochronie.

Jak wynika z powyższej charakterystyki, elementy o najwyższym poziomie oryginalności w utworach muzycznych to słowa i melodia. Utwory słowne, zwane tekstami piosenek, posiadają samoistną ochronę na gruncie prawa autorskiego. Oryginalna melodia to element, który jako pierwszy (zaraz obok słów) kojarzony jest z konkretnym utworem muzycznym. W związku z tym słowa oraz melodia stanowią samoistny element chroniony prawem, a ich oryginalny charakter może przesądzić o oryginalności całego utworu muzycznego.



## Definicja utworu zależnego i inspirowanego

Oprócz utworów samoistnych (pierwotnych) zdefiniowanych w art. 1 ustawy autorskiej, ustawodawca przewidział również w art. 2 ochronę prawnoautorską utworów zależnych (wtórnych). Zgodnie z tym przepisem, opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego. Celem tego uregulowania jest ochrona utworów, które wyszły spod ręki jednego autora i w związku z tym korespondują w znacznym stopniu z utworami już powstałymi (Flisak). W takim przypadku twórca utworu zależnego posiada prawa autorskie osobiste i majątkowe do tego dzieła, jednak ustawodawca nakłada na niego obowiązek – zgodnie z art. 2 ust. 2 ustawy autorskiej, konieczne jest uzyskania zgody autora dzieła pierwotnego na rozporządzanie i korzystanie z tak powstałego opracowania, w przypadku zaś uzyskania takiej zgody autor opracowania zobowiązany jest umieścić nazwisko i imię twórcy utworu pierwotnego na każdym egzemplarzu utworu zależnego. W związku z tym możliwe jest określenie dzieła zależnego jako utworu stworzonego samodzielnie przez danego autora, aczkolwiek zawierającego zbiór cech twórczych innego utworu wyrażonych w innym systemie znaków (Barta, Markiewicz 2003: 28; Błeszczyński 1973: 81 i n.). Przykładowo adaptacja to zabieg polegający na przenoszeniu dzieł literackich w formie scenariusza na scenę teatru. Dzięki takim działaniom artystycznym następuje naturalny rozwój poszczególnych dziedzin sztuki. Inne przykłady dzieł zależnych to: streszczenia, dramatyzacja powieści, inscenizacja dramatu, aranżacje muzyczne, antologie oraz edycje krytyczne (Ferenc-Szydełko 2016).

Harmonia utworu muzycznego jest dziełem zależnym, gdy twórca tworzy ją na nowo (np. zmieni współbrzmienie akordów) na potrzeby powstałego wcześniej utworu. Zgodnie z wyrokiem SO w Katowicach z dnia 7 lutego 2012 r. (II C 521/10, niepubl.), możliwa jest ochrona prawnoautorska aranżacji utworów, pomimo zachowania oryginalnej formy i przebiegów harmoniczných, ponieważ sam zabieg muzyczny nosi znamiona indywidualnego wkładu twórczego aranżera, polegającego zarówno na poszerzeniu obsady wykonawczej poprzez wprowadzenie instrumentów głównych grup orkiestrowych oraz na wprowadzeniu kontrapunktów melodycznych i harmoniczných wzbogacających fakturę poszczególnych utworów. Innym przykładem powstania dzieł zależnych jest interpretacja z wyroku SA w Poznaniu z dnia 27 listopada 2013 r. (I ACA 852/13), zgodnie z którą tworzenie opracowań polega na zmianie konwencji artystycznej utworu (np. przystosowanie utworu do potrzeb scenariusza filmu) oraz zmianą formy artystycznego wyrazu utworu, np. treści zdjęcia na rysunek (Flisak).

Równie istotna dla niniejszego wywodu jest konstrukcja zawarta w art. 2 ust. 4 ustawy autorskiej. Według przepisu, zupełnie legalnym czynem jest stworzenie utworu na skutek inspiracji cudzym utworem. Tak powstały utwór jest samoistny, stworzony na skutek emocjonalno-intelektualnego bodźca wywołanego przez inne dzieło. SN w wyroku z dnia 23 czerwca 1972 r. (I CR 104/72, niepubl.) zajął stanowisko: „za kryterium rozgraniczające dzieło inspirowane od dzieła zależnego należy uznać takie

twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirowanego, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy”. W świetle prawa autorskiego utwór inspirowany jest niezależnym przedmiotem ochrony, „istniejąc niejako poza nim czy obok niego” (Poźniak-Niedzielska 2007: 26), a jego związek z utworem macierzystym ma luźny charakter. Przykładem takiego utworu jest zdjęcie autorstwa Jaimie’go Warrena *Autoportret*, inspirowane słynnym obrazem Pablo Picassa *Panny z Avignon* (Markiewicz 2015: 39).

Jak wynika z powyższego, dzieło inspirowane to utwór posiadający własne, oryginalne cechy i przede wszystkim indywidualny sposób wyrażenia. W *Autoportrecie* twórca zmienił artystyczną formę wyrazu (z obrazu na zdjęcie) i jednocześnie stworzył nowy utwór, którego cechy charakterystyczne to kostiumy, mimika, zachowanie pięciu modelek oraz rekwizyty i przestrzeń stworzona w celu dokonania zdjęcia. Odnosząc powyższe wnioski do utworów muzycznych można zauważyć, iż dzieła te są tworzone pod wpływem inspiracji różnymi formami sztuki. Przykładem takiego oddziaływania literatury jest piosenka autorstwa Davida Bowie’go *1984*, która powstała na skutek inspiracji klasykiem literatury autorstwa George’a Orwella o tym samym tytule. Piosenka nawiązuje do przesłania książki w słowach „Beware the savage jaw of 1984” (cyt. David Bowie *1984*). Jednak najbardziej niejednoznaczna jest inspiracja istniejąca pomiędzy różnymi utworami muzycznymi (czego dowodzi zaprezentowany na początku spór między zespołami *Led Zappelin* i *Spirit*).

Podsumowując powyższe poglądy zawarte w orzecznictwie oraz reprezentowane przez autorów, utwór zależny należy definiować jako opracowanie lub przeróbkę dokonaną w taki sposób, że na jej skutek powstanie nowy utwór zawierający w sobie chronione cechy utworu pierwotnego, ale również własne cechy indywidualnej twórczości (Markiewicz 2015: 43). Utwór inspirowany to dzieło nawiązujące treścią do innego utworu, jednak posiadające nowe, silne cechy oryginalności, które zapewniają mu ochronę samoistną.

Obecnie w muzyce występuje wiele popularnych form tworzenia utworów zależnych (remiksy, re-edity, mush-upy). W szerokim rozumieniu, remiks postrzegany jest jako połączenie powtórzeń z oryginalnością oraz determinizmu z podmiotową sprawczością (Nacher, Gulik, Kaucz 2011: 8). Z kolei produkt muzyczny będący remiksem tworzony jest poprzez dodanie do utworu pierwotnego nowych elementów, na przykład partii wokalnych, instrumentalnych. Remiksy muzyczne w znacznym lub mniejszym stopniu odbiegają brzmieniem od utworów pierwotnych. W skrajnych przypadkach tak powstała przeróbka utworu może być w ogóle niepodobna do oryginału i jednocześnie stanowić dzieło samoistne (Piesiewicz 2009: 70).

Tworzenie re-editu polega na ponownym zmontowaniu utworu, na przykład usunięcie z utworu niektórych elementów (np. chórków) a dodanie basów bądź też rozwinięcie intra lub skrócenie utworu. Jeżeli powyżej przedstawione czynności będą miały charakter twórczy i kreatywny (to znaczy ich rezultat nie będzie miał cech technicznych i przewidywalnych), tak powstały re-edit będzie utworem zależnym (Piesiewicz 2009: 74).

Inną formą utworu zależnego jest mash-up, polegający na zespoleniu danych lub cech funkcjonalnych dwóch lub większej liczby źródeł zewnętrznych, czego konsekwencją jest powstanie nowej usługi (Sonvilla-Weiss 2010: 8). Bardziej muzyczną definicję tego kulturowego zjawiska przedstawił P. Piesiewicz, określając mash-up jako połączenie elementów pochodzących z przynajmniej dwóch utworów muzycznych (Piesiewicz 2009: 77). Przykładem mash-upu jest połączenie wokalu pochodzącego z piosenki *Skyfall* autorstwa Adele oraz słynnego przeboju grupy Queen *Show must go on* (tytuł mash-upu: Queen vs. Adele – *Skyfall go on*). O oryginalności mash-up'u przesądza zastosowanie selekcji przy wyborze utworów oraz odpowiednia ich aranżacja (Piesiewicz 2009: 77).

Należy podkreślić, iż we wszystkich trzech zaprezentowanych formach utworów zależnych wymagane jest uzyskanie zgody twórcy utworu pierwotnego na rozpowszechnienie tak powstałego opracowania (jeżeli prawa autorskie majątkowe nie wygasły). Jednak na gruncie polskiej ustawy autorskiej możliwe jest korzystanie z cudzej twórczości muzycznej bez konieczności uzyskania zgody, poprzez zamieszczenie we własnym utworze fragmentu innego chronionego utworu (na podstawie przepisów o dozwolonym użytku i cytowaniu – art. 29 ustawy autorskiej). Tak powstały cytat muzyczny ma najczęściej formę sampla, a takie działanie nazywane jest samplingiem. Przykładem umieszczenia sampla w utworze jest piosenka *Ice Ice Baby* zespołu Vanilla Ice, w której umieszczono cytat z utworu muzycznego *Under Pressure* autorstwa Davida Bowie'go oraz Queen (w przytoczonej sytuacji cytat umieszczono bezprawnie; cytatem był charakterystyczny riff gitary basowej rozpoczynający utwór *Under Pressure*). Zgodnie z prawem, umieszczenie fragmentów (cytatów) z innych utworów w nowo powstałych utworach wymaga wyraźnego oznaczenia źródła cytatu na każdym egzemplarzu nowego utworu (konieczne jest oznaczenie twórcy i nazwy utworu cytowanego).

## Między plagiatem a inspiracją

Plagiat, czyli przywłaszczenie autorstwa cudzego utworu lub artystycznego wykonania, stanowi naruszenie praw autorskich i za jego popełnienie ustawa autorska przewiduje sankcje karne oraz cywilne. Jednak zanim dojdzie do sądowego rozstrzygnięcia, w którym sąd stwierdzi, że doszło lub nie doszło do popełnienia plagiatu, w toku procesu utwór – co do którego istnieje podejrzenie, iż prawa autorskie jego twórcy zostały naruszone – poddawany jest badaniom pod kątem spełnienia ustawowych przesłanek.

## Uregulowania prawne dotyczące plagiatu

Należy podkreślić, iż plagiat (brak definicji ustawowej tego pojęcia) stanowi naruszenie autorskich praw osobistych oraz pośrednio uprawnień majątkowych. Zgodnie z art. 16 ustawy autorskiej, autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu lub zbyciu więź twórcy z utworem, na którą składa się

m.in. prawo do autorstwa. Plagiat jest działaniem godzącym w to uprawnienie. Wynika to z faktu, iż na prawo do autorstwa zgodnie z art. 16 ustawy autorskiej składają się dwie kwestie – uprawnienie do wyboru, w jaki sposób dzieło ma być oznaczone, oraz zakaz przywłaszczania autorstwa (Markiewicz 2015: 54).

Więź twórcy z utworem, jak wskazuje ustawodawca, jest nieograniczona w czasie i niepodległa zrzeczeniu. Pośrednio z tego zapisu (oraz z definicji utworu w art. 1) wynika również, iż przedmiotowa więź powstaje w momencie uzewnętrznienia utworu, czyli przedstawienia do percepcji odbiorcy. Więź definiowana jest jako stosunek autora do dzieła o charakterze osobistym i emocjonalnym (Sewerynik 2014: 37).

Zgodnie z art. 115 ust. 1 ustawy PA, „kto przywłaszcza sobie autorstwo albo wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3”. Sprawca tego czynu działa z zamiarem bezpośrednim lub ewentualnym. Musi mieć zatem świadomość tego, że uzurpuje sobie autorstwo cudzego utworu. Przesłanka świadomości jest bardzo ważna, ponieważ brak świadomości osoby podejrzanej o czyn z art. 115 ust. 1 ustawy autorskiej wyłącza możliwość pociągnięcia jej do odpowiedzialności karnej (w takim wypadku dochodzenie praw będzie możliwe jedynie w drodze cywilnoprawnej). Przykładem procesu cywilnego o popełnienie nieświadomego plagiatu jest sprawa George’a Harissona, jednego z członków The Beatles, i jego utworu *My Sweet Lord*, któremu zarzucano plagiat piosenki zespołu The Chiffons – *He’s so fine*. Po wieloletnim procesie amerykański sąd uznał, że George Harisson popełnił plagiat nieświadomie (*subconscious plagiarism*). Sprawa ta była precedensem w sądownictwie amerykańskim (Bright Tunes Music Corp. v. Harrisongs Music, Ltd. i in., 420 F. Supp 177, 1976; ABKCO Music, Inc. v. Harrisongs Music, i in., 508 F. Supp. 798, 1981).

Zgodnie z art. 79 ustawy autorskiej, twórca, którego autorskie prawa osobiste (m.in. prawo do autorstwa, w które godzi plagiat) zostały zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania w drodze procesu cywilnego. W razie dokonanego naruszenia (na przykład popełnienia plagiatu) twórca może także żądać, aby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności, aby złożyła publiczne oświadczenie o odpowiedniej treści i formie. Jeżeli naruszenie było zawinione, sąd może przyznać twórcy odpowiednią sumę pieniężną tytułem zadośćuczynienia za doznaną krzywdę lub – na żądanie twórcy – zobowiązać sprawcę, aby uiścił odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez twórcę cel społeczny. Zawinienie sprawcy polega na bezprawnym, umyślnym lub nieumyślnym działaniu lub zaniechaniu. W toku procesu cywilnego twórca musi udowodnić związek przyczynowy między doznaną krzywdą a winą sprawcy (Ferenc-Szydełko 2016).

## Między plagiatem a inspiracją w praktyce

W procesach karnych oraz cywilnych dotyczących plagiatu pierwszą kluczową kwestią, jaką bada sąd, jest spełnienie przesłanek opisanych w części o definicji utworu muzycznego, między innymi posiadanie cech indywidualności przez dzieło, o którego

ochronę ubiega się twórca. W sprawie rozpatrywanej przez SR dla Warszawy-Mokotowa w Warszawie, która dotyczyła plagiatu polegającego na pominięciu nazwiska jednego ze współautorów (autora partii klawiszowych w utworach) na egzemplarzach płyty, sąd w wyroku uniewinniającym z dnia 21 maja 2014 r. (VIII K 680/11, niepubl.) powołał się na opinię biegłego z zakresu muzyki. Biegły początkowo zbadał pierwszy aspekt (indywidualność) partii klawiszowych – nie analizował przebiegów schematów akordowych (harmonicznych), wokalnych, lecz skupił się na przebiegach melodycznych. Biegły wyodrębnił cechy charakterystyczne dla twórczości pominiętego twórcy partii klawiszowych i dokonał próby ich odnalezienia na płycie – w części utworów odnaleziono te cechy charakterystyczne. Jednak w końcowej ocenie biegły stwierdził, iż partie klawiszowe w utworach znajdujących się na płycie same w sobie charakteryzuje niski poziom oryginalności, ale nie można też powiedzieć, że są one przejawem działalności technicznej i stanowią nietwórcze odtworzenie schematu harmonicznego (co wpłynęło na uniewinniający wyrok sądu).

W powyższym przypadku na uwagę zasługuje problemowa kwestia poziomu oryginalności chronionych utworów. W związku z tym, iż zgodnie z definicją utworu z ustawy autorskiej ochrona przysługuje utworom bez względu na ich wartość i przeznaczenie, chronione mogą być graniczne wytwory intelektu, co nie jest zasadne z punktu widzenia funkcji sprawiedliwościowej prawa. Najważniejszym kryterium jest indywidualność, przy czym należy podkreślić, iż w przypadku niskiego poziomu oryginalności utworów może, ale nie musi otrzymać ochrony prawnej. Jeżeli sąd uznałby, iż przedmiotowe partie klawiszowe spełniają ustawowe kryteria utworu (są wystarczająco indywidualne), następnym krokiem powinno być wskazanie, czy doszło do naruszenia prawa autorskiego.

W przypadku plagiatu o charakterze odmiennym od powyższego (zapożyczenie fragmentu utworu) należy również zbadać, czy to działanie nie mieściło się w ramach dozwolonego użytku.

Jak wynika z powyższego, naruszenie autorskich praw osobistych nastąpi, gdy zostaną zapożyczone chronione (posiadające odpowiedni poziom oryginalności) elementy utworu muzycznego. Dlatego też ta kwestia w pierwszej kolejności jest poddana pod dyskusję, a dopiero później następuje ocena rodzaju i charakteru naruszeń. Warto pokreślić, iż wstępnym sposobem na zbadanie, czy doszło do naruszenia praw autorskich, może być przeanalizowanie dwóch przedmiotowych utworów pod kątem wystąpienia w nich błędów technicznych oraz warsztatowych. Istnieje małe prawdopodobieństwo, iż dwie różne osoby popełnią takie same błędy. Jeżeli błędy są identyczne lub podobne w dwóch utworach, istnieje możliwość, że doszło do popełnienia plagiatu (Sewerynik 2014: 40).

## Zakończenie

Jak podkreśla Ryszard Markiewicz, głównym problemem związanym ze stwierdzeniem, czy doszło do bezprawnego naruszenia praw autorskich osobistych, jest niedookreślenie pojęć prawa autorskiego (utwór, dozwolony użytek), które przejawia się w trudnościach związanych ze wskazaniem, czy dana działalność intelektualna człowieka jest utworem i jakiego rodzaju (samoistnym lub zależnym). Ta charakterystyczna cecha systemu prawa autorskiego jest w znacznym stopniu nieusuwalna (2015: 242). W związku z powyższym określenie wyraźnych granic między plagiatem a inspiracją w utworach muzycznych jest niemal niemożliwe. Oczywiście, zasadne jest podjęcie takiej próby i ustalenia umownych granic.

Plagiat jest bezprawnym naruszeniem prawa do autorstwa, natomiast stworzenie utworu inspirowanego innym utworem jest zachowaniem całkowicie legalnym. Przypisanie sobie autorstwa utworu muzycznego polega na zapożyczeniu takich elementów tego dzieła, które mają oryginalny i twórczy charakter (jak wskazano powyżej, tymi elementami są najczęściej słowa i melodia). Rytm oraz harmonia to elementy o charakterze zależnym, a w szczególności rytm, który może być schematyczny dla poszczególnych gatunków muzycznych; sekwencje o schematycznym, nietwórczym charakterze nie podlegają ochronie prawa autorskiego. Z kolei utwór inspirowany zawiera w sobie przede wszystkim silne cechy własne o indywidualnym charakterze (w utworach muzycznych jest to melodia i słowa), ale czerpie z rytmu, szczególnej konwencji muzycznej i stylu innego utworu.

Inną omówioną kwestią w niniejszym artykule były nowe formy utworów zależnych (wtórnych) w muzyce. Opracowania muzyczne różnią się od utworów inspirowanych tym, że zawierają w sobie chronione prawem autorskim cechy utworów pierwotnych oraz własne cechy indywidualne (ponadto od twórców utworów zależnych wymagane jest spełnienie innych ustawowych warunków określonych w części poświęconej definicjom utworu zależnego i inspirowanego).

Podsumowując powyższy wywód, badania dotyczące aspektu naruszenia prawa do autorstwa utworu muzycznego poprzez dokonanie plagiatu będą przebiegać dwuetapowo. Po pierwsze, należy wskazać elementy utworu muzycznego i określić ich poziom twórczy. Jeżeli elementy są oryginalne, należy im się ochrona prawnoautorska (mogą być przedmiotem prawa autorskiego). W dalszej kolejności badaniu poddawana jest czynność, która wkracza w sferę prawnoautorskiej ochrony utworu muzycznego i jego oryginalnych elementów. Kryterium badania przedmiotowej czynności polega na sprawdzeniu, czy naruszenie mieści się w ramach legalnego dozwolonego użytku czy też nie. Przy negatywnej odpowiedzi na to pytanie istnieje duże prawdopodobieństwo, że doszło do naruszenia prawa do autorstwa.



Nieostrość definicji prawa autorskiego pozostawia kwestię rozgraniczenia plagiatu i inspiracji subiektywnej ocenie sędziego w danej sprawie, który powinien wziąć pod uwagę aktualne oceny społeczne i potrzeby (w szczególności potrzeby środowiska twórców, w taki sposób, aby ich indywidualna praca podlegała ochronie, a interesy twórców były zabezpieczone).

## ■ Bibliografia

### Akty prawne

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. z dnia 9 maja 2018 r. Dz. U. z 2018 r. poz. 1191).

### Orzecznictwo

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 lutego 2014 r. (V CSK 180/13), Legalis.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 31 marca 1938 r. (II C 2531/37, OSN(C) 1939), Legalis.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1972 r. (I CR 104/72, niepubl.).

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 27 listopada 2013 r. (I ACa 852/13), Legalis.

Wyrok Sądu Okręgowego w Katowicach z dnia 7 lutego 2012 r. (II C 521/10, niepubl.).

Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Mokotowa dnia 21 maja 2014 r. (VIII K 680/11, niepubl.).

Bright Tunes Music Corp. v. Harrisongs Music, Ltd. i in, 420 F. Supp 177, 1976.

ABKCO Music, Inc. v. Harrisongs Music, i in., 508 F. Supp. 798, 1981.

Boosey vs. Empire Music Co., Inc. (224 F. 646 S.D.N.Y 1915).

Skidmore v Led Zeppelin (12 March 2018, 9th U.S. Circuit Court of Appeals, No. 16-56057).

### Literatura

Barta J. (1980), *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, z. 20.

Barta J., Markiewicz R. (2003) (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa: Zakamycze.

Błaszczński J. (1973), *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.

Ferenc-Szydełko E. (2016), *Komentarz do art. 1, 78 Prawo autorskie*, w:) E. Ferenc-Szydełko (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa: C.H. Beck, Legalis, s. 653-690

Markiewicz R. (2015), *Zabawy z prawem autorskim*, Warszawa: Wolters Kluwer.

Nacher A., Gulik M., Kaucz P. (2011), *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, w: M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, *Remiks. Teoria i praktyka*, Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość chleba, s. 5-15.

Panek W. (2017), *Przewodnik muzyczny z małym słownikiem*, Lublin: Wydawnictwo muzyczne Polihymnia.

Piesiewicz P. F. (2009), *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa: Wolters Kluwer.

Poźniak-Niedzielska M. (2007) (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Branta.

Sewerynik A. (2014), *Prawo autorskie w muzyce*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Fryderyka Chopina.

Sonvilla-Weiss S. (2010), *Mushup Cultures*, Wiedeń: Springer Wien/New York.

Śledziński S. (red.) (1970), *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa: PWN.

Strony WWW

Flisak D., *Komentarz do art. 2. Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz LEX* <https://pulpit.uksw.edu.pl/go/sip.lex.pl~ssl/#/commentary/587731358/528798> (dostęp: 28.06.2018).

Sieroń U., *Słownik muzyczny*, definicja „melodii” <http://www.cedur.pl/slownik.php?id=14> (dostęp: 28.06.2018).

Słownik języka polskiego, definicja „schematu”: <https://sjp.pl/schemat> (dostęp: 22.06.2018).

Mush-up Queen vs. Adele *Skyfall go on* <https://www.youtube.com/watch?v=nm-EqmCt7ek> (dostęp: 16.07.2018).

## ARTYSTYCZNE I ESTETYCZNE POSTAWY WOBEC FUNKCJONOWANIA OPRACOWAŃ MUZYCZNYCH<sup>19</sup>

---

W artykule podjęto próbę uporządkowania typologii opracowania muzycznego. Przyjęto, że stanowi ono termin najszerszy i jest punktem wyjścia dla kilku typów. Oglądowi poddano historyczne postawy wobec tworzenia replik arcydzieł kompozycji, które w kulturze muzycznej były obecne od początków muzyki nowożytnej. Nieodłącznym problemem wobec podejmowanych zagadnień stała się także ocena opracowań z punktu wartości estetycznej.

**Słowa kluczowe:** opracowanie muzyczne, transkrypcja, replika, aranżacja, instrumentacja

### Wstęp

Opracowania muzyczne są już od średniowiecza ważnym elementem kultury muzycznej. Postawa wobec nich zmieniała się jednak z czasem, tak iż teraz wyraźnie zarysowuje się ambiwalentny do nich stosunek. Jak słusznie zauważa Maciej Gołąb w rozprawie *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*: „Wielki renesans transkrypcji, jaki obserwujemy w ostatnich latach domaga się (...) podstawowych decyzji taksonomicznych, jest bowiem jasne, że staną się one przedmiotem badań co najmniej równie atrakcyjnym jak »dzieła pierwsze« (zgodnie z założeniem równoważności tekstów kultury, jakie przyjmuje historia recepcji)” (Gołąb 2003: 79).

Uwagę zwraca jednak fakt, iż mimo znacznej liczby opracowań obecnych w twórczości muzycznej wciąż poświęca się im mało miejsca w literaturze muzykologicznej. Przyczyn tego stanu rzeczy zapewne upatrywać można w tym, że wszelkie repliki traktowane są jako wtórne wobec swojego oryginału. Stwierdzeniu temu, w co najmniej kilku przypadkach, zdaje się zadawać kłam praktyka. Wystarczy wspomnieć choćby

---

<sup>19</sup> Tekst stanowi część dysertacji doktorskiej *Współczesne transkrypcje na fagot i fortepian utworów romantycznych na przykładzie „Sonaty d-moll” M. Glinki, „Fantasiestücke” op. 73 R. Schumanna, „Vier Fantasiestücke” op. 43 N.W. Gade oraz „Sonaty Es-dur” op. 120 nr 2 J. Brahmsa*, napisanej na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku pod kierunkiem prof. zw. W. Orawca.

*Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego, których orkiestrowa wersja przeciętnemu słuchaczowi jawi się jako bardziej oczywista i „podstawowa”. Dopiero jednak po zagłębieniu się w historię tego dzieła okaże się, że oryginalnie zostało pomyślane na fortepian solo, a do kanonu symfonicznego weszła tylko jedna z wielu zorkiestrowanych wersji – mianowicie ta, której dokonał w 1922 r. Maurice Ravel<sup>20</sup>.

Nadanie opracowaniu arbitralnego stygmatu wtórności spycha taki rodzaj twórczości na boczne tory myśli teoretycznej. Z pozoru wydaje się bowiem, że dzieła oryginalne są ciekawszym obiektem zainteresowania. W konsekwencji stan badań o tego typu utworach jest wciąż bardzo rozproszony i dotyka przeważnie wąskiego wycinka dostępnego materiału. Znaczne utrudnienie stanowi także ciągle nieprecyzyjna terminologia.

Repliki wydają się jednak niezwykle interesującym przedmiotem badań. Pozwalają bowiem na holistyczny ogląd dzieła, tzn. taki, który pozwala śledzić jego funkcjonowanie w zmieniającym się otoczeniu społecznym i kulturowym.

## Zagadnienia terminologiczne

Podejmując się zadania, jakim jest omówienie funkcjonowania opracowań muzycznych zarówno z punktu widzenia artystycznego, jak i estetycznego, niezbędne staje się uporządkowanie – choćby w zarysie – problematyki terminologii. W literaturze muzykologicznej nie ma jednej definicji czy typologii, jaką można bez zastrzeżeń posługiwać się, relacjonując interesujące nas zagadnienie. Wiele pojęć funkcjonuje – zupełnie bezzasadnie – synonimicznie. I tak np. często terminy transkrypcja, aranżacja czy nawet parafraza<sup>21</sup> stosowane są wymiennie.

Rozdzielenia i próby definicji poszczególnych terminów podjęto się w *The New GROVE Music Dictionary*. Hasło dotyczące transkrypcji charakteryzuje wąski zakres opracowań muzycznych, które polegały przeważnie na „kopiowaniu dzieła muzycznego zwykle z pewnymi zmianami notacji (np. z tabulatury) lub zmiany układu (np. z pojedynczych głosów do pełnej partytury) bez zwrócenia uwagi na aktualny kształt dźwiękowy podczas procesu przepisywania” (Ellingson 2001: 692)<sup>22</sup>. Widzi się tutaj proces mechaniczny, który w swym znaczeniu ściśle odwołuje się do definicji transkrypcji wziętej z językoznawstwa<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Warto wskazać tutaj np. pierwsze niepełne opracowania Michaiła Tuszmelowa (1886/1891) czy Henry’ego Wooda (1915). Cały cykl zinstrumentowali m.in. Leo Funtek (1922), Sergiusz Górczakow (1954), Władimir Aszenkazy (1982) czy Peter Breiner (2012).

<sup>21</sup> Szerokie omówienie tego zagadnienia znajdziemy w artykule Henryka Andrzeja Bączyka *Z problematyki transkrypcji* (1993: 10-12).

<sup>22</sup> Tłumaczenia – jeśli nie podano inaczej – Mirosław Pachowicz.

<sup>23</sup> „Stosowany w wydaniach popularnych lub naukowo-dydaktycznych rodzaj zapisu tekstów dawnych, polegający na użyciu pisowni jak najbliższej językowi współczesnemu” (Słownik terminów literackich i gramatycznych 2009: 232).

Słowo „aranżacja” jest według brytyjskiej encyklopedii pojęciem znacznie szerszym. W jego zakres mogą wchodzić wszystkie utwory bazujące lub włączające wcześniej istniejący materiał: wariacje, kontrafaktury, msze prozodyczne, pastisze i utwory liturgiczne oparte na *cantus firmus* (Boyd 2001: 65).

Na wyraźne rozbieżności definicyjne wskazuje także Zdzisław Stolarczyk w pracy *Sztuka transkrypcji: wybrane utwory na kwartet puzonowy* (2011: 9-11). Nadto, dołącza on jeszcze jeden termin, jakim jest „opracowanie”, wzięty z niemieckojęzycznych wydawnictw (*Bearbeitung*, dosł. opracowanie, przeróbka) (Stolarczyk 2011: 10). Stwierdza on, że wszystkie te określenia mają znaczenie „bliskie z leksykalnego punktu widzenia, ale pewną umowną granicę wyznacza między nimi praktyka ich potocznego, zwyczajowego odczytywania” (Stolarczyk 2011: 10). Ową granicą ma być podział muzyki na tak zwaną poważną i rozrywkową. Ten niesie jednak ze sobą znane problemy natury estetycznej i nadal obarczony jest poważną wadą definicyjną, co zresztą wyraża się już w samym stwierdzeniu „potocznego” (a zatem nienaukowego) rozumienia.

Można jednak stwierdzić, że „opracowanie” jest nadrzędnym i najszerszym terminem dla interesującego nas zbioru kompozycji. Zakłada bowiem rodzaj przekształcenia pierwowzoru, ale nie implikuje stopnia zmian. Punktem wyjścia jest aprioryczny model, którego należy się trzymać. Łatwo jednak w takiej sytuacji popełnić błąd syntaktyczny, który wyniknie ze zbyt szerokiego zbioru form i gatunków, dla których pewien określony wzór staje się podstawą do kształtowania odrębnego dzieła muzycznego. W takiej sytuacji należy odróżnić opracowania od wariacji. Te bowiem, zgodnie z ich definicją, są przede wszystkim odrębnie klasyfikowaną formą. Stąd też z zakresu terminu „opracowanie” wyłączyć należy takie kompozycje jak parafraza czy reminiscencja, które zbliżają się do form wariacyjnych. Siłą rzeczy, poza tym kręgiem znaczeniowym znajdzie się też fantazja.

Opracowanie może przybrać kilka różnych form, zależnie od przyjętego kryterium. Z jednej strony przekształcenia mogą dotyczyć faktury utworu muzycznego, wtedy wyróżnimy instrumentacje lub redukcje. Przykładami tych pierwszych mogą być np. orkiestracje utworów pierwotnie powstałych na fortepian (np. *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego w opracowaniu Maurice’a Ravela czy *Cinq Etudes-Tableaux* op. 33 Sergieja Rachmaninowa w opracowaniu Ottorino Respighiego). Redukcje to np. liczne wyciągi fortepianowe koncertów instrumentalnych czy np. opracowania koncertów fortepianowych Fryderyka Chopina na fortepian i kwintet lub kwartet smyczkowy.

Drugie kryterium opracowania dotyczy istoty znaczeniowej (semantycznej) dzieła muzycznego. Wyróżnić możemy zatem opracowania, które nie ingerują w przynależność stylistyczną dzieła muzycznego (tzn. sprawiają, że pozostają one nadal w kręgu „muzyki klasycznej”) lub te, które je zmieniają. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z transkrypcją (a więc zmienia się tylko medium wykonawcze), w drugim przypadku – z aranżacją (zmienia się nie tylko medium wykonawcze, ale także przynależność stylistyczna – tzn. z kompozycji „klasycznej” stają się np. kompozycjami jazzowymi czy popowymi).

Zastrzec jednak należy, że między poszczególnymi typami będą zachodziły liczne koniunkcje, co wynika przede wszystkim z nieistnienia tzw. typów idealnych.

## Postawy wobec opracowań muzycznych w ujęciu historycznym

Omawiając znaczenie funkcjonowania opracowań muzycznych warto określić ich teologiczne podstawy. Celowość podejmowania się trudu tworzenia tego typu utworu można wytłumaczyć, odwołując się do trzech poziomów: historii, praktyki wykonawczej i estetyki muzycznej. Oczywiście trudno je rozgraniczyć, gdyż wzajemnie się one przenikają.

Historycznie praktyka opracowań muzycznych obecna jest co najmniej od początków muzyki nowożytnej. Jednak w średniowieczu o opracowaniach muzycznych nie da się mówić w dokładnym dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Wszystko sprowadza się bowiem do ówczesnej filozofii muzyki. Była to sztuka tworzona na cześć i chwałę Bożą, dlatego nie liczone się specjalnie z autorstwem. Anonimowe kompozycje „opracowywali” anonimowi twórcy. Warto wspomnieć, że np. Paerotinus poprawiał prace Leoninusa. Trzeba też wskazać na kilka technik, które były bliskie obecnemu rozumieniu interesującego zjawiska. Są to: kontrafaktura i intawolacja. Pierwsza to podstawianie nowego tekstu do istniejącego utworu muzycznego. W związku z dostosowaniem się do wymagań odmiennej prozodii tekstu wymagane były nieraz drobne zmiany w linii melodycznej. Drugie zjawisko – intawolacja – pojawiła się w XIV w., a swój szczyt osiągnęła w renesansie. Technika ta polegała na przepisywaniu utworu wokalnego (przeważnie wielogłosowego) na instrumenty.

W epoce baroku opracowywanie kompozycji cudzych lub własnych wynikało z typowej dla tego okresu manieri – zdobnictwa. Jak pisał Johann Mattheson: „kompozytor winien spłacić swój dług z »procentem«, to znaczy ulepszając pierwowzór” (cyt. za Bączyk 1993: 12).

W epoce klasycyzmu zmieniają się założenia estetyczne sztuki, za czym podąża także podejście do kwestii opracowań. Zjawisko to nie jest już tak powszechne i częściej dotyczy przekształceń własnych utworów (Bączyk 1993: 14). Powody tworzenia wersji tej samej kompozycji wynikały niejednokrotnie z potrzeby dostosowania do bieżących potrzeb protektorów lub dostępnego w danym momencie instrumentarium. Wyjątkowym przykładem są tutaj wybrane utwory Wolfganga Amadeusza Mozarta (np. *Koncert na obój C-dur* KV314)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Utwór ten został przetranskrybowany na flet, co wiąże się ze słynną anegdotą. Kompozytor zmienił tonację (na D-dur), dokonał także kilku zmian w partii solowej, które wynikały z możliwości instrumentu. Jednak powód powstania tej wersji jest czysto prozaiczny. W 1778 r. Mozart zdobył zlecenie od holenderskiego mecenasa i fle-



Jednak nie tylko własne dzieła Mozart przerabiał. Dobrym przykładem są tutaj np. instrumentalne opracowania na trio i kwartet niektórych fug Johanna Sebastiana Bacha z *Das wohltemperirte Klavier* czy przeinstrumentowane opery i oratoria Georga Fridericha Haendla (np. *Acis i Galatea*, *Mesjasz* czy *Oda na dzień św. Cecylii*). Większość z nich wiedeński klasyk wykonał dla barona Gottfrieda van Swetena. Co ciekawe, funkcjonowały one przez cały XIX wiek i na początku XX wieku jako „wzorcowe” i nawet bardziej doceniane niż oryginał. Dopiero tak zwane wykonawstwo historycznie zorientowane zrewidowało te poglądy (Boyd 2001: 69).

Ludwig van Beethoven tworzył wersje swoich utworów, często powodowany był chęcią przedstawienia ich szerszej publice. Przypuszczalnie w tym celu dokonał przeinstrumentowania *Kwintetu fortepianowego Es-dur* op. 16 z pierwotnego składu (obój, klarnet, fagot, waltornia i fortepian) na *Kwartet Es-dur* z udziałem tria smyczkowego i fortepianu (Gardoń-Preinl 2012: 33).

To jednak wiek XIX przynosi wzmożone zainteresowanie opracowaniem muzycznym. Zwraca na to uwagę Henryk Andrzej Bączyk, który pisze: „Romantyzm przynosi zgodne z filozofią epoki przewartościowanie w sferze aktu twórczego, bardziej więc ceni inspirację niż pracowitość” (Bączyk 1993: 15). Jedną z najważniejszych funkcji opracowań muzycznych staje się przeznaczenie dydaktyczne. Jak pisze Zdzisław Stolarczyk: „Z punktu widzenia pedagogiki instrumentalnej, dzięki transkrypcji muzycznej otrzymujemy bardzo wartościowy materiał dydaktyczny o szerokim zakresie źródłowym, służący ogólnemu rozwojowi estetyki muzycznej” (Stolarczyk 2011: 17). Potrzeba ta ma uwarunkowania historyczne: rodząca się wtedy klasa mieszczaństwa miała swoje liczne rozrywki. Salony bogatych kupców i rodzin stały się ważnym miejscem spotkań i kultywowania aktywnego uczestnictwa w sztuce. W dobrym tonie było, aby panienki czy panice posiadali umiejętności gry na instrumencie. Ze względu na ich bardzo zróżnicowany stopień zaawansowania tworzone i chętnie wydawano rozliczne opracowania i transkrypcje najbardziej znanych dzieł owego okresu (pieśni, sonat, tańców, a nawet fragmentów oper czy symfonii). Do tej grupy opracowań o charakterze pedagogicznym z całą pewnością zaliczyć można także liczne redukcje dzieł na instrument solowy z orkiestrą (tzw. wyciągi fortepianowe), które umożliwiają wykonanie rozbudowanych form koncertowych przez dwoje muzyków. Utwory tego typu często pojawiają się do dziś na estradach szkolnych, akademickich, ale nierzadko wykonywane są też w ramach biletowanych recitali w uznanych salach koncertowych.

Idea tworzenia opracowań zyskuje także wiele innych uzasadnień. Najlepiej wyraża się ona w postawie Fryderyka Chopina, który często dopuszczał tworzenie wersji swoich utworów. Z jednej strony zainteresowany był popularyzowaniem swojej twórczości, z drugiej – wynikało to z czysto pragmatycznych powodów, jakim były kwestie

---

cisty-amatora Ferdinanda de Jeana na dwa koncerty dla niego. Pierwszy z nich napisał szybko, a drugi – z braku czasu i chęci zarobku – powstał właśnie w wyniku przeróbki wcześniejszego dzieła na obój.

natury finansowej<sup>25</sup>. Co interesujące, akceptował on repliki, które nieraz zmieniały jego własne kompozycje lub wręcz banalizowały lub upraszczały przekaz emocjonalny oryginału. Tak jest np. z wersjami niektórych *Mazurków*, które sporządziła Paulina Viardot. Przerobiła je ona na pieśni na głos ludzki z fortepianem (Literska 1997: 43).

Druga połowa XIX wieku przynosi jeszcze dalej idące zmiany w pojmowaniu i funkcjonowaniu opracowań. Doszukiwać ich trzeba „w przeobrażeniach i nowych zapotrzebowaniach społecznych tych czasów. Romantyzm to okres wielkich wirtuozów i koncertowania salonowego. Transkrypcje, o karkołomnym częstokroć stopniu trudności były doskonałym materiałem, okazją do zaprezentowania kunsztu i wirtuozerii wykonawcy. Kompozytorzy transkrypcji wirtuozowskich, pisząc je dla własnych potrzeb, z jednej strony wykorzystywali w nich znane i lubiane melodie (np. Ferenc Liszt), z drugiej, poprzez transkrypcję, często uatrakcyjnioną, chcieli zapoznać słuchaczy z dziełami mało lub wręcz nieznanymi; wychodzili bowiem z założenia, że prezentacji tych utworów w wersji oryginalnej napotkałaby na niezrozumienie, gdyż przekraczała – w ich mniemaniu – stopień percepcji ówczesnego odbiorcy” (Bączyk 1993: 19).

Wspominany wyżej Ferenc Liszt to postać dla omawianego zjawiska bardzo ważna. Jako człowiek epoki swoje opracowania tworzył przede wszystkim w wyniku panujących ówczesnie mód. Podziw publikii, jaki budziła niezwykła wirtuozeria, skłaniał go do okazjonalnej twórczości, ale przeważnie z myślą o sobie samym. „Zwykło się zaliczać transkrypcje Liszta do gatunku literatury drugorzędnej, nazywanej niekiedy »Spielmannsmusik«. Rzeczywiście, utwory te, a szczególnie parafrazy operowe, nie dorównują mistrzostwu formy i nowatorstwu dźwiękowemu takich dzieł jak *Sonata h-moll*, *Années de pélerinage*, *Etudes d'exécution transcendentalne*. Jednak liczne z jego transkrypcji pieśni (...), zwracają uwagę doskonałym wyważeniem roli czynnika wirtuozowskiego w uzależnieniu od modelu i koncepcji formy” (Chmara-Żaczkiewicz 1977: 45-46).

Na przełomie wieków XIX i XX powoli krystalizuje się dość ambiwalentne podejście do tworzenia replik. Z jednej strony mamy postawy przejęte z romantyzmu, potem rozwinięte przez Ferruccio Busoniego, które w zjawisku tym nie widzą nic złego, a wręcz upatrują ewolucji aktu twórczego. Najważniejszą jednak zasadą pozostaje w tym „wierność pierwotnemu zamysłowi twórcy dzieła” (Busoni 1962: 15). Zatem zakres wprowadzonych do pierwowzoru zmian pozostaje dowolny, chociaż z praktyki wskazać można, że większa ingerencja dotyczyła przekształceń dzieł własnych niż cudzych.

Z drugiej strony – w odpowiedzi na pojawiającą się coraz większą liczbę miernych artystycznie opracowań, które podstawowych idei Busoniego w ogóle nie spełniały – w świecie muzycznym coraz więcej jest postaw oportunistycznych względem transkrypcji. Takie podejście często zresztą pojawia się także i dziś. Eric Satie miał drwić

<sup>25</sup> Z listów Chopina dowiadujemy się, że czasem bawiło go przerabianie jego dzieł i nie zawsze był skory do pozwolenia na ich publikację. Jednak, jak pisze w liście z 17 kwietnia 1830 r. do Tytusa Wojciechowskiego: „Co się tyczy mazurków z moich tematów, kupiecka chęć zysku przemogła” (cyt. za *Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom I* 1955: 121).

z pewnej obojętności, jaka cechowała Ravela wobec ostatecznego kształtu dźwiękowego jego dzieł, pisząc: „Firma podejmie się wykonania wszelkich harmonicznym naprawek. Specjalność – przeróbki muzyczne... Może symfonię? Oczywiście, proszę pani! – Nie wygląda ona zbyt zabawnie. – Ależ możemy ją pani dostarczyć w przekładzie na walc ze słowami” (cyt. za: Jakélévitch 1997: 103-104).

Zresztą obarczanie opracowania muzycznego stygmatami wtórności i podrzędności wobec oryginału było procesem długotrwałym. Swoje źródło ma jeszcze w klasycyzmie, a nawet baroku – w okresach, kiedy rodziło się pojęcie własności intelektualnej i indywidualizmu twórczego. Już bowiem w baroku zaczęto piętnować plagiowanie (Bączyk 1993: 13), a w kolejnej epoce coraz wyraźniej podkreślane jest znaczenie autorstwa (Bączyk 1993: 14).

Dopiero jednak XX wiek przynosi swego rodzaju ukonstytuowanie się podejścia do zagadnienia opracowania muzycznego. O ile – co wykazano wcześniej – wciąż zachodzi pewien problem definicji tego zjawiska, to po zebraniu doświadczeń poprzednich epok coraz łatwiej przychodzi usystematyzowanie go i wskazanie pewnych cech deskryptywnych. Wraz z rozwojem świadomości obywatelskiej oraz stopniowego penalizowania kolejnych dziedzin życia niezbędne staje się także sformułowanie prawa autorskiego. Regulacje z zakresu ochrony własności intelektualnej dotyczą nie tylko badań naukowych, ale także twórców kultury, w tym dzieł artystycznych. Odnoszą się one zarówno do kompozytorów, jak i autorów opracowań, często stawiając prawo jednego i drugiego na równi.

## **Opracowania muzyczne z punktu widzenia estetyki muzycznej**

Ocena estetyczna wartości opracowania muzycznego jest niejednoznaczna i trudna. W myśl idei Romana Ingardena, dzieło muzyczne jest „schematycznym przedmiotem intencjonalnym i nie można mu przypisać bytowej autonomii, którą to posiadają przedmioty realne” (Chęćka-Gotkiewicz 2008: 24). Jest jednak „intersubiektywnie dostępne różnym odbiorcom: środkami jego udostępniania są partytura i poszczególne wykonania, poprzez które dzieło zostało utrwalone” (Chęćka-Gotkiewicz 2008: 25). Co jednak ciekawe, filozof różnicuje wykonanie od utworu muzycznego. Pierwsze z nich jest bowiem zindywidualizowanym procesem akustycznym, jednoznacznie zlokalizowanym w czasie i konkretnej przestrzeni. Wpływ na nie mają czynności fizyczne i stany psychiczne wykonawcy. Z kolei dla utworu muzycznego charakterystyczna jest „struktura quasi-czasowa, różna od continuum czasu fizycznego, ponieważ czas utworu muzycznego to czas fenomenalny, w którym poszczególne chwile są zdeterminowane jakościowo tym, co je wypełnia, tym, co po nich następuje i co daną chwilę poprzedza” (Chęćka-Gotkiewicz 2008: 27). Nadto, powstanie i trwanie dzieła muzycznego nie ma uwarunkowań

w realnych procesach, a jedynie w czynnościach twórczych artysty. W końcu – co dla nas najważniejsze – utwór „jest niewrażliwy na poszczególne wyglądy słuchowe, nie jest *hic et nunc* rozwijającym się akustycznym zjawiskiem; wynika stąd, iż sam utwór się nie zmienia mimo zmiennych wykonań” (Chęćka-Gotkiewicz 2008: 28).

Jeśli zatem spojrzymy na opracowanie z punktu widzenia powyższej teorii, to okaże się, że zasadniczo nie zmieni ona sensu danego utworu, który i tak pierwotnie został w określony sposób pomyślany. Zmiana medium wykonawczego ani nie zuboży, ani nie wzbogaci go pod względem estetycznym. Co innego wykonanie – to zresztą ono, w myśl Ingardena, wypełnia istniejące w dziele momenty niedopowiedziane. Można zatem przyjąć, że każdorazowo dzieło aktualizuje się z chwilą fizycznej prezentacji (rozumianej jako indywidualnej akustycznej konkretyzacji). Założyć można ponadto, że opracowanie, tak jak każde pojedyncze wykonanie, z jednej strony zmienia ukryte w kompozycji znaczenia, ale może też uwypuklić inne lub wprowadzić zupełnie nowe jakości.

Tym samym zbliżamy się także do idei Ferruccio Busoniego. W swej rozprawie pisał on: „wykonanie dzieła jest transkrypcją i może ono być również jak najbardziej swobodne – nigdy jednakże nie może zniweczyć oryginału. Dzieło muzyczne pozostaje bowiem przed wykonaniem i po wykonaniu całe i nienaruszone” (Busoni 1962: 14).

Jak wskazano wcześniej, opracowania muzyczne mają często na celu także popularyzację bądź poszerzenie kręgu potencjalnych odbiorców (Stolarczyk 2011: 11). Co ciekawe, zaobserwować można wyraźny trend, że opracowaniom „poddawane są utwory popularne bądź wartościowe pod względem artystycznym” (Stolarczyk 2011: 11). Tym samym kolejna wersja tego samego utworu stanie się odrębnym tekstem kultury, na podstawie którego możemy obserwować historię recepcji danej kompozycji. Opracowanie staje się zatem „dziełem po dziele”, stanowiąc przez to element integralnego jego oglądu, co ma niemałe znaczenie nie tylko z punktu widzenia historycznego, ale także analitycznego. W myśl bowiem idei Mieczysława Tomaszewskiego, dzieło muzyczne powinno być postrzegane w całej swej głębokiej złożoności z szerokim kontekstem (Tomaszewski: 2000: 26-27).

Na koniec niniejszych rozważań warto jeszcze zastanowić się nad kwestią wartościowania. Obiegowo przyjęto pogląd, na który uwagę zwraca Maciej Gołąb, iż „replika arcydzieła – jak sama jej nazwa wskazuje – pozostaje zawsze wobec swego pierwowzoru czymś wtórnym, podczas gdy stopień i zakres naruszania pierwotnej substancji pierwowzoru stanowić musi, przynajmniej z punktu widzenia estetyki klasycznej, miarę oceny mimetycznych zdolności transkrypcji” (Gołąb 2003: 80). Taki sposób myślenia – mimo wszelkich prób łagodzenia języka – może sprowadzać nas do wniosku, iż opracowanie jest gorsze od oryginału. Stwierdzenie bowiem, że replika jest wytworem wtórnym, jest wyraźnie negatywnie nacechowane. Jednak jak sam przywołany wyżej autor zastrzega, miarą jakości artystycznej kolejnych wersji jest, zgodnie z klasyczną teorią sztuki, ich możliwość przywołania ekspresji pierwowzoru (Gołąb 2003: 80).

Spór ten zdaje się być zatem nieco jałowy przede wszystkim z estetycznego punktu widzenia. Już samo założenie wartościowania ma w tym przypadku błędne przesłanki<sup>26</sup>. Przede wszystkim opracowanie muzyczne w różnym stopniu dotyka substancji dzieła (w tym wypadku materiału muzycznego rozumianego jako uporządkowane w czasie następstwo fenomenów dźwiękowych). Nie stanowi także plagiatu pracy innego twórcy (wyklucza zatem działanie z premedytacją) i nie pretenduje (w idealnym znaczeniu) do rangi prześcignięcia pierwowzoru.

Warto jednak zwrócić uwagę na podstawą w tym przypadku sprawę: opracowanie muzyczne jest repliką arcydzieła. Już samo to wskazuje na wysoką wartość przekształcanej kompozycji. Replika w założeniu nie przewyższa pierwowzoru, ale wielokrotnie co najmniej mu dorównuje. Przytoczyć tutaj można choćby najbardziej oczywisty przykład, jakim jest wspomniana orkiestrowa wersja *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego, której dokonał Maurice Ravel. Doskonałym przykładem sytuacji, kiedy replika przyćmiewa z kolei oryginał, jest także historia *Zaproszenia do tańca* Carla Marii von Webera w opracowaniu orkiestrowym Hectora Berlioza.

## ■ Bibliografia

- Bączyk H. A. (1993), *Z problematyki transkrypcji*, w: T. Brodniewicz, J. Kempieński, J. Tatarska (red.), *Zeszyty naukowe IV*, Poznań: Akademia Muzyczna, s. 7-37.
- Boyd M. (2001), *Arrangement*, hasło w: Stanley Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musician in twenty volumes. Vol. 1*, Londyn: Oxford University Press, s. 65-71.
- Busoni F. (1962), *Zarys nowej estetyki muzyki*, Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna.
- Chęćka-Gotkiewicz A. (2008), *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Chmara-Żączkiewicz B. (1977), *Transkrypcje fortepianowe Melcera w świetle transkrypcji Liszta*, w: *Muzyka fortepianowa II*, Gdańsk: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, s. 41-56, Seria: Prace specjalne 12.
- Dalhaus C. (2003), *Analiza i sąd wartościujący*, „Muzyka” nr 1, s. 61-101.
- Ellingson T. (2001), *Transcription*, hasło w: Stanley Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musician in twenty volumes. Vol. 25*, Londyn: Oxford University Press, s. 692-694.
- Gardoń-Preinl M. (2012), „Kwintet Es-dur KV 452” W.A. Mozarta, „Wielki kwintet Es-dur op. 16” L. van Beethovena: *Analiza dzieła a interpretacja wykowcza w kontekście historii gatunku*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, Seria: Prace habilitacyjne 16.
- Gołąb M. (2003), *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej.
- Jankélévitch V. (1977), *Ravel*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.

---

<sup>26</sup> Odnosimy się tutaj do idei Carla Dalhousa, wyrażonej w traktacie *Analiza i sąd wartościujący*. Pisze on: „sąd estetyczny, który nie znajduje uzasadnienia w normie, nie może pochodzić z niczego innego, jak tylko z uznania odrębności indywidualnego dzieła” (2003: 62).

- Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom I* (1955), Zebrał i opracował B.E. Sydow, PIW, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Literska B. (1977), *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Chopina. Próba systematyki*, „Muzyka” nr 4, s. 37-50.
- Słownik terminów literackich i gramatycznych* (2009), opr. Z. i M. Dominów, Poznań: Wydawnictwo IBIS.
- Stolarczyk Z. (2011), *Sztuka transkrypcji: wybrane utwory na kwartet puzonowy*, Kraków: Akademia Muzyczna. Seria: Prace habilitacyjne 10.
- Tomaszewski M. (2000), *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków: Akademia Muzyczna.



Maciej Michaluk  
Akademia Muzyczna w Łodzi

## ESTETYKA MUZYCZNYCH KULTUR ALTERNATYWNYCH W DOBIE INTERNETU

---

Celem pracy jest dokonanie analizy muzycznych kultur internetowych oraz ich współczesnej oceny estetycznej. Autor, uwzględniając aspekty muzyczne i socjologiczne, zwraca uwagę na zachodzące w nich przewartościowania dotyczące sfer relacji międzyludzkich oraz autentyczności tworzonej sztuki. Przyjmuje przy tym postmodernistyczną koncepcję Internetu jako medium, którego użytkownicy czerpią inspiracje z różnych źródeł, zgodnie z postawą literaturze przedmiotu przez Davida Muggletona. Poprzez porównanie ruchów punk i vaporwave wykazana zostanie samoświadomość prawdy i pozorów kultur internetowych, korespondująca z teorią estetyczną dzieła sztuki Theodora Adorna.

**Słowa kluczowe:** Internet, postmodernizm, kultura blitz, vaporwave, dialektyka negatywna

### Od subkultury do post-subkultury

Kiedyś, w 1973 roku, założenie glanów i skóry z ćwiekami stanowiło wyraźne odcięcie się od mediów i kultury głównego nurtu, zaakcentowanie własnej wizji wspólnoty oraz związanego z tym alternatywnego systemu norm. Subkultura punkowa, jedna z bardziej bezkompromisowych, narodziła się oddolnie, między innymi w garażach brytyjskich przedmieść robotniczych. Tym, co przyciągało wtedy ludzi do siebie, była idea bliskości osób o podobnym statusie społecznym, osób, które najsilniej odczuły skutki kryzysu ekonomicznego lat 70. XX wieku (m.in. hasło „NO FUTURE”). Punkowcy negowali ograniczający wpływ instytucji społecznych na wolność jednostki oraz ówczesny blichtr artystów i mediów, zarzucając im fałsz i całkowity brak zrozumienia realiów życia młodych. Ta negacja kanalizowała się w spontanicznie tworzonej muzyce, pisanej bez myśli o większym zarobku czy karierze, lecz stawiającej na pierwszym miejscu autentyczność przekazu i treści. Wszystko to przekładało się na spójność działań artystycznych i ich późniejszą atrakcyjną prezentację w mediach.

Niestety, jak pokazała próba czasu, ruch punkowy został wchłonięty przez to, co sam kiedyś kategorycznie negował. Wykonawcy, którzy wcześniej szczylicili się bra-

kiem umiejętności gry na instrumentach, teraz rywalizowali ze sobą o miejsca na krajowych listach przebojów, a krytyka systemu ekonomiczno-społecznego okazała się sama w sobie nośnym tematem konsumpcyjnym. Kultura masowa w dość groteskowy sposób obeszła się z wyznawanymi przez punków ideami niezależności, po raz kolejny dobitnie pokazując możliwość adaptacji nisz kulturowych, która okazuje się jednym z jej niezmiennych wyznaczników.

Dziś, gdy co niektórzy zdążyli już ogłosić koniec historii jako takiej<sup>27</sup>, popkultura ma się dobrze jak nigdy wcześniej. Jedną z głównych różnic między 'kiedyś' a 'dziś' jest Internet, medium pluralistyczne i zindywidualizowane na niespotykaną wcześniej skalę. Internet stanowi realizację postmodernistycznego punktu widzenia: przynależę tu, ale tam już nie, to mi się podoba i z chęcią wezmę, a tamto natychmiast odrzucę. Pozwala to na zróżnicowaną kreację własnej osoby poprzez zarządzanie wielokanałowym dostępem do informacji. W porównaniu z przedstawionym zarysem subkultury punkowej, brak tu ostentacyjnego odcięcie się od mediów głównego nurtu, jak i również fizycznej potrzeby budowania stałej wspólnoty – nastąpiło przewartościowanie w sferze poczucia własnej indywidualności, której funkcją stało się zarządzanie prywatnością. Warto przytoczyć słowa Davida Muggletona, który określa to zjawisko mianem „surfowania po stylach”: „widowskowe oznaki zewnętrzne danego stylu stanowią prawo wstępu na bal przebierańców, maskaradę, drogę hedonistycznej ucieczki w fantazję kultury blitz” (Muggleton 2004: 65). Autor ten nazywa omawiane zjawisko „supermarketem stylów”, co wyraźnie zbliża te zachowania do założeń społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym nie ma rozróżnienia na tzw. sztukę wysoką i niską, wszystko bowiem stało się już towarem.

Czy więc wcześniej wspomniana subkulturowa niechęć do etykiet nie stała się w tym momencie etykietą samą w sobie, ideą, która podlega konsumpcyjnym przełożeniom? Oczywiście, konsumpcja nie musi mieć tutaj pejoratywnego wydźwięku, może też służyć jako środek pomocniczy w świadomym tworzeniu własnej tożsamości i kreowaniu wizerunku na podstawie posiadanych przedmiotów i idei (marki), przy czym przyjmowane rozwiązania będą zmieniać się również w zależności od tymczasowej przynależności podmiotu. Odbiorca z owego „supermarketu” wybiera odpowiadające mu style, czy nawet ich poszczególne elementy, a następnie łączy je, otrzymując rzecz najcenniejszą – autentyczność, aby następnie poszukiwać osób ze zbieżnymi wyborami estetycznymi.

Przedstawiony „internetowy” sposób tworzenia społecznej persony zdaje się korespondować z koncepcją łącza zaproponowaną przez Felixa Guattariego oraz Gillesa Deleuze'a w *Tysiącu plateau*, gdzie „idealną siecią jest taki system, który cechuje się maksymalną liczbą połączeń między punktami” (Deleuze, Guattari, cyt. za: Pisarski). Nic bowiem tutaj nie zanika ostatecznie, przerwane powiązania rekonstruuje się na-

---

<sup>27</sup> Jest to nawiązanie do koncepcji zaproponowanej w 1992 roku w książce *Koniec historii* Francisa Fukuyamy, w której uznał on demokrację liberalną za ostateczny i wystarczający etap rozwoju ludzkości (wraz z towarzyszącym jej systemem społecznym i ekonomicznym).

tychmiastowo, a samo kłącze to „region intensywności” (wspomniana hedonistyczna *kultura blitz*) – wielość dająca się złączyć z czymś innym, zgodnym z upodobaniami uczestnika-użytkownika. Co więcej, w czasach niespotykanej wcześniej anonimowości i zarazem dostępności informacji nabiera to nowego znaczenia. Członkowie tych efemerycznych zbiorowości łączą się ze sobą z powodu bezpośredniej więzi gustu i upodobań – nowego rodzaju plemienności (grupowania się na forach, grupach internetowych), czerpiąc przyjemność z samego niezobowiązującego przebywania ze sobą.

Nie ma zatem w tym nic dziwnego, że rozwój technologiczny dostarczył nowych możliwości zarządzania sferą relacji społecznych, diametralnie różniących się od poprzednich, i tym samym zasługujących na nowe określenie post-subkultury. Cóż jednakże zrobić z tymi osobami, które mimo to nie zgadzają się na zaistniały stan rzeczy? Czy wciąż mogą sobie pozwolić na przestrzeń autentycznej negacji w świecie, w którym wszystko zdążyło się już wydarzyć?

## Wampiry i zombie popkultury<sup>28</sup>

Przypomnijmy absurdalnie gorzką sytuację nakreśloną w powieści Josepha Hellera *Paragraf 22*, której akcja dzieje się podczas drugiej wojny światowej. Tytułowy paragraf dawał żołnierzowi możliwość natychmiastowego zakończenia pełnienia służby na własną prośbę z powodu choroby psychicznej; sytuacja ta jest szczególna – ktoś, kto w trosce o uratowanie własnego życia wnosi o zwolnienie ze służby, udowadnia tym samym pełnię władz umysłowych. Mając w pamięci okrutny paradoks tego zabiegu, można stwierdzić, w nawiązaniu do negacyjnych podwalin dawnych subkultur, iż obecna krytyka kapitalizmu, jak i mediów głównego nurtu, może dokonywać się wyłącznie w ramach samonapędzającego się rozwojem technologicznym kapitalizmu, co być może stało się przyczynkiem zanikania samych subkultur. Jak opisują to Zygmunt Bauman i Tim May w *Socjologii*: „Wiedza techniczna wkracza w nasze życie najczęściej nieproszona i w ogóle bez pytania o pozwolenie. Pomyślmy na przykład o coraz bardziej wyszukanych technikach, które stosuje się przy najróżniejszych formach kontroli i nadzoru. Z jednej strony, umożliwiają one większą swobodę poczynań, z drugiej jednak – pozwalają na wykluczanie osób uznanych za »niepożądane« i ograniczają naszą swobodę. (...) Zarazem jednak większość udogodnień technicznych powstaje z myślą o naszej korzyści (...). Chcemy wręcz, by nas przekonano o tych możliwościach, i stąd tak wielu ekspertów (...), wspomaganych wielkimi kwotami, aby tylko wzbudzić w nas przekonanie, że możemy zawierzyć temu, co widzimy. Koniec końców, z jakiego innego źródła mamy zaczerpnąć wiedzę?” (Bauman, May 2004: 217). Zatem od urynkowania

---

<sup>28</sup> Nazwa śródtytułu oraz idące za nim późniejsze porównania nawiązują do kategorii przedstawionych w wykładzie Slavoj Žižka: „The Truth comes out in Pop Culture”, <https://www.youtube.com/watch?v=F2Y1nKkHnQA>.

nie ma ucieczki, dawne instytucje kontroli, jak rodzina czy tradycja, zostają bezcere-  
monialnie zastąpione technokratami, a kultura masowa, raz za razem, dokonuje prze-  
jęcia nisz kulturowych, aby niejako jak wampir przedłużyć swą egzystencję kosztem  
sił życiowych innych. Wszakże zawiera ona w sobie dawne mody i ich eskapizmy, które  
również, raz za razem, „powracają” do powszechnej świadomości choćby w zbioro-  
wych retromaniach.

Jednakże lepszym określeniem od „powracania” byłoby „nawiedzanie”, zgodne  
z hauntologią zaproponowaną w *Widmach Marksa* przez francuskiego filozofa Jacque-  
sa Derridę, jako że nigdy nie spotkamy tych rzeczy w pełni obecnych. Nawiedzają  
one terażniejszość w wynaturzonej formie, niczym zombie, powstając niejako z „mar-  
twych”. Symbolizuje to niemożność wypracowania przez współczesność nowych,  
własnych koncepcji przyszłości, skazując ją tym samym na dyslokacje terażniejszości  
– stan istnienia i nieistnienia zarazem. Jak opisywał ten stan jeden z bardziej wnikli-  
wych antropologów kultury naszych czasów, Mark Fisher: „(...) nie tylko przyszłość  
nie nadeszła, zdaje się ona nie być dłużej możliwa. Jednakże jeszcze czasami muzyka  
konstytuuje negację względem porzucenia pragnienia przyszłości. Negacja uposaża  
tę melancholię w wymiar polityczny, gdyż równa się ona porażce ulokowania się na  
domkniętym horyzoncie kapitalistycznego realizmu” (Fisher 2014: 53)<sup>29</sup>. Mimo dość  
pesymistycznego wydźwięku, Fisher wciąż wyposaża muzykę w umiejętność negacji  
rzeczywistości, niezależnie od tego, jak wąta pod względem sprawczości by się ona  
zdawała. Starannie wyselekcjonowani przez niego artyści<sup>30</sup> zdają sobie sprawę z trwa-  
jącego pozoru autentyczności, pokrewni w swej spontaniczności kreacji z omawianą  
twórczością subkulturową. Z taką różnicą, że ta dzisiejsza jest udostępniana natych-  
miastowo i na zawsze całemu światu za pomocą serwisów streamingowych.

Oczywiście rozważania na temat autentyczności dzieł sztuki rozpałały dyskusje  
rozmaitych estetyków znacznie wcześniej, jednakże to teoria Theodora Adorna i jej kate-  
gorie prawdy oraz pozoru wręcz oczekiwały zaistniałego impasu kulturowego, który  
zdaje się być odzwierciedleniem opisywanego przez nią kruchego stanu między bytem  
a nie-bytem dzieła sztuki: „Podstawowe warstwy doświadczenia, które stanowią mo-  
tywację sztuki, są pokrewne warstwom świata przedmiotowego, przed którym dzieła  
z obawą się cofają. Nierozwiązane antagonizmy świata realnego wracają w nich jako  
immanentne problemy ich formy” (Adorno, cyt. za: Szyszkowska 1998: 158). Analiza  
twórczości artystycznej współczesnej kultury internetowej okazuje się zatem kluczo-  
wa w zrozumieniu jej fenomenu. Kultury, dla której samo słowo *estetyka* stało się fety-  
szem o znaczeniu tożsamościowym.

<sup>29</sup> w oryginale: „(...) not only has a future not arrived, it no longer seems possible. Yet at the sometime, the mu-  
sic constitutes a refusal to give up on the disire of the future. This refusal gives the melancholia a political dimen-  
sion, because it amounts to a failure to accomodate to the closed horizons of capitalist realism” (tłum. własne).

<sup>30</sup> Fisher w cytowanej publikacji omawia przykłady twórców z pogranicza muzyki popularnej oraz alternaty-  
wnej, tj. Joy Division, Burial etc.

## Wydestylować opary<sup>31</sup>

Na samym początku, w 2010 roku, pojawił się Daniel Lopatin (znany również jako Chuck Person) ze swoimi *eccojams*, adaptacją „muzyki mebli” francuskiego kompozytora Erica Satie, stanowiącą w tym przypadku sentymentalną refleksję na temat przemijalności. Obrął on za materiał muzyczny przeboje z lat 80. i 90. XX wieku, aby zgodnie z plądrofoniczną tradycją Johna Oswalda, tj. poprzez cięcia i zwalnianie źródłowych sampli, stworzyć współczesną wersję muzaków, tapet muzycznych. Z początkowej asemantycznej zabawy, żartu z doszukiwania się „konspiracyjnych” treści w puszcanych od tyłu nagraniach, narodził się szeroki kontekst społeczny. Użytkownicy forów internetowych zaczęli doszukiwać się krytyki systemu kapitalistycznego, choćby w technikach plądrofonicznych godzących w interesy wielkich wytwórni, jak i błyskotliwego sposobu na oryginalną wypowiedź w świecie powielającym muzyczne schematy, przybierając zbiorczą nazwę *vaporwave*.

Zrozumienie tych aluzji należałoby rozpocząć od rozbicia nazwy na główne pojęcia ją tworzące. Pierwsze, *vaporware*, zwykło się przypisywać oprogramowaniu komputerowemu, które miało trafić do sprzedaży w określonym terminie, lecz z różnych powodów nie wzięło ostatecznie udziału w technologicznych zmaganiach. Można więc powiedzieć, że *wyparowało* (ang. *vapor* – opary, para) – stało się nikomu niepotrzebne, a przecież jeszcze nie tak dawno każdy miał o to zabiegać. Kategoria *wyparowania* łączy się z kolei w bezpośredni sposób z ideą zawartą w *Manifeście komunistycznym* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa, na podstawie której kapitalizm wymaga dostosowywania się do zawrotnego tempa rozwoju technologicznego, bo: „Wszystkie stężałe, zaśniedziałe stosunki, wraz z nieodłącznymi od nich z dawien dawna uświęconymi pojęciami i poglądami ulegają rozkładowi, wszystkie nowo powstałe starzeją się, zanim zdążą skostnieć” (Marks, Engels). Od tej myśli, mającej korzenie w historiozoficznych rozważaniach Georga Hegla, wyjdzie również Theodor Adorno w swojej *Teorii estetycznej*, wedle której dzisiejszy fetysz elastyczności, promowany przez różnej maści trenerów osobistych, prędzej czy później musiał uwypuklić się w świadomości artystycznej. Sam zaś człon *wave* (ang. fala) owa teoria potraktuje jak gest powtarzalności awangardy muzycznej. Wcześniej jednakże należy wspomnieć jeszcze o dodatkowym znaczeniu nazwy, znacznie bliższemu ironicznym źródłom gatunku, którego uwzględnienie i omówienie dopiero w pełni odda nakreślone powiązania.

Hipnagogia to przypominające marzenia senne omamy, silne doznania zmysłowe igrające z pamięcią i wyobrażeniami rzeczywistości. Ekspresja tego stanu zawieszenia między jawą a snem koresponduje w znacznej mierze z hauntologią, która w specyficznej fenomenologii<sup>32</sup> muzycznej *vaporwave’u* uwypukla się jeszcze bardziej. Na pierw-

<sup>31</sup> W dużej mierze przedstawione w tej części informacje dotyczące historii gatunku pochodzą z dokumentu *Vaporwave: A Brief History*, <https://www.youtube.com/watch?v=PdpP0mXOIWM>.

<sup>32</sup> Nie jest to powołanie się na kategorie filozoficzne E. Husserla, lecz na aspekt czysto wrażliwoy muzyki, jak jest ona odbierana zmysłowo w porównaniu do tego, jak została formalnie stworzona.

szy rzut ucha dźwięki zdają się dobrze znane, zostały sprzężone bowiem z bezpiecznym, szczęśliwym czasem spędzonym na zakupach czy zabawach. Jednakże poddanie ich obróbce cyfrowej tworzy coś odmiennego – rzecz znajomą, lecz w niepokojący sposób niepodobną zarazem, muzykę zniekształconą jak przywracająca ją pamięć. Proces ten można nazwać rekontekstualizacją; warstwy znaczeniowe i brzmieniowe zostają nałożone na siebie, kreując nową historię, która tylko czeka na opowiadanie (odwrotna kolejność jak przy tworzeniu muzyki filmowej, programowej). Chyba najbardziej znanym przykładem takiego hipnagogicznego albumu jest *Floral Shoppe*, producenta ukrywającego się pod pseudonimem Macintosh Plus, którego okładka stała się wręcz identyfikacją wizualną gatunku. Mowa tu o nadmiarowym nagromadzeniu grafiki z wczesnej ery komputerów w odcieniach fioletu i błękitu czy greckich marmurowych popiersi okazjonalnie przyozdobionymi glitchami, tj. błędami graficznymi, zbiorowo określanymi ironicznie *estetyką*. Warstwa wizualnej identyfikacji, w połączeniu ze specyficznym aspektem brzmieniowym, dla wielu artystów była wystarczająca, aby móc tworzyć dalsze permutacje i podgatunki *vaporwave'u*. Okazuje się to być *opus magnum* supermarketu stylów – pierwszym zglobalizowanym na taką skalę gatunkiem muzycznym, który dostarczając narzędzi do rekontekstualizacji każdej kulturze na świecie, jeszcze bardziej intensyfikuje swą strukturę kłacza. Tym, co dało całemu gatunkowi siłę przebicia, była wytrącająca argumenty ironia, pozwalająca w sposób autentyczny zarówno krytykować zastaną rzeczywistość, jak i brać w niej czynny udział, tworząc rynkowo atrakcyjną, eksperymentalną muzykę elektroniczną, niezależnie od stopnia wtajemniczenia w wewnętrzne konteksty. Sposób, w jaki atmosfera melancholii i marazmu została wykorzystana przez twórców, zbliża je z powrotem do Adornowskich kategorii prawdy i pozorów, co wzmaga fakt, iż niektórzy producenci zdążyli już ogłosić „śmierć” *vaporwave'u* jako takiego<sup>33</sup>.

Wedle autora *Teorii estetycznej* sztuka dąży do immanentnego rozwoju świadomości człowieka. Przejawia się to w szczególnej relacji między prawdą a pozorem, dialektyce negatywnej, która nie dąży jak u Hegla do pozytywnej syntezy, lecz znajduje w napięciu między przeciwieństwami jedyny rzetelny sposób ujęcia rzeczywistości, jaki pozostał po nietrafionych, totalnych próbach czy to zaborczych systemów filozoficzno-politycznych, czy utopijnych awangard XX wieku. „Prawda i pozór przenikają się w naszym sposobie poznania; nie istnieje bowiem nic takiego jak obiektywna prawda lub obiektywny pozór. Prawdziwe jest to, co nie stara się przybrać pozy prawdy, prawdziwe, również w sztuce, jest to, co przedstawia się jako świadome swego pozornego uposażenia” (Szyszkowska 1998: 153). Może przypominać to próbę odczytania metaforycznego symbolu – z wierzchu czekają na interpretatora banalne, dosłowne obrazy, lecz im bardziej będzie się zagłębiał w ich znaczenia, odkryje fałsz i iluzję, skrywające gdzieś prawdę będącą „osnową wszystkiego”. To permanentne zdzieranie warstw fałszu, który jednak sam może okazać się prawdą,

<sup>33</sup> Choćby wydawnictwo artysty ukrywającego się pod pseudonimem Sandtimer, *Vaporwave is dead*.



odnajduje się w sytuacji bytowej samego dzieła sztuki, określającego się relacją pomiędzy tym, czym dzieło sztuki nie jest, a tym, co dopiero je nim czyni. W żargonie prawniczym zwie się to „ustaleniem utworu”, próbą uchwycenia szczególnego momentu zaistnienia, czy też bardziej uprzedmiotowienia dzieła. Próbą, zdaniem Adorna, skazaną na niepowodzenie tak samo, jak partytura symfoniczna nigdy nie będzie w stanie zawrzeć prawdziwej istoty utworu, będąc tylko przybliżonym zapisem, który w każdej chwili może stać się przedmiotem konsumpcji. „Istnienie sztuki wydaje się pozorem wobec rzeczywistości ze względu na jej kruchą podstawę bytową; dzieło sztuki istnieje nie jako dźwięk czy płótno, ale ze względu na swój specyficzny estetyczny charakter. Sztuka jest więc fikcją; to jednak staje się jej prawdą. Realnością sztuki jest jej potrzeba negacji rzeczywistości; wyrzekanie się bytu potwierdza jej byt” (Szyszkowska 1998: 155).

W ostatnim zdaniu cytatu można odnaleźć analogię w stosunku do zachowania punkowych purystów w końcu lat 70. XX wieku, gdy zniesmaczeni dziejącym się megaliansem z mediami głównego nurtu, ogłosili oni „śmierć” swojej społeczności. Idąc za kategoriami Adorna, punk rock spotkało to, co wcześniej wszystkie inne awangardy – za początkowym naturalnym gestem negacji poszły próby całościowej zmiany systemu, wygładzenia krawędzi zaostrzających się konfliktów wewnętrzną polityką tożsamości, która nie była w stanie oprzeć się urynkowieniu. Jak to ujął Adorno w *Teorii estetycznej*: „Dzieło sztuki jest zarazem procesem i chwilą. Jego obiektywizacja, warunek autonomii, jest zarazem zastygnięciem” (Adorno, cyt. za: Szyszkowska 1998: 155). Innymi słowy, gdy punk rock zrozumiał (dzięki soczewce mediów) to, że jest punk rockiem, przestał nim być i aby móc uratować jedyną definiującą go rzecz, to jest autentyczność, musiał umrzeć na oczach wszystkich.

To natomiast, co odróżnia „Punk is dead” od „Vaporwave is dead”, to odmienne podejście w kwestii negacji zastanego świata. *Vaporwave* to swoista nie-awangarda, która wraz z brakiem utopizmu, wypracowywania uniwersalnych zasad czy totalnej negacji rzeczywistości, stała się współczesną wersją Adornowskiej permanentnej refleksji, „regionem intensywności”, nową perspektywą krytycznego słuchania. Dzięki wzięciu w nawias własnych możliwości negacyjnych mogła zrekontekstualizować sam gest negacji, stając się poniekąd odzwierciedleniem dialektyki między prawdą a pozorem w sztuce. Niebawem, jak we względnie krótkiej historii jednego gatunku muzycznego i jego społeczności zbiegły się historie wszystkich wcześniejszych, czy to przez niego cytowanych, czy to parafrazowanych.

## To będzie piękny koniec świata

„To jest posmak tego, co miał na myśli Jacques Lacan w swej być może dziwnej idei, iż prawda przyjmuje czasem strukturę fikcji. To, czego nie da się wyrazić w poważnej narracji, pojawia się w dość absurdalnej formie, lecz mimo to powraca w horrorach,

być może nawet w kreskówkach” (Žižek)<sup>34</sup>. Słowa słoweńskiego filozofa Slavoj Žižka zdają się w zgrabny sposób podsumowywać dotychczasowe myśli. Fikcja jest nierozdzielnie związana z prawdą, staje się dowodem na jej istnienie. Natomiast prawda, przeglądając się w iluzjach, nieudanych kopiach siebie, staje się jeszcze intensywniejsza, zrozumiana i zauważona, w nawet wydającej się z początku błahej rzeczy, przyczyni się zaś do rozwoju owej immanentnej świadomości człowieka. Oczywiście jest, że niektórzy będą tęsknić za „poważną narracją”, za czasami, gdy artysta swoim potężnym jestestwem potrafił wstrząsnąć sercem i umysłem. Sam Adorno uznawany był za elitarystę; obierając za przykład prawdy w muzyce autorską dodekafonię Antona Weberna, przyczynił się do jej urynkowania, paradoksalnie jej powszechna niezrozumiałość zaczęła stanowić wartość rynkową.

Być może teoria Adorna potrzebowała *vaporwave’u*, aby móc przyjrzeć się sobie i, jak dzieło sztuki, zerwać kolejną warstwę fałszu, w tym wypadku nieświadomiego, anachronicznego elitaryzmu. Być może jest to błędna nadinterpretacja, kolejna warstwa fałszu, a utwór, który od początku jest wyłącznie cytatem, deformacją, daleko idącym remiksem, może co najwyżej stanowić odbicie pluralizmu oraz elastyczności współczesnego świata, lecz w żaden sposób nie będzie przyczyniał się do dalszego rozwoju prawdy. Jedno jest pewne; w pewnym aspekcie Fukuyama rzeczywiście miał rację – wraz z nadejściem Internetu spotkał nas koniec historii, jaką znaliśmy. Rozpoczął się *status quo*, w którym pozostało tylko, za pomocą znanych już narzędzi, określać się wciąż na nowo, staro i nowo.

## ■ Bibliografia

- Bauman Z., May T., (2004), *Socjologia*, Poznań: Zysk i S-ka.
- Fisher M., (2014), *Ghosts of my life*, New Alresford: Zero Books.
- Muggleton D., (2004), *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, tłum. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pisarski M., *Kłacze – Deleuze i Guatarri*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/postmodernizm/klacze.htm> (dostęp: 12.04.2018).
- Sandtimer, *Vaporwave is dead*, <https://www.youtube.com/watch?v=n8PEUPOOmQ8> (dostęp: 12.04.2018).
- Szyszkowska M., (1998), *Kategorie prawdy i pozoru w filozofii Theodora Adorna*, „Sztuka i Filozofia”, nr 15, s. 149-162.
- Vaporwave: A Brief History*, <https://www.youtube.com/watch?v=PdpP0mXOIWM> (dostęp: 12.04.2018).
- Žižek S., *The Truth comes out in Pop Culture*, <https://www.youtube.com/watch?v=F2Y1nKkHnQA> (dostęp: 12.04.2018).

<sup>34</sup> w oryginale: „This is a little bit of what Jacques Lacan meant, by his maybe strange idea, that the truth has a structure of the fiction sometimes. What you cannot say in a real, serious narrative, reemegres in a very ridiculous form but nonetheless it returns in horror films, maybe even in cartoons” (tłum. własne).

*Agnieszka Teodora Żabińska*

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

## DLACZEGO MUZYKA „POWAŻNA” JEST AŻ TAK POWAŻNA?

---

Tekst zawiera refleksje na temat zróżnicowanie funkcji muzyki i jej percepcji. Autorka podejmuje próbę wyznaczenia parametrów istnienia muzyki i wśród nich wyróżnia: czas (wymiar horyzontalny), ambitus (wymiar wertykalny) oraz przestrzeń muzyczną, będącą nadrzędną wobec dwóch wymienionych wcześniej. Autorka rozważa abstrakcyjny sens muzyki w odniesieniu do filozofii Artura Schopenhauera. Omówione zostają również ścieżki edukacji muzycznej – metoda Emila Jaques-Dalcroze’a, Zoltána Kodály’a i Carla Orffa, a także działalność Grupy MoCarta i Leonarda Bernsteina.

**Słowa kluczowe:** Artur Schopenhauer, przestrzeń w muzyce, ruch w muzyce, edukacja muzyczna, funkcje muzyki

Muzyka jest zjawiskiem powszechnym, istnieje od zawsze, towarzyszy ludzkości, bez względu na jej podziały czy lepszą lub gorszą kondycję. Jest specyficznie niemym (a jednak dźwiękowym!) świadkiem życia człowieka – od jego bardzo intymnych do przepełnionych patosem chwil. Przez to, że potrzebujemy jej w najróżniejszych chwilach, dostosowuje się ona do każdej sytuacji – dzięki temu mamy do czynienia z niewyobrażalną wprost ilością gatunków, typów, rodzajów i podrodzajów, stylów i manier, które odsłaniają kolejne twarze ulotnej materii muzycznej. Inaczej mówiąc, muzyka spełnia wiele funkcji, które omawiał Mieczysław Tomaszewski (2012). Funkcja poetycka dzieła ujawnia się wtedy, kiedy na pierwszy plan wychodzi jego artyzm, kunsztowność, dzieło jest przede wszystkim nośnikiem artystycznej wizji czy idei należącej do sfery sztuki muzycznej. Funkcja fatyczna właściwa jest dziełom, poprzez które twórca chce podjąć dialog, przekazać pewne treści, nawiązać kontakt z odbiorcą. Funkcja ekspresywna oznacza, że dzieło jest nośnikiem treści, która powstała na niemuzycznym gruncie – plastycznym, ideowym czy literackim. Funkcja apelatywna – ten typ funkcji jest spełniony, kiedy utwór muzyczny jest manifestem nawołującym do czegoś. Do tego zestawienia dodałabym jeszcze jeden rodzaj funkcji – ludyczny, który muzyka spełnia, kiedy służy szeroko pojętej rozrywce.

Wobec wspomnianej wcześniej ogromnej liczby gatunków muzycznych, czy w którymś z nich muzyka występuje w swojej czystej, nieskażonej postaci? Czy w którymś z nich objawia się najpełniej? Na te pytania nie ma jednej odpowiedzi. W każdej swej stylistycznej odsłonie bowiem muzyka jest tym samym – uporządkowanym przepływem substancji dźwiękowej. Co więcej, niezależnie od tego, w jakim stylu substancja muzyczna jest „włożona”, ma pewne stałe cechy uwarunkowane jej własną naturą.

Po pierwsze, odbiór muzyki dokonuje się w czasie – słuchamy jej, mając wrażenie przemijania treści muzycznej, analogicznego do upływu czasu rzeczywistego. Po drugie, słuchając muzyki, mamy wrażenie jej przestrzenności. Jest ono spowodowane ruchem poszczególnych, intuicyjnie wyczuwalnych jednostek, będących mikronośnikami treści muzycznej. Jak zostało powiedziane wcześniej, dążą one w określonym kierunku, tak jak czas – „do przodu”. Jest to wymiar horyzontalny. Wymiar wertykalny tworzą współbrzmienia, czyli jednoczesne brzmienie dźwięków. Współbrzmienia mają jednak to do siebie, że w czasie ich trwania można mieć wrażenie percypowania czegoś wielowymiarowego, czegoś, co ma swoje „wewnątrz” i „zewnątrz”. Zatem podsumowując te dwie cechy – czasowość i przestrzenność – można przyrównać utwór muzyczny do ruchomej, płynącej w czasie bryły, zmieniającej swoje kształty za pomocą współbrzmień. Materiał muzyczny jest ponadto włożony w konkretną formę – ma określony początek i koniec. Można wyróżnić w niej fragmenty tożsame, podobne lub przeciwstawne pod różnymi względami. Cała akcja muzyczna rozgrywa się jednak bez konkretnego, określonego miejsca, ponieważ z fizycznego punktu widzenia to, co nazywamy muzyką, jest „tylko” sumą drgań cząsteczek powietrza, które wywołują w człowieku różne emocje i pewne odczucia (jak na przykład właśnie przestrzenność). Kontrolowane, artykułowane dźwięki, które tworzą w słuchaczu różne stany emocjonalne lub niosą informację, albo sprawiają wrażenie czegoś, co fizycznie nie istnieje, składają się zatem na język muzyczny – w pełni komunikatywny, choć asemantyczny, a zatem abstrakcyjny.

Abstrakcja, którą unaocznia muzyka, wyróżnia się na tle innych, konstytuowanych poprzez odmienne dziedziny sztuki. Zauważył to Artur Schopenhauer, który w swoim dziele *Świat jako wola i przedstawienie* (2009) nadał muzyce status wyższy aniżeli innym gałęziom sztuki. Uważa on, że wszystkie one dają możliwość oderwania się od cierpienia towarzyszącego ludzkiej egzystencji poprzez zanurzenie w kontemplacji nad danym przedmiotem sztuki. Jest to możliwe dzięki chwilowemu zanikowi świadomości własnego ja, innymi słowy, wzniesieniu się ponad własne żądze. Muzyka, jak żadna inna sztuka, może stać się ratunkiem, „krótką chwilą świętowania”. Jest ona, według Schopenhauera, czystym uprzedmiotowieniem woli. „[Muzyka] warunkuje (...) istnienie świata w rzeczywistym kształcie, a w muzyce ukazuje się najpełniej; uporządkowane dźwięki są jej bezpośrednim uprzedmiotowieniem i prezentacją [jej] samej w całości” (Dankowska 2001: 157). Dla Schopenhauera najlepszym dowodem na taki stan rzeczy jest fakt, że człowiek jest najwyższym wyrazem woli, odbiera muzykę w sposób emocjonalny. Muzyka jest strumieniem czystych uczuć, który może wywołać

spontaniczne reakcje, zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Ponadto natura sztuki dźwięków pozwala jej na niezależność względem reszty świata, co więcej, mogłaby istnieć bez niego. Jest to jedna z wielu cech wspólnych muzyki i przyrody, które filozof dostrzega. Uważa on, że są one analogiczne również pod względem konstrukcji – przyroda nieożywiona odpowiada wolno ocieźziale poruszającemu się basowi, ogół zjawisk zachodzących w naturze odpowiada zasadom kształtowania harmonii muzycznej, natomiast melodia – najwyższa warstwa muzyki, według Schopenhauera, odpowiada najbardziej wysublimowanej warstwie w przyrodzie, czyli „najsłynniejszej historii woli” (Dankowska 2001: 157). Sztuka uporządkowanych dźwięków jest też przez niemieckiego myśliciela uważana za filozofię, która nie operuje słowem mówionym. Oznacza to uniwersalność i ogólność „rozważanych zagadnień”, która jednocześnie skutkuje jego konkretną bezpośredniością.

Artur Schopenhauer kształtował swoje poglądy na podstawie muzyki, która dziś uważana jest za klasyczną, „poważną”. W dzisiejszych czasach można zaobserwować niepopularność i regres w percepcji takiego typu muzyki. Dlaczego? Przecież według wyżej wyłożonej myśli filozoficznej, sztuka ta daje ukojenie, spokój, wytchnienie! Poza tym, włożenie abstrakcyjnej i nieutilitarnej natury muzyki w subtelny siatkę zasad jej tworzenia jest ewenementem i potężnym filarem kultury zachodnioeuropejskiej... Odpowiedzi należy szukać w zmianach, jakie zaszły (i ciągle zachodzą) w świecie. Dawniej, aby usłyszeć muzykę, należało ją sobie samemu wykonać. Dziś nie jest to konieczne – wystarczy użyć Internetu, aby otrzymać wprost nieograniczony dostęp do wszelkiej muzyki. Sztuka gry na instrumencie jest przeznaczona dla „uzdolnionych muzycznie”, a więc jest w pewnym sensie elitarna, dostępna dla wybranych – szczególnie, jeśli mówimy o repertuarze klasycznym. Przyczynił się do tego między innymi kult wykonawców-wirtuozów, zapoczątkowany w XIX wieku. Kolejną rzeczą, która zdystansowała muzykę wysoką od powszechnego audytorium, jest popularyzacja muzyki lekkiej, ludycznej, tanecznej, w której główną rolę odgrywa tekst słowny. Słowo jest człowiekowi bliższe, bardziej oswojone, mniej abstrakcyjne. Ponadto muzyka niższych warstw społecznych na przełomie wieków XIX i XX przeszła swój renesans. O ile inspiracje muzyką ludową w twórczości kompozytorów były na porządku dziennym, zwłaszcza w wieku XIX, o tyle potem zyskała ona status samodzielnej, godnej kulturowania jako oddzielny styl muzyczny. Bezsprzecznie jest to bardzo pozytywne zjawisko – przyczyniło się nie tylko do odkrycia nowej poetyki muzycznej, ale również do całkowicie nowego języka muzycznego – jazzu, który stał się potężną i wpływową alternatywą dla muzyki klasycznej.

Co należy robić, aby nie pozwolić umrzeć muzyce wysublimowanej, asemantycznej, sięgającej do platońskich idei Dobra, Piękna i Prawdy? Przede wszystkim, edukować jej przyszłych wykonawców i odbiorców, poczynając od jak najmłodszych lat. Oprócz podstawowej, ogólnej edukacji kulturalnej, która powinna być dostosowana do wieku i możliwości intelektualnych, istnieją specjalne metody aktywnego wprowadzania dzieci w świat muzyki. Mam na myśli rytmikę – metodę szwajcarskiego pedagoga

Emila Jaquesa-Dalcroze’a, a także metody Zoltána Kodály’a oraz Carla Orffa. Metoda Jaquesa-Dalcroze’a powstała na początku XX wieku. Polega ona – w dużym przybliżeniu – na słuchaniu muzyki i reagowaniu na nią ruchem ciała, śpiewem czy odgłosami wydobywanymi z ciała (tzw. gestodźwięki). Istotny jest też element improwizacji na wszystkich wymienionych wyżej poziomach aktywności. Metoda Zoltána Kodály’a polega na szybkim opanowaniu czytania nut głosem, wykorzystuje rodzimy folklor. Jest ona wprowadzona we wszystkich szkołach na Węgrzech, również ogólnokształcących. Metoda umuzykalnienia według Carla Orffa polega na tworzeniu i wykonywaniu rytmów za pomocą najprostszego instrumentarium perkusyjnego (tzw. instrumentarium Orffa), głosu czy gestodźwięków. Za pośrednictwem tych metod można zaciekawić muzyką nie tylko dzieci, ale osoby w niemal każdym wieku.

Istnieją również inne metody umuzykalnienia – działalność takich zespołów jak Grupa MoCarta, czy takich osób, jak Leonard Bernstein, pokazują, że muzykę „poważną” można przybliżyć i oswoić w bardzo niepoważny sposób.

Jerzy Waldorff, polski meloman, krytyk i publicysta muzyczny, pisał, że każdy ma w sobie wrażliwość na muzykę, należy ją tylko odpowiednio kształcić i pielęgnować. Należy zdać sobie sprawę, że muzyka – spełniając swoje funkcje (przytoczone na początku tekstu) – nie przestanie nigdy komentować świata poprzez dostosowanie się pod względem stylistycznym do współczesnych jej realiów. Dlatego warto ją poznać i próbować zrozumieć – jest ona bowiem jak język, którym można wszystko powiedzieć, nie nazywając niczego.

## ■ Bibliografia

- Dankowska J. (2001), *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*, Warszawa: Wydawnictwo AM.
- Schopenhauer A. (2009), *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tomaszewski M. (2012), *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” nr 1, s. 7-50.



Maciej Zaborski  
Uniwersytet Opolski

## KANON D-DUR PACHELBELA ORAZ WYBRANE UTWORY-PARAFRAZY

---

Celem tekstu jest przedstawienie niezwyklej popularności *Kanonu D-dur* (1680) Johanna Pachelbela w kulturze współczesnej. Autor omawia wybrane utwory muzyki popularnej, w których znajdujemy inspiracje i nawiązania do kanonu.

**Słowa kluczowe:** *Kanon D-dur*, Pachelbel, utwory-parafrazy, temat muzyczny, muzyka popularna

### Wstęp

Termin „barok” pochodzi od portugalskiego słowa *barroco*, oznaczającego „zniekształconą perłę”. Choć termin ten nadal był stosowany w architekturze i krytyce sztuki w XIX wieku, dopiero w XX wieku pojęcie „barokowy” przyjęto ze słownictwa historii sztuki Heinricha Wölfflina, aby wyznaczyć historyczny okres w muzyce. Muzyka barokowa powstała w przybliżeniu od 1600 do 1750 roku jako konsekwencja po epoce renesansu, a przed erą klasyczną. Muzyka barokowa stanowi główną część kanonu muzyki klasycznej i obecnie jest szeroko studiowana, wykonywana i słuchana. Kluczowymi kompozytorami epoki baroku są: Jan Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, George Frideric Handel, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti, Henry Purcell, Georg Philipp Telemann, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, Marc-Antoine Charpentier, Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, François Couperin, Giuseppe Tartini, Heinrich Schütz, Giovanni Battista Pergolesi, Dieterich Buxtehude i Johann Pachelbel, który zasłynął jako autor *Kanonu D-dur*, dziś często parafrazowanego w muzyce współczesnej. W okresie baroku – jak podkreśla Arnold Schering – istniał ścisły związek pomiędzy muzyką a sztuką retoryki (Schering 1908: 106-114; Buelow 2001: 260-275) ten rodzaj aranżacji był stosowany w niemal całej zachodniej muzyce. Koncertom barokowym towarzyszyła zazwyczaj grupa *basso continuo*, w skład której wchodził instrumentalista grający akord, tacy jak klawesyniści i lutnicy, podczas gdy grupa instrumentów basowych – wiolonczela, kontrabas – grała linię basu. W tym okresie

kompozytorzy i wykonawcy stosowali bardziej wyszukane ornamenty muzyczne (zazwyczaj improwizowane przez wykonawców), dokonywali zmian w notacji muzycznej (opracowanie kontrabasowego basu jako szybki sposób notowania progresji utworu lub utworu) i opracowywali nowe instrumentalne techniki gry.

Muzyka barokowa rozszerzyła wielkość, zakres i złożoność instrumentalnego wykonania, a także ustanowiła mieszane wokalne/instrumentalne formy opery, kantaty i oratorium oraz formy instrumentalne solowego koncertu i sonaty jako gatunków muzycznych. Wiele terminów i pojęć muzycznych z tego okresu, takich jak toccata, fuga i concerto grosso, jest nadal używanych w muzyce. Gęsta, złożona muzyka polifoniczna, w której równolegle wykonywano wiele niezależnych linii melodycznych (popularnym tego przykładem jest fuga), była ważną częścią wielu barokowych utworów chóralnych i instrumentalnych, które doczekały się transkrypcji (Bączyk 1993; Stolarczyk 2011).

Są utwory, które łączą pokolenia. Jednym z nich jest *Kanon D-dur* (1680), utwór Johanna Pachelbela, który doczekał się wielu adaptacji, z tańcem włącznie (Fink 2010; Green 2004). W muzyce popularnej istnieje ok. 50 aranżacji, w których wykorzystano motyw z kanonu, m.in. w *Scatman's World* Scatmana Johna; *Go West* Pet Shop Boys; *Discreet Music* Briana Eno; *You Smile* Eternity; *The Hook* Blues Traveler; *Sunday Morning* Procol Harum; *Streets of London* Ralphi McTella; *Smiling* T-Spoon; *Sanctus* Libera; *Powiedz IchTroje*; *Out of My Head* Fastball; *Nirvana* Elboscio; *Make a Move* 8-Bit Heart; *Maciek, ja tylko żartowałem* Kazika Staszewskiego; *Lookin' On The Sunny Side* M.O.V.E.; *Let It Be* The Beatles; *Don't Look Back In Anger* Oasis; *Cryin'* Aerosmith; *C U When U Get There* Coolio; *Breathe gentle* Tiziano Ferro i Kelly Rowland; *Beautiful In White* Shane'a Filana; *A la primera persona* Alejandra Sanzy.

W niniejszym tekście omówione zostaną wybrane utwory-parafrazy, wykorzystujące charakterystyczny dla omawianego kanonu temat muzyczny.

## Twórca *Kanonu D-dur* – Johann Pachelbel

Niestety, nie wiemy, kiedy narodził się Johann Pachelbel, z pewnością było to przed 1 września 1653 roku, gdyż wtedy odbył się jego chrzest i data ta jest nam znana. Za to wiemy z pewnością, że miejscem jego narodzin był niemiecka Norymberga. Data jego zgonu również nie jest pewna, znana jest zaś data jego pogrzebu, który odbył się przed 9 marca 1706 roku w Norymberdze. Jako kompozytor i organista Pachelbel kształcił się pod okiem Heinricha Schwemmera. Jako organista pracował począwszy od 1677 roku, m.in. w Gotcie, Stuttgartarcie, Erfurcie, Eisenach. W 1695 roku przeniósł się do Norymbergii.

Charakteryzując jego twórczość można powiedzieć, że ma ona styl południowo-niemiecki, który został ukształtowany przez wpływ muzyki środkowych Niemiec oraz Włoch. Pachelbel swoje kompozycje oparł na muzyce organowej, posługując się

głównie chorałem, tzn. przygrywką chorałową (zwykle na trzy głosy z *cantusfirmus* w basie lub sopranie). Skomponował również fugę, wariacje oraz partitę; utwory wokalne i kameralne; suity, ciacony (chaconne), toccaty, tudzież organowe fantazje. Za życia Pachelbela wydano między innymi: wariacje chorałowe *Musikalische Sterbens-Gedancken* (1683), partity na dwoje skrzypiec i basso continuo *Musikalische Ergötzung* (1695), 8 *Choräle zum Praeambulieren* (1693), wariacje *Hexachordum Apollinis* (1699) (Mizgalski 1951: 352-353; Śledziński 1981: 741; Edler 1999: 745-746; Welter 2001; Baumgartner 1989: 221-222). Warto wspomnieć, że w pracy autorstwa Jeana M. Perreaulta, emerytowanego profesora bibliografii i konsultanta do specjalnych zbiorów i archiwów w bibliotece M. Louis Salmon, University of Alabama w Huntsville, można odnaleźć tematyczny katalog utworów muzycznych Johanna Pachelbela (Perreault 2004).

## Powstanie i struktura *Kanonu D-dur*

Kanon jest zwyczajową nazwą utworu autorstwa barokowego, niemieckiego kompozytora Pachelbela. Ani data, ani okoliczności jego kompozycji nie są znane (sugerowane daty sięgają od 1680 do 1706 roku), a najstarsza zachowana kopia rękopisu dzieła pochodzi z XIX wieku. Kanon Pachelbela, podobnie jak inne jego prace, choć popularny w czasie jego życia, szybko przestał być sławny i przez wieki pozostawał w zapomnieniu. Kanon pierwotnie był skomponowany na troje skrzypiec i basso continuo oraz w parze z *gigue* (Schabert, Ewald, Allgayer 1995: 74; Mizgalski 1951: 352-353; Śledziński 1981: 741; Edler 1999: 745-746).

Za życia Johann Pachelbel słynął z muzyki organowej i kompozycji na inne instrumenty klawiszowe, a dziś jest uznawany za ważnego kompozytora muzyki kościelnej i kameralnej. Jednak niewiele z jego utworów z muzyki kameralnej przetrwało. Tylko *Musikalische Ergötzung* – zbiór partit opublikowanych za życia Pachelbela – jest znany (Pachelbel's Canon), oprócz kilku pojedynczych fragmentów w rękopisach. *Kanon und Gigue D-dur* to jeden z takich utworów. Jedna kopia z XIX-wiecznego rękopisu przetrwała w Bibliotece Państwowej w Berlinie. Zawiera dwa kolejne apartamenty kameralne. Kolejny egzemplarz, wcześniej w Hochschule der Künste w Berlinie, zaginął.

Okoliczności kompozycji utworu są całkowicie nieznane. Hans-Joachim Schulze zasugerował, że utwór mógł być skomponowany na ślub Johanna Christoha Bacha (Gurlitt 1953: 483; Mizgalski 1951: 352-353; Śledziński 1981: 741; Edler 1999: 746), 23 października 1694 roku, w którym wziął udział Pachelbel. Johann Ambrosius Bach, Pachelbel oraz inni przyjaciele i rodzina zapewniali muzykę na tę okazję. Johann Christoph Bach, najstarszy brat Johanna Sebastiana Bacha, był uczniem Pachelbela. Inny badacz, Charles E. Brewer, zbadał wiele możliwych powiązań między muzyką kameralną opublikowaną przez Pachelbela i Heinricha Bibera. Jego badania wykazały, że kanon mógł być skomponowany jako rodzaj „odpowiedzi” na chaconne z elementa-

mi kanonicznymi, które Biber opublikował jako część Partii III Harmonii artificiosariosa. Oznaczałoby to, że utwór Pachelbela nie może być datowany wcześniej niż na 1696 rok – rok publikacji kolekcji Bibera. Czasami pojawiają się inne wersje, na przykład sugerujące datę powstania kanonu już w 1680 roku (Green; Edler 1999: 746).

Podstawowe 9 taktów w *Kanonie D-dur* to skrzypce grające w trzygłosowym kanonie, partia basowa jest stale powtarzalna – ostinatowa (*Ostinato*) i niezmienna. Kolory przedstawiają rotację tematu kanonu.

Utwór opiera się na prostej imitacji kanonicznej, w której kolejno wchodzi głosy, imitując się wzajemnie.

Basowy układ powtarza się 28 razy wraz ze zmieniającym się opracowaniem wyższych głosów. Oparty jest on na charakterystycznym w epoce baroku układzie basowym I-V-VI-III-IV-I-IV-V, w którym rzymskie cyfry charakteryzują stopnie skali, na których znajdują się akordy. W epoce baroku struktura ta była bardzo popularna, wykorzystywana w wielu dziełach związanych ze schematem basowo-harmonicznym.

Ponieważ zasadniczą metodą kontrastowania była wówczas zmiana tempa, utwór Pachelbela powinno wykonywać się tempie umiarkowanym lub wolnym, gdyż z szybką gigue jest on cykliczną formą, które charakteryzują się kontrastowością poszczególnych fragmentów.

## Utwory-parafrazy *Kanonu D-dur*

Określenie „parafraza” pochodzi z języka greckiego (*paráphrasis*) i oznacza utwór, najczęściej instrumentalny, stanowiący oryginalną kompozytorską przeróbkę jednego lub kilku tematów muzycznych, a nawet całego utworu (motywu) oraz fragmentu czy nawet całego utworu. Cechuje się charakterem popisowym, swobodną fantazją (Śleodziński 1981: 749). Należy zauważyć, że szeroko postrzeganą w literaturze przedmiotu metodę łączenia dawnej muzyki (utworów) z nowszą (lub jej aranżacjami) określa się w zróżnicowany sposób. Mieczysław Tomaszewski używa określenia stylizacji

(Tomaszewski 1996: 119; Tomaszewski 1996), Mark Aranovskiy – derywacji (Aranovskiy 1998), a Leonard B. Meyer parafrazy (Meyer 1994; Meyer 1989).

*Kanon D-dur* oraz jego aranżacja i nagranie z 1968 roku przez orkiestrę kameralną Jeana-François Paillarda zyskały popularność w ciągu następnej dekady, a w latach 70. utwór zaczął być wykorzystywany przez wiele zespołów. Od lat 70. do wczesnych lat XXI wieku elementy utworu, szczególnie jego progresja akordów, były używane w różnych piosenkach popowych. Od lat 80. był również często używany na komuniach, ślubach, weselach i ceremoniach pogrzebowych w świecie zachodnim.

Meyer uważa, że: „W parafrazie prawie wszystkie najważniejsze formatywne cechy istniejącego utworu – jego zawartość tematyczna, wątki, struktury oraz procedury stylistyczne – są używane w relatywnie ciągły i zarazem rygorystyczny sposób, jako podstawa dla nowego utworu lub jego części, którego charakter i znaczenie są jednoznacznie współczesne. Poprzez ponowne uporządkowanie części lub materiału, modyfikację składni, zmianę formy fleksyjnej lub słownictwa, zmianę sposobu przedstawienia, bądź też poprzez kombinację wszystkich wymienionych elementów, odbywa się modyfikacja stylistyczna” (Meyer 1994: 195).

Omówione zostaną teraz wybrane utwory muzyki popularnej, w których znajdziemy odwołania do kanonu Pachelbela. Pierwszym jest *Scatman's World* autorstwa amerykańskiego muzyka Johna Scatmana. Singiel został wydany w czerwcu 1995 roku. Drugi utwór z albumu o tej samej nazwie stał się kontynuacją międzynarodowego hitu Scatmana (*Ski Ba Bop Ba Dop Bop*). Piosenka odniosła duży sukces i weszła na 14. miejsce w pierwszym tygodniu na brytyjskiej liście singli, a następnie osiągnęła miejsce dziesiąte. W *Scatman's World* użyto podobnej do Kanonu Pachelbela powtarzającej się sekwencji akordów – ostatnia następująco: IV VI III IV I IV V, a pierwsza jako: IV VI III IV I II V itd. Singiel *Scatman's World* był bardzo popularny na całym świecie, a zwłaszcza w Japonii, gdzie osiągnął drugie miejsce i pozostał na listach przebojów przez 40 tygodni, sprzedano łącznie ponad 1 560 000 kopii, co uplasowało go w pierwszej dwudziestce najlepiej sprzedających się albumów wszech czasów w tym kraju, w przypadku niejapońskich artystów.

Następnym utworem jest *Go West* zespołu Pet Shop Boys, pierwotnie utwór amerykańskiej grupy disco Village People. Był to hit na scenie disco w późnych latach 70. XX wieku. Piosenka odniosła dalszy sukces, kiedy w 1993 roku został wydany cover brytyjskiego synthpopowego duetu Pet Shop Boys. Pierwsi wykonawcy oraz twórcy Village People: Victor Willis, Henri Belolo i Jacques Morali, są uznawani za autorów sukcesu tego utworu, choć Willis kwestionuje zaangażowanie Belolo w powstanie *Go West*. W 1992 roku, gdy Derek Jarman poprosił Pet Shop Boys o udział w imprezie charytatywnej przeciw rozszerzającej się chorobie AIDS w nocnym klubie The Hacienda w Manchesterze, Chris Lowe wybrał piosenkę *Go West* jako tę, którą chcieli wykonać. Choć wokalista Neil Tennant nie był w stanie zapamiętać tekstu podczas tego występu, zdecydowali się nagrać go jako singiel. Po postępowaniu w sprawie naruszenia praw autorskich nagrano nową wersję, w której wzmocniono podstawę oryginalnej sekwencji

cji akordów pochodzącej z kanonu Pachelbela, wprowadzając ten temat na pierwszy plan w momencie otwarcia utworu, o czym można dowiedzieć się z wywiadu *Very Go West*, mówiącego o początkach utworu (Pet Shop Boys). Oprócz elementów Kanonu utwór zawiera nowe wprowadzenie, o którym później Lowe miał powiedzieć, że brzmi zaskakująco, jak dawny sowiecki hymn. Piosenka przeszła również gruntowne przeróbki aranżacji instrumentalnych, z producentami muzycznymi Stephenem Hague i Markiem Stentem przypisanymi do miksowania, a także dodano męski chór z Broadwayu zorganizowany przez Richarda Nilesa. Ponadto, Tennant i Lowe napisali nowy werset do piosenki: „There where the air is free; we'll be what we want to be; Now if we make a stand; we'll find our promised land” (tłum. własne: „Tam, gdzie powietrze jest wolne; będziemy tym, kim chcemy być; Teraz, jeśli wystąpimy; znajdziemy naszą ziemię obiecaną”).

Trzecim utworem jest *Discreet Music* Briana Eno (trzy wariacje na temat kanonu). Jestto czwarty studyjny album brytyjskiego muzyka Briana Eno. Podczas gdy jego wcześniejsze prace z Robertem Frippem na temat *No Pussyfooting* i kilkoma wyborami z *Another Green World* przedstawiają podobne pomysły, *Discreet Music* stanowi wyraźny krok w kierunku estetyki ambientu, czyli gatunku eksperymentalnej muzyki elektronicznej, charakteryzującej się odejściem od linearnie rozwijanej linii melodycznej – cechy klasycznej muzyki elektronicznej (np. dla Kitarô czy Vangelis) – w kierunku swobodnej kompozycji plam dźwiękowych, którą Eno później zmodyfikował. Ambient skodyfikowany w *Music for Airports* z 1978 roku jest tego przykładem. Jest to także pierwszy album Eno wydany pod jego pełnym nazwiskiem „Brian Eno”, w przeciwieństwie do jego poprzednich albumów rockowych wydanych po prostu pod nazwą „Eno”. Inspiracją do stworzenia tego albumu był czas, kiedy Eno przebywał na rehabilitacji w szpitalu po wypadku samochodowym. Podczas pobytu otrzymał album z XVIII-wieczną muzyką na harfie. Druga połowa albumu to trzy utwory zbiorczo zatytułowane *Three Variations on the Canon in D Major by Johann Pachelbel*, czyli „Trzy wariacje na kanwie Kanonu D-dur Johanna Pachelbela”. Te utwory zostały wykonane przez Cockpit Ensemble oraz Gavina Bryarsa. Członkowie zespołu otrzymali krótkie fragmenty partytury, które zostały powtórzone kilka razy, wraz z instrukcjami, aby stopniowo zmieniać tempo i inne elementy kompozycji. Najprawdopodobniej tytuły tych utworów zostały zaczerpnięte z niedokładnych francusko-angielskich tłumaczeń nut liniowych wersji Kanonu Pachelbela wykonanej przez orkiestrę Jeana-Francoisa Paillarda.

Kolejnym jest *Hook*, utwór jamowego zespołu Blues Traveler, pochodzący z 1994 roku z płyty *Four*. Tytuł utworu jest nawiązaniem do terminu „hak”, „haczyk” jest pomysłem muzycznym, często krótkim fragmentem lub frazą, używanym w muzyce popularnej, aby piosenka była atrakcyjna i „chwytliwa dla ucha”. Teksty są komentarzem do udanych popowych piosenek, dzięki czemu *Hook* jest zarówno hitem, jak i satyrą hitu. Progresja akordów w *Hook* jest bardzo podobna do podstawowej struktury Kanonu Pachelbela (DA-Bm-F # mGDGA lub IV-VI-III-IV-I-IV-V), ale transponowane do klucza



A-dur. Ta sekwencja akordów jest bardzo szeroko stosowana w muzyce popularnej, często jako „hak”, co prowadzi do innych satyrycznych ujęć na temat wykorzystania tej struktury akordów.

Następną piosenką jest *Streets of London*. To utwór napisany, skomponowany i wyprodukowany przez Ralphi McTella, który po raz pierwszy nagrał go na swój album *Spiral Staircase* z 1969 roku. Jednak *Streets of London* nie pojawił się w Wielkiej Brytanii jako singiel do 1974 roku. Piosenka została ponownie wydana 4 grudnia 2017 roku wraz z McTellem i Annie Lennox jako singiel charytatywny dla organizacji CRISIS Charity of Homelessness. Sekwencja harmonii, a częściowo także melodia są podobne do kanonu autorstwa Johanna Pachelbela. Podobna jest również piosenka *Je t'appartiens* (następnie znana jako *Let It Be Me*). Kiedy Ralph McTell pisał *Streets of London*, Esther Ofarim zinterpretował ten utwór w 1968 roku i wykonał go w Paryżu w bardzo podobnej do jego oryginalnej wersji. Części układu gitarowego przypominają *Oh Samuel, How You've Changed!*, nagrane przez Ala Stewarta w 1967 roku. Można zauważyć, że sekwencja akordów zaczerpnięta z *Kanonu D-dur* Pachelbela jest pełna współczucia, empatii i mądrości.

Kolejną parafrazą jest *Don't Look Back in Anger*. Utwór angielskiej grupy rockowej Oasis, który został wydany 19 lutego 1996 roku jako piąty singiel z drugiego albumu studyjnego *What's the Story... Morning Glory?* (1995) oparty jest na sekwencji akordów kanonu Pachelbela, czyli na układzie IV VI III IV I IV V. Piosenkę napisał gitarzysta zespołu i główny autor piosenek, Noel Gallagher. Piosenka stała się drugim singlem zespołu, który osiągnął szczyty list przebojów. *Don't Look Back in Anger* to także pierwszy singiel Oasis z prowadzącym wokalem Noela. Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych piosenek zespołu, grana na prawie każdym występie na żywo od wydania do rozwiązania zespołu.

*Cryin'* to piosenka Aerosmith napisana przez wokalistę Stevena Tylera, gitarzystę Joe Perry'ego i Taylora Rhodesa. Została wydana latem 1993 roku jako czwarty singiel z albumu *Get a Grip*. W filmie *Be Cool* z 2004 roku widzimy Stevena Tylera śpiewającego i występującego w *Cryin'* razem z Christiną Milian. Utwór ten podobnie jak kanon Pachelbela składa się z dźwięków A E F#m C#m D A E A E F#m... i jest jego wierną parafrazą.

Następną znaną parafrazą kanonu Pachelbela jest *C U When U Get There* amerykańskiego rapera Coolia. Kompozycja oparta jest na melodii *Kanonu D-dur* Pachelbela w sekwencji akordów: IV VI III IV I IV V. Utwór został wydany w 1997 roku jako pierwszy singiel z albumu *My Soul Cooliova*. Piosenka pojawiła się także w ścieżce dźwiękowej filmu, była międzynarodowym hitem i utrzymywała się w pierwszej dziesiątce listy przebojów w wielu krajach.

Innym utworem-parafrazą jest *Breathe gentle* Tiziano Ferro z udziałem Kelly Rowland, którzy obok włoskojęzycznej wersji nagrali również angielską. Teledysk do utworu został nakręcony w Lake Garda w reżyserii Gaetano Morbioli, a jego zawartość jest podobna do filmów o Jamesie Bondzie. W teledysku Ferro i Rowland są złodziejami,

których łączy historia miłosna. W końcu są bliscy złapania przez policję po próbie zdobycia cennego diamentu, ale udaje im się odlecieć helikopterem. Również i ten utwór korzysta z Pachelbelowskiego klucza, w którym powtarzają się sekwencje akordów z kanonu (IV VI III IV I IV V itd.).

Kolejnym utworem jest *Beautiful in White* nagrany przez irlandzkiego piosenkarza i kompozytora Shane'a Filana z jego trzeciego studyjnego albumu *Love Always* (2017). Utwór został pierwotnie napisany przez Savana Koteche i Arnthora Birgissona do albumu zespołu *Westwood*. Po tym, jak został odrzucony w wersji demo, Filan opublikował go w Internecie, gdzie odniósł sukces (zwłaszcza w Azji, gdzie był popularną piosenką weselną). Filan zagrał także *Beautiful in White* w dwóch programach telewizyjnych: *Rising Star Indonesia* i *Immortal Songs: Singing the Legend*. Jego teledysk został wydany w lipcu 2018 roku. *Beautiful in White* został skomponowany w tradycyjnej formie wersetu-chóru w C-dur, z osobistym wokalem Filana sięgającym od akordów od E4 do B5. Tekst utworu opisuje uczucia rozmówcy, gdy po raz pierwszy spotkał swoją narzeczoną w sukni ślubnej.

*A la primera persona* Alejandra Sanzy to pierwszy singiel z albumu *El tren de los momentos*. Został wydany 25 września 2006 roku. To piosenka o miłości, napisana i wyprodukowana przez samego Sanzę. Teledysk do utworu został nakręcony na ulicach Nowego Jorku i wyreżyserowany przez Jaume De Laiguana. Rozpoczyna się od scen z pociągu podczas wschodu słońca. Również i ten utwór używa podobnej, powtarzającej się sekwencji akordów użytej w kanonie Pachelbela (IV VI III IV I IV V itd.).

## Podsumowanie

*Kanon i Gigue D-dur*, oryginalnie nazywane *Canone per 3 Violini e Basso*, jest to zdecydowanie najpopularniejsza kompozycja, dzięki której nazwisko Pachelbela pojawia się w dziedzinie muzyki crossover i pop, gdyż jak wskazuje muzykolog Krzysztof Lipka „muzyka, która jest sztuką wizjonerską, sama w sobie jest czymś bardziej ogólnym niż język, tworzącym system na wyższym piętrze, system, który kodem dźwięków tylko się posługuje, a którego trzon stanowi niejasna, głęboka duchowa treść” (Lipka 2003: 168). Jest to też jedyny kanon skomponowany przez Pachelbela o dużym znaczeniu sakralnym (Paech 2008: 43-64). Współcześnie istnieje niezliczona ilość jego nagrań, wersji i edycji. Sekwencja harmonii jest używana we wszystkich stylach muzycznych (Seidl 2017; Edler 1999: 745-746).

Popularność sekwencji akordów użyta w kanonie Pachelbela (IV VI III IV I IV V lub A E F#m C#m D A E) stanowi niezaprzeczalny dowód na fenomen utworu skomponowanego przez tego niemieckiego kompozytora. Utwory te swój niewątpliwy sukces zawdzięczają kompozycji muzycznej opierającej się na sekwencji akordów zaczerpniętych od Pachelbela, dzięki którym często bez świadomości odbiorców kanon jest jednym z najczęściej słyszanych utworów światowej muzyki. Niewątpliwie odnawianie

się oraz swoista ewolucja (jak w przypadku „Maciek, ja tylko żartowałem” – Kazika Staszewskiego, w którym zamieniony został jeden akord) muzycznych motywów czy parafraz oraz harmonicznym i rytmicznym form, jest żywym elementem dziedzictwa nie tyle kultury europejskiej, ale światowego dziedzictwa kultury muzycznej (dowodem tego jest m.in. *Beautiful In White*, Shana Filana, popularny w Azji).

## ■ Bibliografia

- Absolutely Pet Shop Boys, <https://web.archive.org/web/20120827184236/http://www.petshopboys.net/html/interviews/very012.shtml> (22.08.2018).
- Aranovskiy M. (1998), *Muzikal'nyy tekst. Struktura i svoystva*, Moskwa: Kompozitor.
- Baumgartner A. (1989), *Propyläen Welt der Musik – Die Komponisten – Ein Lexikon in fünfBänden*, t. 4, Frankfurt/ Main: Propyläen Verlag, s. 221–222.
- Buelow G.J. (2001), *Rhetoric and Music*, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 21, London: Oxford University Press, s. 260–275.
- Edler A. (1999), *Pachelbel, Johann*, w: F. Menges (red.), *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, t. 19, Berlin: Duncker & Humblot.
- Fink R. (2010) *Prisoners of Pachelbel: An Essay in Post-Canonic Musicology*, „The Hamburg Jahrbuch”, s. 89–104. [https://www.academia.edu/581670/Prisoners\\_of\\_Pachelbel](https://www.academia.edu/581670/Prisoners_of_Pachelbel) (12.05.2018).
- Go West*, <http://petshopboys.co.uk/lyrics/go-west> (22.08.2018).
- Green T.H. (2004), *Altogether now with Pachelbel*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3617770/Altogether-now-with-Pachelbel.html> (12.05.2018).
- Gurlitt W. (1953), *Bach, Johann Christoph*, w: Gurlitt W (red.), *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, t. 1, Berlin: Duncker & Humblot.
- Lipka K. (2003), *Warstwowy układ treści dzieła muzycznego*, w: *Filozofia muzyki*, K. Guszalski (red.), Kraków: Musica Iagellonica, s. 161–171
- Meyer L.B. (1989), *Style and Music. Theory, history and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Meyer L.B. (1994), *Music, the Art. and Ideas*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ostinata*, Falconiero, Merula, Ortiz, Pachelbel, Purcell, Rossi, Valente & Anonimi, <http://www.classicalacarte.net/Fiches/9820.htm> (12.05.2018).
- Paech K.L. (2008), *Johann Pachelbels geistliche Vokalmusik*, „De Musica Disserenda”, nr 4/2, s. 43–64.
- Perreault J.M. (2004), *The thematic catalogue of the musical works of Johann Pachelbel*, Lanham: Scarecrow Pres.s
- Pet Shop Boys, *Go West*, Very/Further Listening 1992–1994.
- Schabert W., Ewald S. (1995), *Leksykon muzyki od a do ż : kompozytorzy, muzycy, wykonawcy, historia, technika, pojęcia, wykonania, wypisy, przykłady nutowe*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Schering A. (1908), *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch”, nr 21, s. 106–114.

- Seidl Ch. (2017), *Fanhymne Was macht Nina Hagens „Eisern Union“ zum Ohrwurm?*, „Berliner Zeitung“, <https://www.berliner-zeitung.de/sport/union/fanhymne-was-macht-nina-hagens--eisern-union--zum-ohrwurm--28118030> (12.05.2018).
- Śledziński S. (1981), *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski M (1996), *Penderecki: „wchłonąć wszystko, co zaistniało...”*, w: M. Tomaszewski (red.), *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, s. 89–115
- Tomaszewski M. (1996), *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Welter K.J. (2001), *Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance*, Ann Arbor: Michigan UMI Dissertation Services.





## OBRAZ I MEDIA







## ROLA OBRAZU RODZINY - ANTY-EDYP G. DELEUZE'A I F. GUATTARIEGO

---

W tekście omówione zostały założenia pracy *Anty-Edyp* A. Deleuze'a i F. Guattariego oraz znaczenie mitu Edypa w rozumieniu i interpretowaniu kształtu i znaczenia rodziny w kulturze europejskiej.

**Słowa kluczowe:** Edyp, Deleuze, Guattari, mit, Freud, rodzina

### Edyp i Anty-Edyp

Praca *Anty-Edyp* odwołuje się do ważności mitu/ów o Edypie i kompleksu Edypa w psychoanalizie freudowskiej. Freud przekazał nie tylko swoją interpretację pierwszego, ale i za pośrednictwem drugiego swój obraz podstawowego wzoru rodziny oraz relacji pomiędzy jej członkami, który uznał za pierwotny i fundamentalny dla społeczeństw ludzkich. *Anty-Edyp* jest m.in. próbą pokazania pewnej zwodniczości tej „pierwotności” i tej „naturalności”. Praca ta ujawnia, że sama interpretacja mitu i roszczenie powszechnej obowiązywalności kompleksu Edypa mają dalekosiężne skutki dla naszej kultury oraz w procesie reprodukcji społecznej.

Dlaczego przejmuje nas historia Edypa? – pytał swoich czytelników Freud na samym początku XX wieku, w swoim *Objaśnianiu marzeń sennych* (Freud 1996: 231-232). Głos króla – odpowiadał – jest naszym własnym głosem. Historia Edypa jest historią każdego człowieka; mit edypowy ma znaczenie antropologiczne, antropogeniczne i stąd też silne znaczenie psychologiczne. Dziś można by to ująć podobnie do J. Lacana lub G. Deleuze'a i F. Guattariego – „własny głos”, którym mówi do nas postać Edypa jest związany z freudowskim scenariuszem „familializmu”, obrazu Freuda podstawowej formy rodziny i relacji pomiędzy jej członkami. Ale – historia psychoanalizy to „poprawki, skróty i znaki zapytania” (Deleuze, Guattari 2017: 61), jak zaznaczają wyżej wspomniani autorzy. Freud sam uchwytuje wzór, który nazwie kompleksem Edypa już w 1897 roku, ale nada mu teoretyczną postać w 1923 roku. Nie zmienia to jednak wcale tego, że w 1900 roku dokonuje wprowadzenia interpretacji osnowy mitu

edypowego w swojej pracy otwierającej historię psychoanalizy (Freud 1996: 232-233). Ta osnowa odnosi się do wzoru podstawowej ludzkiej sytuacji w świecie, na przemienne dla obu płci: uzależnienia w procesie kształtowania się człowieka od instancji opiekuńczej, rodziców, silnej więzi afektywnej, emocjonalnej, uczuciowej, która się z nimi tworzy. W pewnym stopniu jest ona prototypowa dla późniejszych relacji do innych ludzi, ambiwalencji emocjonalnej, pragnienia, wyparcia pragnienia, rywalizacji, a w micie – fatalnego splątania wzoru i losu, które oddziałują w sposób przymusowy.

Kamieniem węgielnym kultury i społecznego rodzaju życia człowieka w koncepcji Freuda jest więc jego ujęcie kompleksu Edypa, który – jak pisze Z. Rosińska (1993) – jest również zwornikiem całej po-freudowskiej koncepcji psychoanalitycznej. Wielu uczniów Freuda podążało drogą jego interpretacji zarówno mitu, jak i stojącego u jego podłoża „kompleksu”. Wielu też zarzuciło to ujęcie oraz tak zwaną powszechną obowiązywalność kompleksu. Odrzucono te interpretacje, spowodowało to również powstanie nowych, na przykład Junga lub Fromma (Błocian 2010: 133). Pierwszy uważał, że mit ten wcale nie odzwierciedla jakiejś podstawowej sytuacji ludzkiej i odniesienia do relacji wewnątrzrodzinnych, a jest raczej obrazem ludzkiej *hybris* i jej konsekwencji (Jung 1998). Edyp to próba intelektualnej odpowiedzi na pytanie zadane przez figurę mityczną odzwierciedlającą wartość życia. Na takie pytanie nie odpowiada się werbalnie, podobnie do Edypa. Odpowiedzią ma być przemiana człowieka w ciągu całego jego życia. Fromm natomiast widział w Edypie ostatniego bohatera społeczeństwa matriarchalnego w zderzeniu z porządkiem patriarchalnym i jego wartościami (Fromm 1994).

W koncepcji Freuda scenariusz wydarzeń związany z tym kompleksem miałyby formować zarówno dzieje jednostki, jak i gatunku oraz historii społeczno-kulturowej<sup>35</sup>. Dla niego miał on charakter antropologiczny<sup>36</sup>, dla jego uczniów i współczesnych badaczy – jeśli w ogóle – miał raczej wymiar historyczno-społeczny i związany z walką międzypokoleniową lub też ostrą formą rywalizacji (Fromm 1994) w patriarchalnym typie organizacji społecznej społeczności aryjskich przełomu wieków XIX i XX (Malinowski 1987b: 111-138). Mit o losie Edypa, podobnie jak wiele innych, wyraża pierwotnie bezwzględną władzę, którą w rodzinie reprezentuje ojciec, „*potestas patris familias*, które niczym bolesna drzazga utkwily w ciele współczesnego społeczeństwa” (Freud 1996: 227). Edyp wypowiada więc wzór konfrontacji z ową *potestas*, bezwzględną władzą opartą na przemocy. Przekroczyć ją, przejąć ją, sprawować oznacza konieczność konfrontacji oraz nieuchronną rywalizację.

Współcześnie różnie się ocenia kompleks Edypa, już to jako „mit naukowy” (Dybel 1996) związany z przynależnością koncepcji antropologicznych Freuda do paradyg-

---

<sup>35</sup> O znaczeniu powtórzeń w psychoanalizie, zasadzie repetycji krytycznie wyraził się L. Wittgenstein (1970: 43): „wszystko jest powtórzeniem tego, co zdarzyło się przedtem”; wyjaśnienia psychoanalityczne mają charakter mitologiczny.

<sup>36</sup> Wittgenstein (1970: 51) pisał, że Freud nie tyle dał naukowe wyjaśnienie starożytnego mitu, ile stworzył nowy mit.

matu ewolucjonistycznego i spekulatywnego charakteru rekonstrukcji pra-wydarzeń w tzw. hordzie pierwotnej, już to jako właśnie wyraz anachronizmu całości tego paradygmatu (Szacki 1981: 369). Freud uważał za niewątpliwe, że bada psychikę ludzką w ogóle i to przekonanie dzielił z wieloma badaczami swojego oraz późniejszych pokoleń. Konieczne również wydawało mu się konfrontowanie pewnego wyobrażenia o człowieku w kulturze i społeczeństwie z wyobrażeniem człowieka w naturze (*homo natura*). Pewne elementy tego ostatniego wyobrażenia, jakkolwiek nie byłoby ono nawet „poza-antropologiczne”, znajdują się w jego obrazie istoty ludzkiej, chociaż Freud poza nie wykracza (Rosińska 1993: 93). Niemniej nieświadomość jest rodzajem pomostu ultrahistorycznego w postaci pewnej danej o charakterze gatunkowym – „id jest prehistorią, ale i historią możliwą” (Rosińska 1993: 36). J. Derrida ujawniając figurę w psychoanalizie tej „ostatecznej głębi bez dna” określa ją jako pewien rodzaj agresji, okrucieństwo (*cruauté*) i uważa za pewien stan psychiki odkrywany przez psychoanalizę (ujawnia je ona niejako „bez alibi”) (Derrida 2000: 11-12)<sup>37</sup> i wiąże z władzą nadrzędną (*souveraineté*).

## Familializm

Wgląd Freuda w prehistoryczne i prekulturowe stadium rozwoju człowieka ma charakter spekulatywny. Dybel nazywa je nawet mitem „przeciw-człowieka” (Dybel 1996: 11). Przez Deleuze’a i Guattariego freudowski horyzont antropologiczny był konfrontowany z badaniami i koncepcjami Malinowskiego, Lévi-Straussa, Leacha, Griaule’a, Dieterlen i innych w próbach pokazywania, że „familializm” Freuda (osadzenie kompleksu Edypa w strukturze podstawowych i determinujących więzi rodzinnych) nie bierze pod uwagę tego, że „Wśród ludów pierwotnych rodziny tworzą praktykę, politykę, strategię aliansów i filiacji; formalnie są elementem napędzającym proces reprodukcji społecznej” (Deleuze, Guattari 2017: 197).

Familializm nie jest walorem w interpretacji anty-edypowej. Ciąży on nad psychoanalizą (Deleuze, Guattari 2017: 109) wraz z uznaniem mitologicznych matryc sensów wpisywanych w funkcję ekspresyjną nieświadomości. To dwie bardzo ogólne płaszczyzny kotwiczące antropologiczne aspekty myślenia psychoanalitycznego, niepoddawane dyskusjom, uznawane za oczywiste: 1) że rodzina jest najistotniejszym czynnikiem o funkcji organizującej, strukturyzującej i symbolicznej; 2) że ostateczną ramą w rozumieniu ekspresji nieświadomości jest mit i mito-religijne odwołanie do sfery sacrum. Doczekały się w interpretacji anty-edypowej ironicznego określenia „świętej rodziny” albo rodziny zwykłej i ludzkiej, ale z silnym odwołaniem do fundującej wzory w niej sfery naddeterminacji mito-religijnej. Ów „nieuleczalny familializm” psychoana-

<sup>37</sup> Zarówno okrucieństwo, jak i władza nadrzędna powiązane są działaniem *Todestrieb*, destrukcyjnej popędułości i dążenia do zniszczenia (Derrida 2000: 14).

lize powoduje, że ona sama przyczynia się do sztucznej triangulacji nieświadomości europejskiej. Triangulacja jest dla Deleuze'a i Guattariego pewnego rodzaju wszczęciem wzoru relacji trójkąta edypalnego, którego przedtem wcale nieświadomość nie zawiera. Nieświadomość więc wcale nie jest według nich „triangulacyjna”. Triangulacja oznacza wzór kierunku popędowego pragnienia, ambiwalencji, rywalizacji i podporządkowania *potestas* ojca, hierarchii społecznej, władzy symbolicznej. Zdrowy w niej może oznaczać tylko „podporządkowany”. W podłożu więc następuje pewna „naturalizacja” społecznego status quo – „wielkich, masowych struktur” i zespolonych z nimi wartości, a nawet samego autorytetu związanego z władzą i jej typami, najpierw właśnie ojcowską, następnie m.in. sędziowską czy lekarską. Nieświadomość nie zawiera ich, ale można je do niej wprowadzić przymusem pod postacią rodzaju przemocy symbolicznej. Rodziny nieprzystosowane do tej triangulacji przybierają wiele rozmaitych form i wzorów: rodzin psychotycznych, w nich – fuzyjnych, rozłamowych, „cylindrycznych”, w których z pokolenia na pokolenie przenosi się wzór wywiązywania wykluczenia. Są wyrazem niebezpieczeństw związanych z masowo zachodzącym pełnym przemocy wymogiem przystosowania. Rodzina więc staje się „samouzasadniającym się środowiskiem ekspresyjnym” (Deleuze, Guattari 2017: 112), matrycą, której znaczenie się rozszerza, tak że wydaje się, jak gdyby była „naturalna” i tworzyła jedyny możliwy wzór relacji. W porównaniu do współczesnych koncepcji pedagogicznych czy socjologicznych, francuscy autorzy tworzą bardzo radykalną pod względem krytyki społecznej perspektywę, chociaż i w tych dziedzinach dostrzega się dylematy wobec przystosowującej roli rodziny (Hejnicka-Bezwińska 2008). Badania ujawniają łamanie pewnych stereotypowych oczekiwań wobec rodzin rodziców samotnie wychowujących dzieci (Giddens 2006: 200-207) albo dylemat powierzchownego dostosowania przy nieaktywności perspektywy wartości lub też zmian w hierarchiach wartości (Hejnicka-Bezwińska 2008). W różnych obszarach badań różnych typów nauk na modele rodziny spogląda się poprzez pryzmat odmiennych, często komplementarnych ujęć, np. strukturalno-funkcjonalnego, sytuacyjnego, instytucjonalnego (Kawula, Brągiel, Janke 2009: 25-26). Rodzina w tradycyjnym dla naszej kultury kształcie jako organizacja pierwotna przeżywa kryzys, upadek lub co najmniej głęboką zmianę. Proces jest długi, obserwowany, badany i interpretowany na różne sposoby: funkcjonalistyczny, konserwatywny, liberalny, feministyczny, od czterech dekad (Szlendak 2012: 363-501); taki jej zmieniający się obraz wynika z analizy trendów: przemian w traktowaniu macierzyństwa, wykształcenia i pracy zawodowej kobiet, zmniejszenia trwałości instytucji małżeństwa, mniejszej restrykcyjności prawa w dziedzinie rozwodów, mniejszej ilości czasu poświęcanej wychowaniu dzieci i wielu innych czynników. Rodzina nuklearna i „familiocentryzm” zmienia się; czasem interpretowane to jest jako efekt przejmowania przez instytucje państwa wielu funkcji tradycyjnej rodziny, ich coraz głębszą ingerencję w życie prywatne człowieka i rodzin, czasem jako przekształcenia ekonomiczne i technologiczne społeczeństwa postindustrialnego, zmieniający się rynek pracy, wzrost wartości indywidualnego samodoskonalenia, autonomii i odchodze-

nia od życia we wspólnotach. Wymienia się przyczyny demograficzne (mniejsza liczba rodzin i ich liczebność, mniejsza dzietność w wielu krajach), instytucjonalne (spójność, spełnianie funkcji, dysponowanie władzą), kulturowe (osłabienie familiocentryzmu na rzecz samorealizacji jednostki) (Szlendak 2012: 379).

Przede wszystkim obserwuje się wielomodelowość („rodziny patchworkowe”, rodzice samotnie wychowujący dzieci, rodziny bezdzietne, konkubinaty; Giddens 2006, Szlendak 2012) czy „mozaikowość” współczesnej rodziny (Kawula, Brągiel, Janke 2009). Nie jest więc tak, że tylko filozoficzna perspektywa krytyki społecznej jest w stanie uchwycić wątpliwości związane z adaptacjonizmem, ponieważ powstać one mogą również jako szersza perspektywa teoretyczna, np. przy analizie niepowodzeń szkolnych lub aktualnej zmienności w dziedzinie deklarowanych hierarchii wartości w badaniach socjologicznych. Analiza filozoficzna wychwytywała jednak te trendy szybko w krytyce familializmu i jego negatywnej, niszczącej, a jednak powierzchownie często przystosowującej roli.

Deleuze i Guattari próbują pokazać, że rodzina nie jest jakimś po prostu pierwotnym, ramowym i naturalnym początkiem procesu kształtowania się jednostki i wymiaru społecznego życia. Filiacje mają charakter biospołeczny; duże znaczenie mają perspektywy ekonomiczne i polityczne. Filiacyjność tworzy „reżimy”, wzory doboru małżeńskiego i pochodzenia. Mogą mieć charakter zarówno matrylinearny, jak i patrylinearny. „Rodzinę przecinają cięcia, które nie należą do porządku familialnego: Komuna Paryska, afera Dreyfusa, religia i ateizm, wojna w Hiszpanii [...] wszystko to wytwarza kompleksy nieświadomości o wiele skuteczniej niż odwieczny Edyp” (Deleuze, Guattari 2017: 115). Psychoanaliza powinna być psychoanalizą, krytyką społeczną i polityczną. I tym właśnie ma być projektowana w anty-edypowej interpretacji schizoanaliza. Tych przecięć więc rodziny jest wiele – to „walka o chleb, pieniądze, miejsce zamieszkania, awans społeczny, burżuazyjne i rewolucyjne wartości” (Deleuze, Guattari 2017: 117). Samo psychologiczne badanie rodzin nastęrcza wiele trudności, jak pisze R.D. Laing, jeden z autorów inspirujących twórców *Anty-Edypa*: „Im dokładniej badamy rodziny, tym wyraźniej widzimy, że wzorce powtarzają się z pokolenia na pokolenie. Podlegają one transformacjom” (Laing 1978b: 158). Istnieją różne typy rodzin, podkreśla Laing, i różne typy refleksji nad ich „naturalnością” i procesami adaptacji jednostek do społecznego wymiaru życia. Tworzenie siebie wedle pożądanego obrazu odpowiednio zachowującego się członka rodziny dokonuje się m.in. poprzez zjawiska atrybucji, kształtowania jednostek właśnie „na obraz” innych członków rodziny (projekcja, rzutowanie obrazu). Nie ma on wątpliwości co do funkcjonujących w rodzinach (i w edukacji szkolnej) czynników społeczno-kulturowych, a nawet form, które później Bourdieu określi przemocą symboliczną, w których jednostki „uczy się, jak przeżywać podstawowy koszmar” (Laing 1978a: 171) upokorzenia i przymusowej adaptacji.

Freudowi postawiono zarzut „edypalizmu” (Durand 1986), „edypalizacji” (Deleuze, Guattari 2017); nierzadko też wykazywano nieudolność psychoanalizy w interpreto-



waniu zjawisk kultury jako koncepcji, która we wszystkich zjawiskach poszukuje wzoru kompleksu Edypa (Kołakowski 1983). Samo powszechne występowanie tego kompleksu zostało zakwestionowane na podstawie badań społeczności trobriandzkich przez B. Malinowskiego (1987b: 76-77). Rola tego kompleksu i nawiązania do mitu o Edypie były nie do przecenienia dla całości nurtu; jako antropologiczne i psychologiczne podłoże natury ludzkiej – odrzucony, jako mit – reinterpretowany, na nowo podnoszony, dekonstruowany (Jung 1998, Fromm 1994, Lacan 1980, Deleuze, Guattari 2017, Žižek 2001).

Nieświadomość przenosząca sam kompleks, podstawowa kategoria myśli Freuda, czasem ujmowana była w perspektywie jego wielkiego odkrycia (Althusser, Deleuze, Guattari): „wielkim odkryciem Freuda były maszyny pragnące, produkcja nieświadomości” (Deleuze, Guattari 2017), ale ta „nieświadomość produkująca” została przez niego wtłoczona w ramy antycznego (edypalnego) teatru. Freud nie znał analiz mogących ukazać inne wzory relacji rodzinnych, np. rodziny matrylinearne. Uważał, że bada człowieka jako takiego i podstawowy wzór relacji rodzinnych, ale tak nie było. Matrylinearność dyktuje inny wzór rodziny i inny typ relacji. Była to rzeczywista treść zarzutu Malinowskiego. Współcześnie zauważają to w swoich analizach działania pedagogicznego Bourdieu i Passeron – w typie matrylinearnym ojciec „może oprzeć swoje DP [działanie pedagogiczne – I. B.] jedynie na sankcjach uczuciowych bądź moralnych” (Bourdieu, Passeron 2006: 78), w porządku patrylinearnym – „reprezentuje władzę społeczeństwa jako władza w kręgu domowym” (Bourdieu, Passeron 2006: 79), wspartą porządkiem prawnym.

## Edypalizm

„Edypalizacja” może być rozumiana jako wtłaczanie w ramy antropologiczne tego, co jest wynikiem procesu historyczno-społecznego<sup>38</sup>. W szczególnie radykalny sposób przedstawiają to Deleuze i Guattari: „Właśnie tym jest Edyp – podrobionym obrazem. Wyparcie nie działa w ramach Edypa ani się na nim nie skupia. Nie chodzi nawet o powrót wypartego. Edyp jest podrobionym produktem wyparcia” (Deleuze, Guattari 2017: 136); ma związek z segregacją (Deleuze, Guattari 2017: 122), kolonizacją i zakładaniem „kolonii wewnętrznej” (Deleuze, Guattari 2017: 201), jest „strukturą opresyjnych agentów reprodukcji społecznej” (Deleuze, Guattari 2017: 200) oraz formą adaptacji do opresyjnych warunków społecznych. Nowe formy nawiązań do niego

---

<sup>38</sup> To ujęcie najostrej zaznacza się w ujęciu G. Deleuze'a i F. Guattariego (2017: 126-127): „Psychoanaliza może stać się nauką ścisłą tylko wtedy, gdy dokonana materialistycznej redukcji Edypa jako pewnej formy ideologicznej. I nie chodzi o stwierdzenie, że Edyp jest przedmiotem fałszywej wiary, lecz o to, że wiara z konieczności jest czymś fałszywym, jest czymś, co zniekształca i dławi prawdziwy proces produkcji” Przeciwstawiają więc zideologizowane ujęcie nieświadomości ekspresyjnej innej jej formie, produkcji pragnącej. Figura Edypa ma związek z adaptacją do grupy, jej tendencjami segregacyjnymi (Deleuze, Guattari 2017: 124-125).

występują też w myśli współczesnej, w której kładzie się nacisk na uwypuklanie przez Freuda antagonizmów społecznych jako konstytutywnych dla polityki jako nieustannego sporu, agonu (Dybel 2009: 411), afektywnego charakteru więzi interpersonalnych i społecznych oraz pojęcia „naddeterminacji” symbolicznej, wykraczającej w tym, co społeczne ponad dosłowność znaczeń (Laclau, Mouffe 2007: 9). To sedno krytyki „edypalizacji”, redukcji człowieka do sytuacji początkowej „familialnej”; „do ciągłego i ponurego odkrywania Edypa, do ponurego powtarzania” (Deleuze, Guattari 2017: 25) tego, co „w związku z Edypem, w stosunku do Edypa i w ramach Edypa” (Deleuze, Guattari 2017: 117).

Edyp jest więc intronizowany przez historię społeczną Europy; jest związany ze stabilizowaniem się porządków społecznych na tym kontynencie, koniecznościami zarządzania społeczeństwami masowymi, terytorializmem i podziałami tradycji państwowych, „to ostateczna, uległa i oswojona terytorialność Europejczyka” (Deleuze, Guattari 2017: 120). Oznacza on więc, wbrew interpretacji Fromma, podporządkowanie, zapewnia „poczucie bycia jednym z was”, czyli poczucie przynależności do grupy, a zatem jedną z najgłębszych potrzeb manifestowanych przez człowieka i ujawnianych w badaniach psychologii społecznej (wpływ społeczny, wpływ normatywny; Wojciszke 2006: 246-277).

## Nieświadomość

Wiążący więc mógłby stać się Edyp w tych ujęciach wskazujących na znaczenie pojęcia nieświadomości (a zatem w ujęciach filozoficzno-psychologicznych), jaka właściwie miałaby być ona sama, zanim jeszcze następuje w niej coś w rodzaju transkrypcji struktur danego typu społeczeństwa. Należy dokonać jednak „materialistycznej redukcji Edypa do pewnej formy ideologicznej” (Deleuze, Guattari 2017: 126). Najistotniejsze w tej nieświadomości uwolnionej od mitu, ekspresji symbolicznej i religijnej jest jej samo wytwarzanie; ten jej poziom funkcjonowania, w którym jest samorogenerującą się matrycą produkcji. Nie ma w niej form filiacyjnych i linii genealogicznych wiążących swoją siecią każdą następną jednostkę gatunku. Jest więc w interpretacji anty-edypowej pojmowana jak antropologiczna matryca produkująca odniesienia do świata, tworząca pragnienia. „W tym sensie należy powiedzieć, że nieświadomość od wieków pozostaje sierotą, to znaczy rodzi samą siebie w tożsamości człowieka z naturą i światem” (Deleuze, Guattari 2017: 127). Deleuze i Guattari ukazują ją jako wytwarzającą, niefiguratywną, nieprzedstawiającą. Interesuje ich jej status transcendentálny, a nie metafizyczny. Skupiają się więc na jej charakterze matrycowym, nieujawniającym się w formach przedstawieniowych.

Edypalizacja nieświadomości w tej perspektywie jest „zdradą pragnienia” w jego funkcji twórczej, przekraczającej reżimy struktur społecznych. Tworzy ona narcystyczną formę „ja” ulokowanego w tych reżimach. Pragnienie jest twórcze i wyraża tę

twórczą moc; przedstawienie jest adaptacyjne i oswaja, deformuje tę moc. Przedstawienie przystosowuje, nakłada sztuczne struktury na to, co twórcze i pragnieniowe. Czyni to tak dalece, że – podobnie jak w ujęciu H. Marcusego – sprawia, „by represja, hierarchia, wyzysk czy poddaństwo stały się same w sobie pożądane” (Deleuze, Guattari 2017: 137). Pragnienie – w tych projektach emancypacyjnych – ma siłę rewolucyjną, przeciw-adaptacyjną i wyrzuca poza zastane społeczne *status quo*. Deleuze i Guattari zresztą wskazują na te podobieństwa w odniesieniach do koncepcji W. Reicha i H. Marcusego. Nurt antypsychiatryczny jest jednym ze źródeł idei schizoanalizy jako psychoanalizy krytyki społecznej – Laing odwołuje się również do Marcusego: „Trzeba jeszcze pokrywać tę dewastację świadomością zafałszowaną, która, jak twierdzi Marcuse, przywykła do własnego fałszu” (Laing 1978a: 160). Sam również w ogólnej perspektywie antypsychiatrycznej znajduje uzasadnione miejsce dla głębokiej krytyki społecznej – dla uzasadnienia ludzkiego bycia w „strukturze przemysłowo-militarnej” trzeba dewastacji wewnętrznej (Laing 1978a: 160).

Z analiz twórców nurtu antypsychiatrycznego, a dalej – interpretacji „edypalizmu” wynikają postulaty emancypacyjne; idą one zazwyczaj bardzo daleko w swoich konsekwencjach, ponieważ zmierzać się wydają ku procesom dezadaptującym do *status quo* środowiska życia jednostki. Jako forma krytyczna myśli są cenne, ponieważ uprzedmiotwiają koszt w postaci rozwoju wewnętrznego w jego optymalnej postaci, jaki często w naszej kulturze związany jest z wzorami przystosowania.

Markowska wnioskuje w ramach poststrukturalistycznych sposobów rozumienia psychoanalizy, że sprawiedliwość wobec Freuda to odczytanie jego dzieła poza psychologiczno-antropologiczną interpretacją; „nie jako zetknięcie z innością, ale ukazujące inność jako warunek naszej skończoności” (Markowska 2009: 31-32). W ramach interpretacji psychologiczno-antropologicznych jednak można Freuda rozumieć jako ujmującego zachowanie ludzkie raczej jako wynik interakcji pomiędzy potrzebami jednostki a wymaganiami oraz oczekiwaniami jej otoczenia (Cohen 1982: 104). Potrzeby te są ufundowane wedle niego na „niezmiennych” i „niezniszczalnych” popędach i warunkuje to jednak silną pozycję ujęcia antropologicznego, choć w samej antropologii, w wielu jej subdyscyplinach przekraczane. To ujęcie, choć o przede wszystkim historycznym znaczeniu, ma zaletę ciągłego wskazania na wartość jednostki; wydaje się zarówno na podstawie badań socjologicznych (Kaelble 2010), jak i psychologiczno-społecznych (Kendrick, Neuberg, Cialdini 2002), że jest to utrzymująca się społecznie, europejska wartość czynna. Ujęcie krytyczne Deleuze’a i Guattariego pomaga w tym kontekście uwypuklić rolę uwarunkowań społeczno-kulturowych, choć i one poprowadzone w ich myśli są ku radykalizmowi w ujawnianiu przemocowości większości znanych form życia społecznego. Niemalą dramatyczność obrazu freudowskiego rodzinnej sytuacji edypalnej zastąpił u francuskich autorów obraz rodziny, która dryfuje pomiędzy opresyjnością konieczności dostosowania do wymogów społecznego życia z jego aspektami historycznymi, politycznymi, ekonomicznymi a dziedzicznymi wzorami wywiązywania relacji pomiędzy nimi i pragnieniowością, które mogą same

w sobie oddziaływać patogenicznie. Obraz szczęścia rodzinnego w kontekście tych analiz można by rozumieć raczej jako postulatywnego charakteru instrukcję i wezwanie do tego, że pomyślne przystosowanie jest możliwe, osiągalne i społecznie pożądane. Jest jednak dla francuskich autorów w dużym rozbracie z rzeczywistymi procesami mającymi miejsce w rodzinie i w ich ujęciu na pewno to nie ona sama w sobie ponosi odpowiedzialność za negatywny charakter wielu z nich.

## ■ Bibliografia

- Błocian I. (2010), *Psychoanalityczne wykładnie mitu. Freud, Jung, Fromm*, Warszawa: Eneteia.
- Bourdieu P., Passeron J.-C. (2006), *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cohen I. (1982), *Ideology and Unconsciousness: Reich, Freud and Marx*, New York: New York University Press.
- Deleuze G., Guattari F. (2017), *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. I, przeł. T. Mrówczyński, Warszawa: Oficyna.
- Derrida J. (2000), *États d'âme de la psychanalyse. Adresse aux États Généraux de la Psychanalyse*, Paris: Galilée.
- Durand G. (1986), *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dybel P. (2009), *Okruchy psychoanalizy: teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Dybel P. (1996), *Freuda sen o kulturze*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Freud S. (1996), *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Fromm E. (1994), *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Giddens A. (2006), *Socjologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hejnicka-Bezwińska T. (2008), *Pedagogika ogólna*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jung C.G. (1998), *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Kaelble H. (2010), *Społeczna historia Europy od 1945 roku do współczesności*, przeł. J. Antkowiak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kawula S., Bągiel J., Janke A.W. (2009), *Pedagogika rodziny. Obszary i panorama problematyki*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Kenrick D.T., Neuberg S.L., Cialdini R.B. (2002), *Psychologia społeczna. Rozwiązane tajemnice*, przeł. A. Nowak, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Kołąkowski L. (1983), *Psychoanalityczna teoria kultury*, w: L. Kołąkowski, *Czy diabeł może zostać zbawiony i 27 innych kazań*, Warszawa: Krąg, s. 46-67.
- Lacan J. (1980), *Les formation de l'inconscient. Le Séminaire. Livre V*, Paris: Seuil.
- Laclau E., Mouffe Ch. (2007), *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królik, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.

- Laing R.D. (1978a), *Mistyfikacje przeżyć*, w: K. Jankowski (red.), *Przełom w psychologii*, przeł. P. Kołyszko et al., Warszawa: Czytelnik, s. 125-178.
- Laing R.D. (1978b), *Scenariusze rodzinne*, w: K. Jankowski (red.), *Przełom w psychologii*, przeł. P. Kołyszko et al., Warszawa: Czytelnik, 125-178.
- Malinowski B. (1987a), *Psychoanaliza i antropologia*, w: B. Malinowski, *Seks i stłumienie w społecznościach dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie, pokrewieństwie*, *Dzieła*, t. 6, przeł. B. Golda, G. Kubica, Z. Mach, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 276-280
- Malinowski B. (1987b), *Zwierciadło tradycji*, w: B. Malinowski, *Seks i stłumienie w społecznościach dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie, pokrewieństwie*, *Dzieła*, t. 6, przeł. B. Golda, G. Kubica, Z. Mach, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 76-90.
- Markowska B. (2009), „*Oddać sprawiedliwość Freudowi*”. *Dyskusje wokół Freuda we francuskim poststrukturalizmie*, w: L. Magnone, A. Mach (red.), *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, Warszawa: Difin, s. 19-32.
- Rosińska Z. (1993), *Freud*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Szacki J. (1981), *Historia myśli socjologicznej*, t. I, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szlendak T. (2012), *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wittgenstein L. (1970), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford: Oxford University Press.
- Wojciszke B. (2006) *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa: Scholar.
- Žižek S. (2001), *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

*Ewa Kawiak-Jawor, Monika Kaczoruk*

Uniwersytet Medyczny w Lublinie

*Paulina Kaczor-Szkodny*

Instytut Medycyny Wsi im. Witolda Chodźki w Lublinie

## MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE A ZDROWIE. TRENDY W POSTRZEGANIU ZDROWEGO STYLU ŻYCIA

---

Głównym celem przedstawionych w tekście badań była analiza treści mediów społecznościowych w odniesieniu do zdrowia i zdrowego stylu życia. W analizie wykorzystano technikę jakościowej analizy treści. Realizowane badania miały charakter pilotażowy. Zebranie danych posłużyło stworzeniu kategorii analizy jakościowej w planowanych badaniach właściwych. Analizowano zasoby Internetu za pomocą słów kluczowych: zdrowie, zdrowy styl życia, dbanie o zdrowie. Analizę danych jakościowych wspomagał system Nvivo. Jako metodę kategoryzacji wybrano metodę emergentną, czyli tworzone klucze wyłącznie na podstawie zebranego materiału empirycznego. Na podstawie analizowanego materiału wyróżniono 20 kategorii głównych. Najbardziej obszerne były kategorie: dieta, aktywność fizyczna i polityka zdrowotna. Wpisy uznane za kontrowersyjne stanowiły 3% analizowanej treści. Jako podkategorie wyróżniono również wpisy typowo agresywne, uznane za internetowy hejt.

**Słowa kluczowe:** zdrowie, media społecznościowe, zdrowy styl życia

### Wstęp

W dobie zmian komunikacji społecznej istotnej modyfikacji podlega również społeczne postrzeganie zdrowia i choroby. Środki masowego przekazu stają się dominującym źródłem wiedzy na temat zdrowia (Czerw, Kościuk, Augustynowicz 2014: 51-54; Nowak, Chalimoniuk-Nowak 2015: 35-45; Wojciechowska, Roda 2015: 401-405; Szymczuk i in. 2011: 165-168). Według informacji prasowej z 2011 roku opublikowanej przez PMR Research, ponad połowa Polaków to użytkownicy *social mediów*. Dane z raportu Gemius/PBI wskazują, że z roku na rok media społecznościowe stają się dominującym narzędziem, służącym kreowaniu zachowań zdrowotnych. Internetowe serwisy o zdrowiu



odwiedziło w 2016 roku ponad 12 mln Polaków, podczas gdy jeszcze 6 lat temu ta liczba nie przekraczała 8 mln internautów, a 11 lat temu było ich jedynie 1,8 mln. Internet stał się swoistego rodzaju wyznacznikiem stylu życia współczesnego człowieka (Gemius 2016). W przestrzeni mediów społecznościowych zaczynamy poszukiwać informacji o zdrowiu oraz sposobach zmiany stylu życia. Pozostajemy pod wpływem opinii społecznej oraz autorytetów medialnych. Kreujemy swój wizerunek na podstawie nowych zasad, mówiących o tym, co jest zdrowe. Media w XXI wieku stały się podstawowym narzędziem służącym komunikacji masowej, ale również oddziaływania i modelowania pożądanych zachowań. Z badań (Syrkiewicz-Świtła, Holecki, Wojtynek 2014: 171-176) wynika, że media w znaczący sposób oddziałują na psychikę człowieka. Ankietowani po uzyskanych z mediów informacjach dotyczących zdrowia wskazywali, że najczęściej podejmują aktywność w zakresie zmiany nawyków żywieniowych, a także częściej podejmują aktywność fizyczną. Dodatkowo, osoby, które poszukują wiadomości zdrowotnych w mediach, chętnie dzielą się nimi z innymi ludźmi. Internet stał się jednym z głównych komunikatorów międzyludzkich w zakresie profilaktyki prozdrowotnej. Zdecydowana większość użytkowników Internetu (88%) potwierdza, że kiedy poszukuje wiedzy na temat zdrowia, chorób, leczenia – korzysta z Internetu. Dopiero na drugim miejscu (73%) autorytetem w kwestiach zdrowia jest pracownik systemu ochrony zdrowia, profesjonalista i ekspert w dziedzinie zdrowia. Najskuteczniejszym medium promującym zdrowie stał się Internet (Cupiał, Mastalerz-Migas 2013: 83-84). Powyższe znajduje odzwierciedlenie również w badaniach ogólnoeuropejskich, w których ponad 75% respondentów uważa, że Internet to dobry sposób na uzyskanie informacji dotyczących zdrowia. 90% respondentów stwierdziło, że Internet pomógł im poprawić swoją wiedzę na temat zagadnień związanych ze zdrowiem (European Union 2014). Obok funkcji edukacyjnej i wychowawczej, Internet i media społecznościowe zdominowały również kreowanie opinii publicznej (Woynarowska 2008: 205). Niestety, w społeczności, jaką są użytkownicy Internetu, nie zawsze krążą rzetelne badania naukowe. Powszechna dostępność stwarza możliwość silniejszej perswazji (Turbiarz i in. 2010: 239-242). Sukces mediów społecznościowych dotyczy umiejętności „ułatwiania mówienia, słuchania, konsumowania i uczestniczenia” (Eytań i in. 2011: 71-74). Wyjątkowa zdolność mediów społecznościowych do budowania poczucia wspólnoty i interaktywność pozwala użytkownikom wybrać stopień ich uczestnictwa i zaangażowania, również w kwestiach związanych ze zdrowiem (Chou i in. 2009: 48). Korzystają oni ze społeczności online zajmujących się zdrowiem, aby znaleźć opinie na temat możliwości leczenia, informacje na temat diagnozowania i doświadczeń z podmiotami świadczącymi opiekę zdrowotną. W przeciwieństwie do języka medyków, konwersacja w mediach społecznościowych jest bardziej swobodna, a interaktywne środowisko spotykane na portalach społecznościowych może w bardziej przystępny sposób wyjaśniać niepokojące nas informacje, które uzyskaliśmy od profesjonalistów medycznych (Lober, Flowers 2011: 169-182). Dodatkowo, mass media zapewniają osobie poszukującej informacji zdrowotnych swoistego rodzaju poczucie prywatności, ponieważ nie musi ujawniać da-

nych osobowych w celu uzyskania informacji (Dalmer 2017: 61-68). Dlatego istotnego znaczenia nabiera wiarygodność źródeł. W 2016 roku zespół pod przewodnictwem Corey H. Basch dokonał analizy najczęściej oglądanych na YouTube filmów na temat choroby z Lyme. Spośród 100 najczęściej oglądanych 40 zostało udostępnionych przez amatorów, a jedynie 16 zostało stworzonych przez profesjonalistów medycznych. Media społecznościowe przyczyniają się do zatarcia granic pomiędzy kreatorami a użytkownikami mediów, pomiędzy opiniami ekspertów w danej dziedzinie a amatorskim autorytetami wykreowanymi online, co utrudnia ustalenie lub skorygowanie niewiarygodnych informacji dotyczących zdrowia. Określanie, czy informacje związane ze zdrowiem pobrane z mediów społecznościowych są wiarygodne, należy poświęcić więcej uwagi. Niestety, wiele osób wyszukujących informacje zdrowotne w Internecie ufa random i zasobom, które znalazły, bez refleksji nad ich wiarygodnością, podczas gdy badania G. Eysenbach i współpracowników, dotyczące systematycznej analizy jakości witryn dotyczących zdrowia, wskazały, że jakość informacji nie była na właściwym poziomie (Eysenbach i in. 2002: 2691-2700).

## **Materiał i metoda**

Z uwagi na rosnącą rolę Internetu i mediów społecznościowych, które stały się nieodłącznym elementem życia współczesnego człowieka, celem głównym badań była analiza treści mediów społecznościowych, w odniesieniu do zdrowia i zdrowego stylu życia. W analizie wykorzystano technikę jakościowej analizy treści. Analiza treści to zgodnie z klasyczną definicją Bernarda Berelsona „technika badawcza służąca obiektywnemu, systematycznemu i ilościowemu opisowi jawnej zawartości komunikatów” (Lisowska-Magdziarz 2008: 32).

Realizowane badania miały charakter pilotażowy. Zebranie danych posłużyło stworzeniu kategorii analiz jakościowej w planowanych badaniach właściwych. Analizowano zasoby polskojęzycznego Internetu za pomocą słów kluczowych: zdrowie, zdrowy styl życia, dbanie o zdrowie. Materiał gromadzono przez 30 dni w styczniu i lutym 2018 roku. Do zgromadzenia materiału badawczego wykorzystano narzędzie Brand24. Pozwala ono na zbieranie wpisów umieszczanych w mediach społecznościowych na podstawie wskazanych słów-kluczy. Analizie podlegały zarówno treść wpisów, jak i dołączone hasztagi (#). Narzędzie pozwala na pozyskanie materiału z następujących źródeł internetowych: Facebook, Instagram, blogi i mikroblogi, fora internetowe, wideo, foto. Ostatecznie wyodrębniono 139 213 wpisów, w tym 22 398 wpisów zostało skategoryzowanych przez Brand24 jako pozytywne i 4246 jako negatywne, pozostałe zamieszczono w kategorii neutralne. Zdecydowana większość analizowanych wpisów była tworzona przez kobiety (61,3%). Tematyka zdrowia i zdrowego stylu życia w dalszym ciągu jest domeną kobiet, zwłaszcza w aspekcie żywienia i opieki nad dzieckiem (Domańska 2005: 311-322).

Ostatecznie przeanalizowano 3000 losowo wybranych wpisów ze wszystkich kategorii. Wpisy dokonywane były o różnych porach dnia. Dokonano wstępnej kategoryzacji danych, niezależnie przez trójkę badaczy. Następnie skonfrontowano uzyskane wyniki i stworzono wspólny system kategoryzacji. Analizę danych jakościowych wspomagał system Nvivo. Jako metodę kategoryzacji wybrano metodę emergentną, czyli tworzą klucz wyłącznie na podstawie zebranego materiału empirycznego (Wimmer, Dominick 2008: 276-280).

## Analiza materiału

Najbardziej obszerną kategorią spośród wyodrębnionych była żywność. Wśród użytkowników mediów społecznościowych dominuje przekonanie, iż to właśnie dieta ma najistotniejszy wpływ na nasze zdrowie. W tym kontekście najczęściej pojawiały się analizowane słowa kluczowe. W tej kategorii dominowały przepisy oraz komentarze do przepisów kulinarnych. Dość znaczącą grupę w tej kategorii stanowiły wpisy z przepisami z udziałem modnych w obecnym czasie produktów ekologicznych i tzw. superfoods. Wpis użytkownika Biocharka.pl – Instagram „Racuchy z maki kasztanowej i mąki kokosowej z przepisu umieszczanego na portalu @gotujwstylueko.pl. Ciekawy smak wspaniały zapach szczególnie pyszne z konfiturą. Samo zdrowie. #zdrowie... (Instagram)”. Cytowany wpis opatrzony jest zdjęciem potrawy. Jest to ciekawy trend komunikacji w mediach społecznościowych. Użytkownicy często dzielą się zdjęciami posiłków, czy to przygotowywanych w domu czy spożywanych w restauracji. Obrazy te wpisują się w trend kreowania wizerunku wyidealizowanego i szczególnie atrakcyjnego wizualnie. Niektórzy w ten sposób celebrować spożywanie posiłki, celem innych jest motywowanie do zmiany stylu życia. W tym kontekście rozwinęło się nawet nowe zjawisko zwane *food porn*, związane z obsesyjnym robieniem i udostępnianiem zdjęć tego, co mamy na talerzu (Synowiec-Piłat, Jędrzejek, Pałęga 2018: 102-119).

Analizowany materiał zdjęciowy, dotyczący potraw powiązanych ze słowami kluczowymi, był w zdecydowanej większości przygotowany bardzo starannie, z ogromną dbałością o każdy szczegół. Kadry materiałów fotograficznych skupione były w zdecydowanej większości na prezentowanej potrawie, jednakże niektóre z nich zawierały dodatkowe elementy, jak stylizowane wnętrza, fragmenty ujęć przyrody czy rodziny lub dzieci.

Kolejną obszerną kategorią analizy był aspekt aktywności fizycznej. W tej kategorii dominowały wpisy związane z opisem własnych osiągnięć w różnych dziedzinach sportu. Słowo kluczowe „zdrowie” najczęściej pojawiało się przy wpisach dotyczących fitnessu i biegania, ale w tym kontekście pojawiały się również inne dziedziny sportu. Wpis użytkownika @fitnesjustyna: „Fitness to nie przygotowania od sezonu do sezonu to praca przez cały roku. #fitness, #zdrowie...(Instagram)”. Wpisy często opatrzone są zdjęciami osób trenujących, po treningu lub przed nim, bądź fotografią miejsca, w któ-

rym trening był wykonany, jeżeli było ono atrakcyjne wizualnie (np. widok przyrody). Znacząca liczba wpisów w tej kategorii to wpisy promocyjne znanych trenerek i trenerów fitness. Motywują oni grupy użytkowników skupione wokół swoich fanpagów, zachęcają do udziału w popularnych obecnie wyzwaniach sportowych oraz promują różnorodne produkty związane z uprawianiem sportu. Zamieszczane przez trenerki i trenerów zdjęcia charakteryzują się ogromną dbałością o precyzję wykonania i ciekawą kompozycją. Wśród materiałów fotograficznych wyróżnić można również zdjęcia metamorfoz. Porównują one wizerunek osoby przed okresem diety i ćwiczeń i po nim. Te materiały charakteryzuje duża naturalność, niekiedy wręcz naturalizm ujęć. Zdrowie w kontekście aktywności fizycznej pojawia się jako wartość motywująca do podjęcia lub utrzymania aktywności fizycznej. Zdrowy styl życia jest elementem szerszego trendu, który uwidacznia się zwłaszcza w mediach społecznościowych. Kreowanie wizerunku osoby dbającej o zdrowie jest tu łatwiejsze, a wpływ kontroli społecznej innych użytkowników ma działanie motywujące. To zjawisko budzi wiele niepokoju, gdyż szczupła i wyrzeźbiona sylwetka stała się głównym wyznacznikiem oceny człowieka. Jego ciało stało się podstawowym czynnikiem w modelowaniu tożsamości. Głębszej analizie wymaga kwestia, na ile wizerunek kreowany w mediach społecznościowych służy zwiększeniu własnej popularności, a na ile związany jest ze szczerą intencją promowania zdrowego stylu życia.

W mediach społecznościowych widoczny jest również trend związany z podważaniem zaufania do medycyny i nauki w ogóle (Czerska 2016: 37-45). Obecnie obserwuje się zmianę postawy pacjenta w procesie leczenia z biernej na aktywną. Manifestacją tej zmiany jest wzrost popularności alternatywnych metod leczenia w odwołaniu do stylu eko. Ciekawą wyodrębnioną kategorią jest aspekt samoleczenia. W tej kategorii znalazły się wpisy dotyczące porad związanych z samodzielnym leczeniem. Dominują tu wpisy z zakresu medycyny naturalnej lub tzw. medycyny alternatywnej. Wpis użytkownika azureuva „Imbir lepszy od chemioterapii #leczenie #zdrowie #nowotwór....” (Twitter). Wpis użytkownika kochaj.zdrowie.naturalnie „Wszechstronny rumianek. Napar z rumianku warto pić codziennie #rumianek #zdrowie...” (Facebook). Wpisy z tej kategorii rzadziej opatrzone są materiałem fotograficznym. Wyjątkiem są tu posty promujące określony produkt. Wpisy związane z suplementami diety stanowiły tak istotną część materiału badawczego, iż zostały włączone do osobnej kategorii. Pogłębiona analiza obu grup jest szczególnie istotna ze względu na ich potencjalny negatywny wpływ na właściwe postawy zdrowotne. Odejście od konwencjonalnych metod leczenia na rzecz medycyny alternatywnej stanowi szczególne zagrożenie dla zdrowia. Przestrzeń mediów społecznościowych może się stać skuteczną metodą wpływu na prozdrowotne postawy ich użytkowników.

Sprzedaż i promocja suplementów diety w Internecie nie jest obecnie właściwie monitorowana. Rodzi to ogromne zagrożenie zwłaszcza dla młodych użytkowników, którzy skłonni są ulegać sugestii o cudownym działaniu niektórych specyfików. Utrzymanie zdrowia jest dla wielu z nas wartością nadrzędną. W sytuacji jego utraty naturalna staje się potrzeba poszukiwania metod leczenia. Informacje związane z różnorodnymi

metodami wspierania zdrowia poszukiwane w Internecie mogą wpływać na decyzję pacjenta o procesie leczenia. W związku z koniecznością szczególnego podejścia do tego problemu badawczego wyodrębniono kategorię „Suplementy diety”. Warto jednak podkreślić, iż w tej kategorii znalazły się wpisy dotyczące produktów zgodnych z obecną definicją suplementu diety jako „środka spożywczego, którego celem jest uzupełnienie normalnej diety, będącego skoncentrowanym źródłem witamin lub składników mineralnych lub innych substancji wykazujących efekt odżywczy lub inny fizjologiczny, pojedynczych lub złożonych, wprowadzanego do obrotu w formie umożliwiającej dawkowanie, w postaci: kapsułek, tabletek, drażetek i w innych podobnych postaciach, saszetek z proszkiem, ampułek z płynem, butelek z kroplomierzem i w innych podobnych postaciach płynów i proszków przeznaczonych do spożywania w małych, odmierzonych ilościach jednostkowych, z wyłączeniem produktów posiadających właściwości produktu leczniczego w rozumieniu przepisów prawa farmaceutycznego”. (Ustawa z dnia 25 sierpnia 2006 r. o bezpieczeństwie żywności i żywienia). Jednym z przykładów promowania produktów o charakterze suplementów diety z odwołaniem do jego dobroczynnych dla zdrowia właściwości był wpis użytkownika splendore\_pl „Suplement diety Sxxxxxx – technologia monojonowa, unikalna technologia dostarcza organizmowi substancji aktywnych w przyswajanej formie #suplementy diety #kosmetyki #zdrowie...” (Twitter). Wiele analizowanych wpisów promuje produkty o potencjalnie nieszkodliwym składzie. Jednakże istotną część wpisów stanowiły posty dotyczące suplementów o niesprawdzonym składzie. Szczególnie niebezpiecznym aspektem promocji tych produktów jest polecanie specyfików obiecujących cudowne uzdrowienie lub wspaniały efekt odchudzający. Odnotowano bowiem przypadki zatrucia tego rodzaju produktami, które prowadziły nawet do śmierci (Owsianik, Statek 2014: 275-288). Przed zastosowaniem określonego suplementu diety warto także dokładnie przeanalizować jego skład, zgodnie bowiem z polskim prawem, suplementy w przeciwieństwie do leków nie są poddawane regularnym kontrolom jakości. W przypadku suplementów diety konieczne jest jedynie poinformowanie głównego inspektora sanitarnego o wprowadzeniu lub zamiarze wprowadzenia danego suplementu do obrotu, przedkładając wzór etykiety. Nie jest natomiast wymagana dokumentacja potwierdzająca jakość oraz deklarowane efekty działania (Szymecka-Wesołowska 2014: 147-175).

Kolejną kategorią wpisów są materiały związane z promocją produktów kosmetycznych. Osoby promujące produkty i zabiegi służące dbaniu o urodę często powołują się na aspekt zdrowego stylu życia. W tej kategorii analizowano wpisy, które odwoływały się zarówno do naturalnych metod dbania o siebie, jak i stosowania konkretnych kosmetyków. Przykładem może być wpis użytkownika wiolettaXXX: „Chcesz się nauczyć prawidłowo dbać o swoją skórę? Chcesz się dowiedzieć, jak dbać o swoje zdrowie? Wypróbuj kosmetyki z komórkami macierzystymi z pomarańczy...” (Facebook), lub post na forum „Regeneracja włosów po zimie. Wypróbuj naturalne sposoby dbania o zdrowie...” (Kobietamag.pl). Aktywne składniki kosmetyków, podobnie jak te zawarte w suplementach diety, mogą stanowić potencjalne zagrożenie dla zdrowia. Warto zwracać zatem szczególną uwagę na to, jakiego rodzaju produkty są proponowane



w mediach społecznościowych i czy są to kosmetyki od sprawdzonych producentów. Zgodnie bowiem z obowiązującym prawem UE, producenci nie mają obowiązku wyszczególniania użytych w kosmetykach substancji zapachowych, które w wielu przypadkach mogą wywołać reakcję nadwrażliwości (Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady [WE] Nr 1223/2009).

Znaczącą liczebnie kategorią analizowanych wpisów były posty dotyczące promocji konkretnych produktów. Zostały one wyodrębnione ze względu na ich typowo marketingowy charakter. Są to posty i wpisy zamieszczane przez firmy i użytkowników prywatnych, lecz to, czy są nimi w rzeczywistości, trudno zweryfikować. W odwołaniu do kategorii zdrowia najczęściej promowane są konkretne produkty żywnościowe, sprzęt medyczny, sprzęt sportowy. Zwykle wpisy opatrzone są materiałem zdjęciowym i linkiem do stron sklepów lub producenta. Zdrowie jako wartość często wykorzystywane jest jako element strategii marketingowej. Ciekawym elementem możliwej dalszej analizy jest kontekst wykorzystania pojęcia zdrowia w promocji produktów w mediach społecznościowych.

Szczególnie istotna z punktu widzenia celów zdrowia publicznego jest kategoria dotycząca umiejscowienia pojęcia zdrowia w odniesieniu do profilaktyki. Użytkownicy piszą o możliwości podjęcia działań w zakresie ochrony zdrowia. W analizie wyróżniono kilka grup postów, które zawierają zachętę do udziału w badaniach profilaktycznych. Na szczególną uwagę zasługuje akcja „Jestem mamą badam się”. Na wielu zdjęciach znaleźć można osoby prywatne i publiczne, które trzymają kartkę z takim właśnie napisem. Posty te notowały duży zasięg i były często udostępniane i „lajkowane”. W tej kategorii znalazły się również posty informacyjno-promocyjne pochodzące z oficjalnych profili podmiotów leczniczych. Tego typu zachęty miały jednak mniejszy zasięg. Odwołanie do konkretnych wizerunków i emocji ma zdecydowanie większą skuteczność w oddziaływaniu społecznym. Przykładem może być wpis użytkownika „szavka” (blog) „Naprawdę jak mam wolne przedpołudnie to organizuję je dla Ignacego albo męża i zapominam, jak ważne jest własne zdrowie i regularne badanie się”. Zgodnie z algorytmem przyjętym w wykorzystywanym narzędziu, wpis ten uzyskał duży zasięg i był często „lajkowany”. Zdrowie w tym kontekście jawi się jako wartość cenna i łatwa do utracenia. W analizowanym kontekście słowo kluczowe „zdrowie” pojawiało się również w odniesieniu do służby zdrowia. Oprócz wpisów typowo informacyjnych odnotowano również wpisy oceniające. Ukazują one system ochrony zdrowia w Polsce w dwojakim kontekście. Wpis użytkownika Fizo\_dream (Instagram) „Pacjenci w dość specyficzny sposób okazują wdzięczność #fizjoterapia...#zdrowie...”: wpis opatrzone kolażem fotografii rehabilitantów z uśmiechniętymi pacjentami. Na drugim biegunie oceny umiejscowić można wpisy krytyczne, np. wpis użytkownika GRoham (forum) „Trzeba mieć dużo zdrowia żeby się leczyć stara prawda ma zastosowania i nic się nie zmienia”. Użytkownicy wyrażają obawę o skuteczność funkcjonowania ochrony zdrowia, odnosząc się do cyklicznie powracających protestów przedstawicieli zawodów medycznych. Sam wizerunek lekarza i pielęgniarki w mediach społecznościowych jest bardzo ciekawym aspektem badawczym. Dotychczas nie analizowano systematycznie



materiału pochodzącego z mediów społecznościowych w aspekcie oceny funkcjonowania systemu ochrony zdrowia.

Słowo „zdrowie” pojawia się również w wielu wpisach w funkcji pozdrowienia lub składanych życzeń, np. wpis użytkownika Hola „Na zdrowie...” (Instagram). Tego rodzaju wpisy dotyczą zwykle sytuacji spotkań towarzyskich związanych ze spożyciem alkoholu. Życzenia zdrowia pojawiają się natomiast w różnych kontekstach jego utraty przez kogoś z użytkowników mediów społecznościowych lub członka jego rodziny. Jest to ciekawy obszar analizy językowej i kulturoznawczej – w jaki sposób stosowane formy przekazu zmieniają funkcję tych pozdrowień. Jednak ze względu na specjalizację badaczek w obszarze zdrowia publicznego nie będzie to przedmiotem pogłębionej analizy.

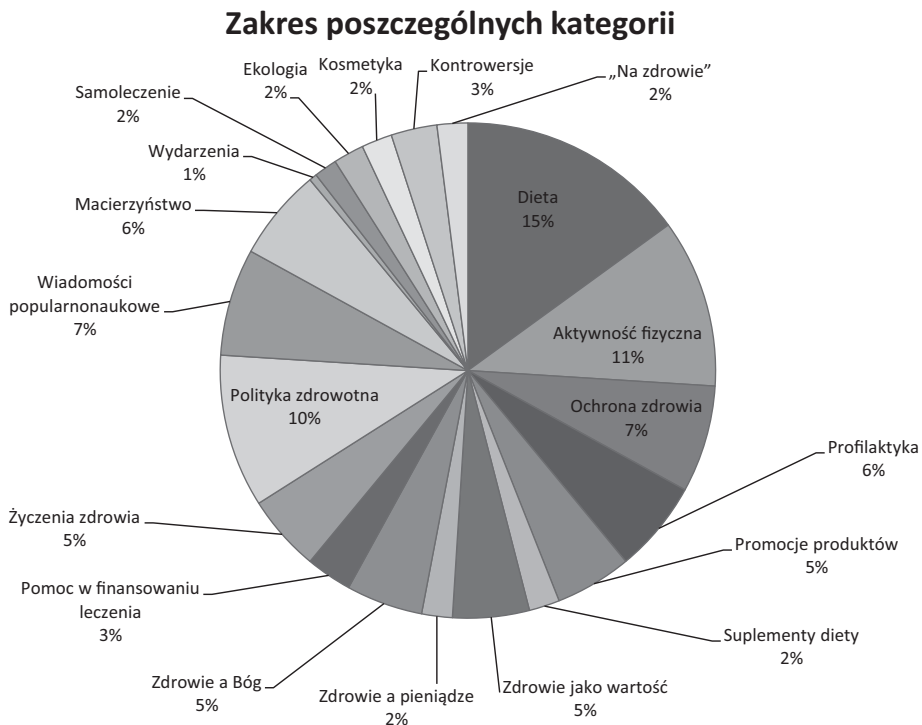
Kolejnym nie mniej inspirującym elementem analizy jest wizerunek matki i analiza jej postawy wobec zdrowia. W kontekście macierzyństwa zdrowie jest jedną z bardziej istotnych kwestii poruszanych przez użytkowniczki. Dzielą się one radami dotyczącymi zdrowia i zachęcają do dbania o zdrowie własne i dzieci. Wpis użytkownika Jaśkowe\_klimaty: „Dbam o zdrowie, bo jestem mamą, podwójną mamą, a ty kiedy ostatnio robiłaś badania...” (Facebook). Co ciekawe mamy użytkowniczki mediów społecznościowych chętnie dzielą się ze społecznością szczegółami dotyczącymi zdrowia swoich dzieci, niekiedy również proszą o radę. Wpis użytkowniczki MonikaXXX: „My dziś w domu, u nas jelitówka. Na zdjęciu mała gra w x-boxa w starą grę siostry. A jak u was zdrowie?” (Instagram).

Można zauważyć, że niektóre kwestie związane z tym pojęciem wzbudzają również ogromne emocje. Tak jest w przypadku chociażby szczepień ochronnych i stosowania różnego rodzaju praktyk z zakresu medycyny alternatywnej. Wpis użytkownika Czarnowica: „Oczyszczanie domu, rytuał oczyszczania czakr, wzmocnienie czakr rytualne lub wahadłem, Usuwanie blokad na miłość, pracę, zdrowie” (Youtube). Autorka wpisu zachęca społeczność do skorzystania z jej usług, które mają na celu poprawę również ich zdrowia. Podobnych wpisów odnotowano zaskakująco wiele. Wyraźnie można wskazać tendencję do poszukiwania alternatywnych form dbania o zdrowie. Trend odnotowany w mediach społecznościowych wydaje się być odbiciem rzeczywistej tendencji do poszukiwania metod leczenia poza tradycyjną medycyną i samoleczenia.

W kontekście ruchu antyszczepionkowego, który swoje korzenie ma właśnie w mediach społecznościowych, słowo „zdrowie” pojawia się w różnych kontekstach. Wpis użytkownika Kommma: „Zmuszają nas do szczepień, mimo że wiedzą dobrze o ich szkodliwości, a tu chodzi przecież o zdrowie naszych dzieci”. Zwykle następuje odwołanie do ryzyka związanego z zastosowaniem szczepienia oraz do wolności wyboru w tym zakresie. Istniejący współcześnie zgiełk informacyjny w zakresie szczepień ochronnych utrudnia uzyskanie rzetelnej wiedzy. Szukając danych na temat szczepień w Internecie, często spotykamy się z nagonką na rzetelne badania naukowe, które opatrzone komentarzami przeciwników szczepień promują niekiedy fragmentaryczne i kontrowersyjne informacje. Dlatego profesjonaliści medyczni oraz naukowcy promujący rzetelną wiedzę naukową i medycynę opartą na faktach powinni otworzyć się na zdobycze cywilizacyjne dotyczące najpopularniejszych form przekazu w Inter-

necie, także za pośrednictwem mediów społecznościowych (KL/rynekapteki.pl 2018). Jak sugerują Ł. Jach. i Ł. Lamża, aby ograniczyć negatywne zjawisko, jakim jest rosnąca fala negatywnych komentarzy w zakresie szczepień, a w konsekwencji obserwowane w społeczeństwie odchodzenie od wykonywania szczepień ochronnych, należy zacząć od bezstronnego potraktowania skłonności antyszczepionkowych. Jak wskazują autorzy, jest to naturalna, powszechnie występująca na świecie, zakorzeniona w typowych cechach ludzkiej psychiki, reakcja społeczeństwa na spadek zachorowań na choroby zakaźne. Wraz z rosnącą skutecznością szczepień ochronnych zapominamy dosyć często, jak groźne były te choroby w przeszłości (Jach, Łomża 2018).

Słowo „zdrowie” pojawia się również w wielu wpisach, które można uznać za wrogię. W kontekście internetowego hejtu obok krytyki szczepień ochronnych, pojawiają się także krytyczne wpisy, związane np. z czyjąś chorobą: wpis użytkownika XXX „Dopiero co żaliła się że ma zapalenie nerwu trójdzielnego a tu wyłazi na dwór i już niby zdrowa...” (forum), lub też niezależnie od kontekstu zdrowotnego, jako życzenie uraty zdrowia lub próba obrazy innego użytkownika w dyskusji: wpis użytkownika YYY „... a zażyj te skarpetki i niech ci wyjdzie na zdrowie...”. Zacytowane wpisy zostały zanonimizowane, a do prezentacji wyników wybrano jedynie te, które nie zawierały słów niecenzuralnych. Jednak warto podkreślić, iż w dobie zalewającego Internet hejtu również słowo „zdrowie” pojawia się tam w wielu kontekstach i zastosowaniach.



Wykres 1. Wyróżnione kategorie analizy

Celem głównym przeprowadzonej analizy treści była jedynie wstępna kategoryzacja zebranego materiału. Na wykresie 1 zaprezentowano wstępny podział i zakres poszczególnych obszarów. Na podstawie analizowanego materiału wyróżniono 20 kategorii głównych. Najbardziej obszerne były kategorie: dieta, aktywność fizyczna i polityka zdrowotna. Wpisy uznane za kontrowersyjne stanowiły 3% analizowanej treści. Jako podkategorię wyróżniono również wpisy typowo agresywne uznane za internetowy hejt.

## Podsumowanie

Internet pełniący swoistego rodzaju rolę współczesnego edukatora zdrowotnego stał się podstawowym źródłem informacji zdrowotnych. Aby rzetelnie wypełniał tę funkcję, należy położyć duży nacisk na jakość pojawiających się w nim treści, przede wszystkim tych odnoszących się do kwestii podstawowej, jaką jest zdrowie i życie człowieka. Wykorzystanie nowych technologii może być sprzymierzeńcem w działaniach budujących potencjał zdrowotny człowieka.

Z punktu widzenia realizacji głównych celów zdrowia publicznego, jakimi są prewencja chorób i edukacja zdrowotna, kontekst zastosowania słów *zdrowie*, *zdrowy styl życia* czy *dbanie o zdrowie* jest niezmiernie interesujący. Analiza jakościowa pozwoliła na wstępne wyznaczenie dalszych kontekstów analizy zawartości mediów społecznościowych. Szczególnie istotna będzie pogłębiona analiza rozumienia pojęcia zdrowie, w odniesieniu do zdrowego odżywiania, aktywności fizycznej oraz w kontekście funkcjonowania systemu ochrony zdrowia. Obszary te będą polem pogłębionych badań w dalszej kolejności. Mając na uwadze ograniczony zakres zastosowania metody analizy treści w badaniach nad przekazem medialnym w mediach społecznościowych, w dalszej analizie wykorzystane zostaną również inne metody analizy jakościowej.

Konieczne staje się podejmowanie dalszych analiz uwzględniających specyfikę przekazu za pośrednictwem nowych mediów. Użytkownicy portali internetowych nie zrezygnują ze zdrowotnych porad internetowych, ale profesjonaliści zdrowotni mogą dbać o jakość zamieszczanych w sieci treści dotyczących zdrowia i choroby.

## ■ Bibliografia

- Chou W.Y., Hunt Y.M., Beckjord E.B., Moser R.P., Hesse B.W. (2009), *Social media use in the United States: implications for health communication*, „Journal of Medical Internet Research”, nr 27, 11(4).
- Cupiał M., Mastalerz-Migas A. (2013), „*Mass media w promocii zdrowego stylu życia*”, „Family Medicine & Primary Care Review”, nr 15 (2), s. 83-84.
- Czerska I. (2016). *Relacje lekarz – pacjent a wybrane teoretyczne modele relacji w kontekście dehumanizacji medycyny*, „Handel Wewnętrzny”, nr 5 (365), s. 37-45.

- Czerw A., Kościuk K., Augustynowicz A. (2014), *Wiek i płeć jako zmienne różnicujące wpływ środków masowego przekazu na poglądy i zachowania zdrowotne – badania własne*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 10 (4), s. 41-54.
- Dalmer K.N. (2017), *Questioning reliability assessments of health information on social media*, „Journal Of The Medical Library Association”, nr 105 (1), s. 61-68.
- Domańska U. (2005), *Medykalizacja i demedykalizacja macierzyństwa*, w: W. Piątkowski, W. Brodniak (red.), *Zdrowie i choroba Perspektywa socjologiczna*, Tyczyn: Wyższa Szkoła Społeczno-Gospodarcza, s. 311-322.
- European Union (2014), *Flash Eurobarometer 404:European citizens’ Digital health literacy. Report*, [http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/flash/fl\\_404\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/flash/fl_404_en.pdf), dostęp 12.06.2018.
- Eysenbach G., Powell J., Kuss O., Sa ER. (2002), *Empirical studies assessing the quality of health information for consumers on the World Wide Web: a systematic review*, „Journal of the American Medical Association”, Vol. 287, issue 20, s. 2691-2700.
- Eytan T., Benabio J., Golla V., Parikh R., Stein S. (2011), *Social media and the health system*, „The Permanente Journal”, nr 15, 1, s. 71-74.
- Gemius SA (2017) *Ulubione media polskich internautów*, [www.gemius.pl/pl/archiwum\\_prasowe/2006-01-16/01](http://www.gemius.pl/pl/archiwum_prasowe/2006-01-16/01)
- Jach Ł., Łomża Ł. (2018), *Raport przed epidemią*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/raport-przed-epidemia-152280> dostęp 12.06.2018.
- KL/rynekapteki.pl (2018), *Eksperci: przypadki lokalnych epidemii odry mogą się powtarzać*, [http://www.rynekapteki.pl/farmakologia/eksperci-przypadki-lokalnych-epidemii-odry-moga-sie-powtarzac,25693\\_1.html](http://www.rynekapteki.pl/farmakologia/eksperci-przypadki-lokalnych-epidemii-odry-moga-sie-powtarzac,25693_1.html)
- Lisowska-Magdziarz M. (2008), *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lober W.B., Flowers J.L. (2011), *Consumer empowerment in health care amid the Internet and social media*, „Seminars in Oncology Nursing”, nr 27, 3, s. 169-182.
- Müller M., Szymczak R. (2018), *Szczepienia: racje przegrywają z emocjami*, „Tygodnik Powszechny”, nr 12.
- Nowak P.F., Chalimoniuk-Nowak M. (2015), *Potencjał mediów społecznościowych w edukacji zdrowotnej*, w: A. Wolska-Adamczyk (red.), *Współczesne kierunki działań prozdrowotnych*, Warszawa: WSiLiZ, s. 35-45.
- Owsianik D., Statek K. (2014), *Farmakoterapia otyłości – więcej zagrożeń niż korzyści*, „Medical Review”, nr 3, s. 275-288.
- Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (WE) Nr 1223/2009 z dnia 30 listopada 2009 r. dotyczące produktów kosmetycznych.
- Synowiec-Piłat M., Jędrzejek M., Pałęga A. (2018), *Zjawisko food pornu w kontekście promocji zdrowia*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, nr 19, 2, s. 102-119.
- Syrkiewicz-Światała M., Holeccki T., Wojtynek E. (2014), *Znaczenie mass mediów w promocji zdrowia*, „Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu”, t. 20, nr 2, s. 171-176.
- Szymczuk E., Zajchowska J., Dominik A., Makara-Studzińska M., Zwolak A., Daniluk J. (2011), *Media jako źródło wiedzy o zdrowiu*, „Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu”, nr 4, 17, s. 165-168.

- Szymecka-Wesołowska A. (2014), *Procedura notyfikacji suplementów diety, czyli o potrzebie nowelizacji ustawy z 25 sierpnia 2006 r. o bezpieczeństwie żywności i żywienia*, „Przegląd Prawa Rolnego”, nr 1 (14), s.147-175.
- Turbiarz A., Kadłubowska M., Kolonko J., Bąk E. (2010), *Rola mediów w promocji zdrowia*, „Problemy Pielęgniarstwa”, nr 18, 2, s. 239–242.
- Ustawa z dnia 25 sierpnia 2006 r. o bezpieczeństwie żywności i żywienia. Dz.U. z 2010 r. Nr 136, poz. 914 z późn. zm.
- Wimmer R.D., Dominick J. (2008), *Mass media: metody badań*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wojciechowska M., Roda M. (2015), *Rola prasy w promocji zdrowia*, „Hygeia Public Health”, nr 50, 2, s.401-405.
- Woynarowska B. (2008), *Edukacja zdrowotna*, Warszawa: PZWL.

*Aleksandra Majdzińska-Koczorowicz*

Uniwersytet Łódzki

*Julia Ostanina-Olszewska*

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

# POMIĘDZY TEKSTEM A OBRAZEM - MEMY INTERNETOWE JAKO TWORY MULTIMODALNE. PODEJŚCIE JĘZYKOZNAWSTWA KOGNITYWNEGO

---

Niniejszy tekst ma na celu analizę wybranych memów jako przykładów komunikacji społecznej z punktu widzenia językoznawstwa kognitywnego oraz przyjrzenia się bliżej relacji pomiędzy aspektem wizualnym i werbalnym w tych tworach. Memy internetowe zawierają szeroki wachlarz konstrukcji (niezbędnych dla odbudowania ram semantycznych i wydobywania wybranych treści), które są fragmentaryczne, ale jednocześnie wystarczające, żeby wywoływać całe ramy sensów i znaczeń za pomocą elementów językowych i ikonicznych w szerszym kontekście multimodalnym. Za pomocą wybranych narzędzi językoznawczych, m.in. teorii metafory pojęciowej i metonimii (Lakoff i Johnson 1980), obrazowania mentalnego (Langaker 1987, 2008), semantyki ramowej (Fillmore 1988), teorii amalgamatów pojęciowych (Fauconnier i Turner 2002) oraz perspektywy narracyjnej (ang. *Discourse Viewpoint Space*) (Dancygier i Vandelanotte 2016), zostanie przeanalizowana struktura memu internetowego, który z jednej strony jest bogaty w treści, a z drugiej zaprasza odbiorcę do aktywnego udziału w konstruowaniu przekazu, stając się popularnym narzędziem komunikacji.

**Słowa kluczowe:** memy internetowe, komunikacja multimodalna, amalgamat pojęciowy, ramy semantyczne

## 0 memie internetowym

Memy są specyficznym gatunkiem komunikacji internetowej, łączącej obraz i tekst. Powstały w procesie ewolucji wcześniejszych rodzajów komunikacji multimodalnej, na przykład komiksów oraz rysunków satyrycznych, w celu ułatwienia zaspokajania



potrzeb komunikacyjnych, ekonomizując percepcję. Są to artefakty popkultury, mające cechy zarówno kulturowe, jak i społeczne, odzwierciedlające bieżące wydarzenia czy problemy codziennego życia oraz realizujące między innymi takie funkcje, jak komentarz, krytyka, protest czy rozrywka. To artefakty łączące zgodnie z regułami obraz i tekst pisany (w wersji prototypowej są bimodalne, ale występują też w innych konstelacjach modalnościowych: z dźwiękiem i ruchomym obrazem). Istotne przy tym okazuje się to, że znaczenie tych interesujących cyfrowych tekstów obrazowych konstryuuje się w ramach kolektywnej semiozy: memy nigdy nie są konstruowane tylko przez jednego użytkownika sieci.

Samo pojęcie memu jako najmniejszej jednostki informacji kulturowej związane jest z teorią naśladownictwa i powielania kulturowego idei i zjawisk autorstwa Richarda Dawkinsa (1976). Według Dawkinsa, memy, analogicznie do genów, są samoreplikującymi się nośnikami informacji, dzięki którym człowiek przekazuje umiejętności, pomysły czy idee, np. „melodie, (...) obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków, budowanie łuków” (Dawkins 1976: 266). Definicja słownikowa memu skupia się głównie na memie internetowym, rozumianym jako twór multimodalny (najczęściej wizualny lub werbalno-wizualny), który zostaje powielany/rozpowszechniany przez użytkowników Internetu ze względu na swoją atrakcyjność, chwytliwość (sjp.pl). „Zaraźliwy” potencjał popularnych obrazków został ujęty w nazwie viral, która po angielsku określa twory rozpowszechniające się na zasadzie wirusa. Virale najczęściej żyją krótko, ale intensywnie – często w ciągu kilku godzin zdołają dotrzeć do ogromnej liczby użytkowników, ale gdy ich popularność spadnie, umierają. Ich efemeryczność jest związana z funkcją komentującą bieżące wydarzenia społeczne i polityczne. Dzięki szablonom dostępnym w Internecie oraz specjalnym aplikacjom ułatwiającym tworzenie memów każdy z nas może stać się komentatorem rzeczywistości – wystarczy, że z szerokiej gamy teł wybierzemy obrazek, który nas interesuje, i zaproponujemy napis górny i dolny – aplikacja umieści tekst na obrazku, a my staniemy się autorami. W memach szablonych, które są oparte na powielanej grafice, ważniejsza i bardziej dominująca w diadzie werbalno-wizualnej staje się warstwa wizualna. Dany obrazek zdobywając popularność staje się w pewien sposób określony – nabywa znaczenie asocjacyjne, zostaje zinterpretowany i zyskuje konotację. Gdy w Internecie pojawiło się zdjęcie Zrędlivego Kota (ang. Grumpy Cat) użytkownicy (bazując na mechanizmie metonimii TWARZ TO EMOCJE) natychmiast przypisali osobliwemu wyglądowi pyszczka zwierzęcia takie emocje, jak niechęć, pogarda czy ironia. Memy z tym kotem były zazwyczaj konstruowane z jego punktu widzenia, często auto-referencyjne, oddające (negatywny) stosunek kota do przedstawionych sytuacji. Poprzez tę personifikację, a więc metaforę ontologiczną, która uwypukla aspekty człowieczeństw w twórach niebędących ludźmi (Lakoff i Johnson 1980), poznajemy kota jako inteligentnego komentatora rzeczywistości (zob. Majdzińska 2014a, 2014b). Tworzenie nowych memów jest procesem niemalże nieograniczonym – każdy użytkownik Internetu może w nim wziąć udział i zreinterpretować obrazek, uzyskując swój wariant – wariację

na temat. Prawdopodobnie jedynym ograniczeniem warstwy werbalnej danego memu jest właśnie jego określoność konotacyjna – w przypadku Grumpy’ego był to stosunek do rzeczywistości.

## Mem jako amalgamat wizualny

Memy internetowe jako twory kreatywne, łączące modalności i niejednokrotnie będące intertekstualne/aluzyjne, są strukturami złożonymi, przestrzennymi oraz wielopoziomowymi, i jako takie mogą stanowić przykład amalgamatów pojęciowych. Twórcze formułowanie nowych treści jest możliwe poprzez integrację pojęciową, która jest uznawana za podstawowy instrument kreatywności ludzkiej (Fauconnier i Turner 2002). W procesie tym biorą udział co najmniej dwie przestrzenie wyjściowe, które zawierają elementy z różnych scenariuszy. Proces tworzenia amalgamatu pojęciowego składa się z kilku kroków: poprzez wybiórcze odwzorowanie (mapping) odpowiadających sobie elementów z różnych scenariuszy zostają utworzone abstrakcyjne połączenia (ramy), które materializują się w trzeciej przestrzeni – przestrzeni amalgamatu, kreującej nowe (inne niż te z poszczególnych przestrzeni wyjściowych) znaczenie (Fauconnier i Turner 2002: 61). Cichmińska (2004) twierdzi za Fauconnierem i Turnerem (2002), że konceptualna operacja stapiania pojęć, czyli integracja pojęciowa, jest procesem niezwykle szybkim, nieświadomym, dynamicznym i rutynowym, a proces stapiania pojęć jest odpowiedzialny za powstanie języka, sztuki, religii, nauki i innych przejawów ludzkiej kreatywności oraz że jest niezbędny i wszechobecny w codziennym rozumowaniu, jak też we wszelakich zdolnościach artystycznych i naukowych. Powstałe w amalgamacie nowe jakości mogą z czasem utrwalić się w określonym kontekście w danej kulturze i tym samym zyskać miano utartych struktur językowych, które również mogą stać się później podstawą do utworzenia kolejnych, nowych znaczeń. Za powstawaniem amalgamatu pojęciowego kryją się trzy procesy: kompozycja (ang. *composition*), uzupełnianie (*completion*) i rozwój (*elaboration*). Każdy z tych procesów umożliwia powstanie nowej struktury pojęciowej i dalsze jej poszerzanie. Integracja pojęciowa stanowi podstawowy mechanizm kreatywności ludzkiej i za jej pomocą użytkownicy języka tworzą amalgamat, czyli nową jakość znaczeniową, która może być rozbudowana o dodatkowe asocjacje, wynikające z naszej kultury, narodowości czy języka. Memy jako gatunki wypowiedzi zasługują na szczególną uwagę. Ze względu na multimodalny charakter memu internetowego przez pojęcie tekstu rozumiemy multimodalną formalno-intencjonalną całość powstałą w wyniku użycia różnych systemów znakowych. Według Dobrzyńskiej (1993), tekst jest ciągiem konkretnych elementów językowych, przedmiotów fonicznych lub graficznych, które odnoszą się do rzeczywistości pozajęzykowej, czyli mają referencję oraz funkcję komunikatywną. Komunikat jest odbierany całościowo, bez oddzielania tekstu od obrazu: obraz jest „współczytany”, a tekst „współglądany”.

Memy reprezentują zależność tekstowo-obrazkową na zasadzie pewnej gry, która współtworzy dyskurs. Bez obrazu tekst byłby niepełny i prawdopodobnie niezrozumiały, chociaż część werbalna jest prezentowana w okrojonej formie, gdzie często nie stosuje się gramatycznych reguł, a tekst przeważnie uzyskuje zupełnie inne znaczenie w połączeniu z obrazem, nawiązując do powszechnie znanych i popularnych ram semantycznych. Role semantyczne są często przypisane konkretnym bohaterom. Współzależność pomiędzy językową a wizualną formą stanowi istotę multimodalności memu internetowego.

W procesie 'rozpakowywania' znaczenia odbiorcy stosują metonimię ramową (ang. *frame metonymy*), czyli proces identyfikacji elementów ramy na tyle wyraźnych, że pozwalają wywołać całą ramę lub kontekst i zrozumieć zachowanie jej uczestników. Przy analizie memów ważne jest, że nie mogą być one analizowane w izolacji. Nasza perspektywa i punkt widzenia są cały czas pod wpływem informacji zawartych w memie, najczęściej o charakterze ironicznym czy satyrycznym. Po pierwsze, perspektywa nawiązuje do stereotypów, wierzeń, klisz, opinii, które są wspólne dla pewnej grupy ludzi, ponieważ memy nigdy nie są konstruowane tylko przez jednego użytkownika sieci. Po drugie, memy powodują, że reakcja ze strony odbiorców modyfikuje, zmienia, przekształca mem oryginalny, czyniąc ich współautorami memu. Każdemu odbiorcy treść memu kojarzy się z różnymi sytuacjami, gdyż nasze doświadczenia są indywidualne i w pewnym sensie unikalne, a humor jest bezpośrednio związany z kreatywnością.

Memów nie należy analizować w izolacji jako artefakty odosobnione, ponieważ nie tylko nawiązują do poprzednich wersji memu lub sytuacji, uczestniczą w procesie tworzenia nowych, ale również tworzą siatki pojęć i odniesień do kontekstu, obrazów, sytuacji, do których nawiązują. Są to konstrukcje multimodalne, które w dużej mierze zależą od perspektywy narracyjnej w określonej kulturze i danym kontekście.

## Memy ironiczne i prześmiewcze

W memach „I wtedy mu mówię...” z Lechem Wałęsą (analiza poniżej), komponent wizualny jest bardzo istotny. Łączymy swoją wiedzę o typowym zachowaniu Lecha Wałęsy i wtedy zachowanie zawierające element 'dobrej rady' jest dla nas zrozumiałe i akceptowalne, ponieważ wpisuje się to w nasze ramy tego, co wiemy o byłym prezydencie.

W tym miejscu warto też wspomnieć mem przedstawiający prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, który profiluje temat alkoholu (il. 1-3). Współczesna młodzież może kojarzyć nazwisko Kwaśniewskiego, ale przeważnie dlatego, że znają memy, gdzie pojawia się on jako człowiek, który lubi napoje wysokoprocentowe. Informacja, że to były prezydent RP może czasami nawet nie mieścić się w ich ramach semantycznych.

Memy z nosaczem w roli głównej (il. 4-11) nawiązują bardziej do strony emocjonalnej i tego, jak pewne emocje wpisują się w konkretne zachowanie, na przykład co czuje



II. 1



II. 2



II. 3



II. 4



II. 5



II. 6



II. 7





Il. 8



Il. 10



Il. 9



Il. 11

człowiek po smacznym obiedzie, leżąc na kanapie i czekając na program rozrywkowy w telewizji. W tej sytuacji obraz również dopełnia cały 'tekst', czyli mem, wywołując konkretne emocje, z którymi możemy się utożsamiać.

## Wybrane przykłady memów

a) „I wtedy ja mu mówię...”

Pojawienie się w drugiej połowie 2016 roku memu przedstawiającego prezydenta Lecha Wałęsę jest związane z wiadomością Lecha Wałęsy, że w 2010 roku stał się inspiracją dla Donalda Trumpa do startowania w wyborach prezydenckich (il. 12). Polak miał doradzić milionerowi kandydowanie, o czym poinformował internautów poprzez swój profil na portalu społecznościowym.

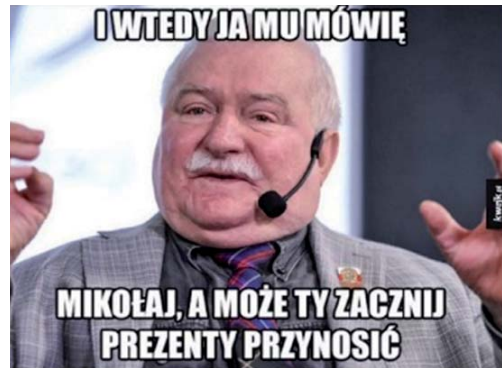
**Wałęsa chwali się zdjęciem z Trumpem: "TO MOJA HISTORIA BYŁA DLA NIEGO INSPIRACJĄ"**



Il. 12



Il. 13



Il. 14



Il. 15

Reakcją na tę wiadomość była fala obrazków przedstawiających byłego prezydenta opatrzonego komentarzem składającym się z dwóch wypowiedzi – pierwsza, obowiązkowa część to fraza „I wtedy ja mu mówię...” (lub podobna, np. „I wtedy mu powiedziałem”), druga zaś to dopełnienie czasownika, które sugeruje odbiorcę komunikatu, np. „...Mikołaj, a może ty zacznij prezenty przynosić”, „...napisz coś może o Litwie, twojej ojczyźnie”, „...słuchaj, Krzysiek, co się będziesz kisił w domu, wsiadaj na statek i pływaj na zachód, a nuż coś odkryjesz” (il. 13-15).

Mechanizm memu polega na przywołaniu innej, najczęściej znanej postaci, która dokonała rzeczy przełomowej lub jest znana z wyjątkowych osiągnięć. Przytaczając daną postać lub tekst kultury (bezpośrednio lub pośrednio), mem staje się aluzyjny i intertekstualny, a więc jest kierowany do inteligentnego odbiorcy, który posiada pewną wiedzę o świecie i potrafi odpowiednio osadzić mem w szerokim kontekście



i zinterpretować jego treść. Dodatkowo odbiorca musi znać genezę żartu – rozmowę prezydentów. Mem składa się z czterech elementów: jednego wizualnego, to jest grafiki przedstawiającej Lecha Wałęsę (należy zauważyć, że element ten nie jest stały, zdjęcie może się zmieniać), dwóch werbalnych – zidiomatyzowanej poprzez mem frazy „I wtedy ja mu mówię” i odwołania do innej ważnej postaci lub wydarzenia – oraz oryginalnego kontekstu wypowiedzi dotyczącej Donalda Trumpa, który pozostaje implicytny w przestrzeni memu. Wypowiedzenie w czasie teraźniejszym (ang. *historical* lub *narrative present*) stosowanym w relacjach sportowych, żartach, opowiadaniach wprowadza dynamikę wydarzeń oraz przybliża konceptualnie odbiorcę do wydarzeń i postaci w nim przywołanych. Wypowiedź jest formułowana z mentalnej perspektywy osoby mówiącej, a użyte w niej elementy deiktyczne, zaimek „ja” oraz odmieniony w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasownik „mówię”, dodatkowo wzmacniają zastosowaną subiektywną perspektywę oglądu (Langacker 1987). Użycie tych zabiegów wzmacnia efekt komiczny memu oraz sprawia, że odbiorca może mieć wrażenie jakby wypowiedź była zabawną anegdotką, żartem, kawałem.

Rozważmy mechanizm działania memu powyższego typu na podstawie obrazka „I wtedy ja mu mówię, słuchaj, Krzysiek, co się będziesz kisił w domu, wsiadaj na statek i płyn na zachód, a nuż coś odkryjesz”. Mem ten jest przykładem amalgamatu konceptualnego, opartego na zestawieniu elementów pochodzących z różnych przestrzeni mentalnych. Lech Wałęsa jest postacią współczesną, która „rozmawia” z Krzysztofem Kolumbem – postacią historyczną. W realnym świecie takie spotkanie nie miałyby szansy zaistnieć, jednak dzięki procesowi integracji pojęciowej zostają wybrane elementy z przestrzeni wyjściowych i połączone w spójną przestrzeń amalgamatu, generującą nowe znaczenie. Pomiędzy poszczególnymi elementami z obu przestrzeni zachodzi relacja odpowiedniości – elementy takie jak człowiek, postać historyczna, rozmowa, bohater przełomowego momentu w dziejach, są tożsame dla obu postaci i tworzą abstrakcyjne połączenie w przestrzeni generycznej. Z elementów zgromadzonych w przestrzeniach wyjściowych zostają wybrane te, które wejdą w skład przestrzeni amalgamatu, tj. „ja” (osoba mówiąca), Krzysiek (Krzysztof Kolumb), nadawca komunikatu (przywołany implicytnie poprzez czasownik „powiedzieć”), odbiorca komunikatu („słuchaj”), odkrycia geograficzne dokonane przez Kolumba oraz sytuacja oryginalnej wypowiedzi Polaka. Niniejsze zestawienie teraźniejszości z przeszłością w obrębie jednej domeny czasowo-przestrzennej jest hiperbolizacją, przez co wydaje się absurdalne i surrealistyczne dla odbiorcy, dodatkowo wzmacniając efekt komiczny w kontekście porady kandydowania w wyborach prezydenckich Trumpa.

#### b) Nosacz sundajski

Memy bazujące na zdjęciu ssaka z rodziny koczokodanowatych – nosacza sundajskiego – zyskały popularność pośród polskich użytkowników internetu w 2017 roku i mają za zadanie dworować z przywar, zwyczajów i zachowań negatywnego stereotypu Polaka, do którego przyłgnęło imię Janusz. „Typowy Janusz” to człowiek niewy-

kształcony, lubiący proste rozrywki, kupujący tanie produkty, używający niewyszukanego oraz pełnego błędów składniowych i fleksyjnych języka.

Mem ten stanowi kolejny przykład amalgamatu – na poziomie konceptualnym zostało odnalezione pewne podobieństwo pomiędzy stereotypowym „Januszem” oraz nosaczem sundajskim. Takie cechy wyglądu zwierzęcia jak przygarbiona sylwetka z wyraźnie odznaczającym się brzuchem oraz duży nos – zgodnie z powiedzeniem „nos spuszczonej na kwintę”, które obrazuje filozofię życiową smętnego „Janusza” – zostały przejaskrawione, stając się metonimiczną reprezentacją stereotypowych negatywnych zachowań. Zabieg ten znany jest jeszcze ze starożytności, kiedy zwierzętom przypisywane były cechy ludzkie. Ta hiperbolizacja wizerunku ma na celu oczywiście wywołanie efektu komicznego u odbiorcy. Należy zauważyć, że zwierzę udzieliło wizerunku przywarom, nie człowiekowi, i nie należy czytać tej hybrydy poprzez porównanie „Polak-Janusz to zwierzę”. To, co jest piętnowane poprzez mem, to nie wizerunek człowieka, a jego zachowanie, czyli nie mamy tu do czynienia z antropomorfizacją lub personifikacją, lecz z metonimiczną reprezentacją.

Warstwa wizualna memu stała się nośnikiem kontekstu, pozwalającym na interpretację warstwy werbalnej. Stanowi ona element obowiązkowy – podstawę do właściwego zrozumienia podpisu obrazka. Element werbalny kompozycji to komunikat – najczęściej komentarz odnośnie do bieżącej sytuacji, w której znajduje się konceptualizator rzeczywistości obserwowany z jego subiektywnej perspektywy (mentalnego punktu widzenia) (Langacker 1987): „Nie dawaj mu napiwku, ma zapłacone”, „Przecie nic w telewizorze nie mówio”, „Panie, po ile i czemu tak drogo”. Pojawiają się również memy komentowane z perspektywy obserwatora, ukazujące zwierzę w danej sytuacji oraz porównujące ją z zachowaniem człowieka, np. „Kiedy po niedzielnym rosale czekasz na familiadem”. Ważnym elementem warstwy werbalnej jest stylizacja na język wypowiedzi, cechujący się błędami ortograficznymi i fleksyjnymi mającymi na celu odzwierciedlić niechlujną gramatykę i artykulację nadawcy. Pojawiają się również stereotypowe, przejaskrawione idiomatyczne wypowiedzi, mające na celu oddanie idiolektalnego stylu „typowego Janusza”, np. „Panie, po ile i czemu tak drogo”. Seria memów-porównań ogniskuje uwagę poznawczą właśnie na języku Polaka-nosacza.

Wariantem memu z nosaczem jest zestawienie wypowiedzenia w języku ogólnym, reprezentowanym metonimicznie przez obrazek czaszki człowieka z wypowiedzeniem stylizowanym na idiolekt „januszowy”, reprezentowanym przez obrazek przedstawiający nosacza. Taki układ elementów ma na celu porównanie wybranych elementów i wywołanie efektu komicznego u odbiorcy. Frazy i leksemy uznawane za standardowe w języku ogólnym („Carpe diem”, „Przepraszam pana”, „Rozumiem”, „Lekarz”) wydają się neutralne, jednak dopiero zestawione ze stylizowanymi odpowiednikami zyskują na rejestrze. Wysoki stopień kolokwialności tych drugich przejawia się w postaci idiomatycznych powiedzeń („Myślał kogut o niedzieli a w sobotę łeb ucieli”), błędów fleksyjnych („Ja rozumie”), gwarowych leksemów („doktur”), słownictwa wysoce kolokwialnego.

Na podstawie naszego doświadczenia i wiedzy o świecie postać nosacza wywołuje u nas konkretne emocje, które mogą towarzyszyć Januszowi w tych sytuacjach. Dopowiadając kontekst, patrzymy już nie na sympatyczną małpkę z Borneo, lecz na stereotypowego Janusza, który zdaje się być zdziwiony i gotowy kłócić się o cenę ze sprzedawcą (il. 4); pilnuje, aby kelner nie otrzymał napiwku (il. 5), czerpie swoją wiedzę o świecie z telewizji (il. 6), wygodnie leży, ucinając sobie drzemkę i czekając na program rozrywkowy w TV (il. 7). Patrząc na powyższe memy z perspektywy teorii blendingu (Fauconnier i Turner 2002), nosacz z przestrzeni wyjściowej 1 stapia się z „typowym Januszem” z przestrzeni wyjściowej 2, zachowując wspólne cechy w przestrzeni generycznej, co produkuje nową jakość, czyli nosacza mówiącego i zachowującego się jak człowiek (a konkretnie jako typowy Janusz) ‘stopiony’ w jedną postawę.

Jak już wspomniano wyżej, nasza perspektywa może także różnić się w zależności od warstwy werbalnej memu. Stajemy się komentatorem sytuacji, w której obserwujemy nosacza na drzewie i kojarzymy go z człowiekiem, który wygodnie leży na kanapie po niedzielnym obiedzie i czeka na program rozrywkowy. W jego postawie widzimy pewność, że ów program przyniesie mu pozytywne emocje, ponieważ nie jest zbyt wymagający i wyczerpujący umysłowo, przez co jest dosyć popularny wśród przedstawicieli tej społeczności. Fragment przedstawionej ramki jest na tyle wyraźny, że jesteśmy w stanie ‘uzupełnić’ i ‘rozwinąć’ dany kontekst. ‘Stopnieniu’ ulega ten błogi stan, w którym znajduje się człowiek po zjedzeniu smacznego obiadu, czekając na program rozrywkowy w TV (famiładem) oraz uchwycony na obrazku stan emocjonalny, w którym znajduje się nosacz. Aspekt wizualny ilustruje emocje, do których odnosi się warstwa werbalna, a my – odbiorcy żartu – dopisujemy do nich sytuacje, w których cechy bohaterów są zrozumiałe i dopowiadany kontekst ma sens.

## Podsumowanie

Memy internetowe są najczęściej rozumiane jako forma przekazywanej treści, spontanicznego żartu. Należy pamiętać, że memy to najczęściej twory złożone, czyli multimodalne, wielopoziomowe amalgamaty, które mają wpływ na nasze rozumienie świata, modyfikując je za każdym razem, gdy dokonujemy ich „rozpakowania”. Umiejętność spajania, transferowania przestrzeni wyjściowej do amalgamatu, dostrzegania analogii między różnymi elementami i ich cechami sprawia, że myślimy kreatywnie. Korzystając z naszej kreatywności możemy uzupełniać i rozwijać amalgamat na podstawie indywidualnych doświadczeń i interpretacji świata, co również wyjaśnia, że każda na nowo utworzona przestrzeń będzie nieco różnić się od siebie, ale powinna mieścić się w ogólnie przyjętych ramach semantycznych danej kultury i języka.

Memy z założenia stanowią żartobliwe czy prześmiewcze spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość – pod przykrywką sarkazmu można wychwycić punkt widzenia środowiska wirtualnego na różne kwestie. Każdy mem szablonowy, aby mógł zostać

powielony, musi cechować się określoną konwencją, stylistyką. Ma znaczenie konotowane i wywołuje określone asocjacje. Memy są często intertekstualne i aluzyjne – nawiązują do innych memów, znanych postaci lub komentują bieżące wydarzenia polityczne i kulturalne. Ważnymi środkami formy wyrazu memów są metafora, personifikacja i metonimia oraz hiperbola, która wzmacnia ich wydźwięk komiczny. Na sukces tej formy ekspresji składają się również jej dostępność (w postaci generatorów memów), potencjalna wariantywność (ten sam obrazek, możliwe różne komentarze) oraz łatwość wyrazu.

## ■ Bibliografia

- Cichmińska M. (2004), *Spokojnie, to tylko amalgamat* – „Gazeta Wyborcza”, kino i teoria amalgamatoiw, „Prace Językoznawcze”, nr 6, s. 21-32.
- Dancygier B., Vandelanotte L., (2016), *Discourse Viewpoint as network*, w: B. Dancygier, W. Lu, A. Verhagen (red.), *Viewpoint and the fabric of meaning: Form and use of viewpoint tools across languages and modalities*, Berlin: Mouton de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110365467-003>, s. 13-40.
- Dawkins R. (2007), *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Dobrzyńska T. (1993), *Tekst*, w: J. Bartmiński (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, *Współczesny język polski*, Wrocław: Wiedza o kulturze, s. 283-304.
- Fauconnier G., Turner M. (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
- Fillmore Ch. (1988), *The Mechanisms of "Construction Grammar"*. *Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, s. 35-55.
- Lakoff G., Johnson M. (2010), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Langacker R. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar*, Volume I, *Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Majdzińska A. (2014a). *Analiza memu internetowego: Grumpy Cat i jego świat*, w: A. Kwiatkowska (red.), *Strategie humoru*. Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, s. 67-78
- Majdzińska A. (2014b). *Kreatywność w memie internetowym*. w: K. Burska, B. Cieśla (red.), *Kreatywność językowa w komunikowaniu (się)*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 151-162

### Źródła ilustracji

- Il. 1 [http://memy.pl/index.php/mem/22691/Co\\_prawda\\_to\\_prawda](http://memy.pl/index.php/mem/22691/Co_prawda_to_prawda)
- Il. 2 <https://www.wykop.pl/tag/kwasniewski/>
- Il. 3 [http://memy.pl/index.php/mem/26519/Jak\\_po\\_angielsku\\_zamawiam\\_nocleg](http://memy.pl/index.php/mem/26519/Jak_po_angielsku_zamawiam_nocleg)
- Il. 4. <https://paczaizm.pl/nie-dawaj-mu-napiwku-ma-zaplacone-typowy-polak-nosacz-malpa/>
- Il. 5. <https://memegenerator.net/instance/76128286/nosacz-koder-przecie-nic-w-telewizorze-nie-mwio>

- il. 6. <https://memegenerator.net/instance/78408962/nosacz-koder-panie-po-ile-to-i-czemu-tak-drogo>
- Il. 7. <https://paczaizm.pl/kiedy-po-niedzielnym-rosole-czekasz-na-familiade-typowy-polak-nosacz/>
- Il. 8. <https://www.blasty.pl/25140/carpe-diem>
- Il. 9. <https://www.wykop.pl/tag/polak/next/entry-23694241/>
- Il. 10. [http://www.demotywatoy.pl/2914/lekarz\\_doktor\\_typowy\\_polak\\_nosacz\\_mozg.html](http://www.demotywatoy.pl/2914/lekarz_doktor_typowy_polak_nosacz_mozg.html)
- Il. 11. <https://www.facebook.com/nosaczep1/photos/a.1143912569063753.1073741828.1143892899065720/1566830120105327/?type=3&theater>
- Il. 12. <http://memy.pl/show/big/uploads/Post/99508/14789774854787.jpg>
- Il. 13. <https://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/byc-jak-walesa-memy-z-walesa/bvxe3ef>
- il. 14. <https://www.wprost.pl/galeria/10489/Memy-z-Lechem-Walesa.html>
- il. 15. <http://www.wykop.pl/ramka/3456295/memy-z-lechem-walesa-hitem-internetu-i-ja-mu-wt-edy-mowie>

# PODRÓŻ SIĘ ODBYŁA, PROGRAM WYKONANO I BAWIONO SIĘ DOBRZE - O SPOŁECZNYM RYTUALE WYKONYWANIA ZDJĘĆ<sup>39</sup>

---

Celem niniejszego artykułu jest próba scharakteryzowania i ukazania społecznego rytuału wykonywania zdjęć – głównie w kontekście wyjazdów i podróży, a także spojrzenie na fenomen gromadzenia obrazów, potrzebę archiwizacji oraz materializacji doznań. Zdjęcia, wykonywane podczas szeroko rozumianej podróży, posłużyły jako przykład do refleksji nad motywacją dla uczestniczenia w akcie wykonywania zdjęć. Problemy badawcze poruszane w tym tekście dotyczą również treści wizualnych, świadomie zamieszczanych w mediach społecznościowych. Artykuł jest wstępem do szerokiej analizy problemu, dotyczącego uczestnictwa w cyfrowej reprezentacji otaczającej nas rzeczywistości, jaką oferuje Internet.

**Słowa kluczowe:** fotografia, podróż, selfie, archiwizacja, nowe media

## Wstęp

W czasach fotografii tradycyjnej, zwanej też analogową, możliwe było w miarę dokładne określenie liczby wykonanych zdjęć, na przykład poprzez monitorowanie sprzedaży klisz fotograficznych. Zestawienie tych danych z aktualnymi statystykami pozwala stwierdzić, że obecnie co dwie minuty powstaje więcej zdjęć niż zostało zrobionych przez cały XIX wiek, a na same portale społecznościowe trafia dziennie ponad 300 milionów kadrów. Na podstawie danych z 2012 roku oszacowano, że wykonano do tego czasu 3,8 trylionów zdjęć i liczba ta ciągle rośnie (Schwarz 2012).

Fotografie, stanowiąc zazwyczaj wierne odwzorowanie fragmentu rzeczywistości, umożliwiają symboliczne zatrzymanie go dla siebie. Powstają przy okazji codziennych praktyk, dokumentują ważne wydarzenia, rodzinne uroczystości i wakacyjne podróże. To właśnie z tymi ostatnimi wiąże rozwój fotografii między innymi Susan Sontag, która twierdzi, że rozwijała się ona razem z turystyką, czyli powszechnymi, krótkimi wyjaz-

---

<sup>39</sup> Tytuł zawiera cytaty z Susan Sontag (2017: 16).



dami, oddalaniem się od miejsca zamieszkania. Zdaniem tej autorki, zadaniem fotografii jest dostarczenie „niepodważalnego dowodu na to, że podróż się odbyła, program wykonano i bawiono się dobrze” (Sontag 2017: 16). Nowoczesna turystyka jest dziś jedną z największych i najbardziej dynamicznych gałęzi gospodarki, a zdjęcia i obrazy są wiodącym elementem serwisów społecznościowych, jeśli nie Internetu w ogóle.

Celem niniejszego rozdziału jest próba scharakteryzowania i ukazania społecznego rytuału wykonywania zdjęć – głównie w kontekście wyjazdów i podróży, a także spojrzenie na fenomen gromadzenia obrazów, potrzebę archiwizacji oraz materializacji doznań. Zdjęcia, wykonywane podczas szeroko rozumianej podróży, posłużyły jako przykład do refleksji nad motywacją dla uczestniczenia w akcie wykonywania zdjęć. Problemy badawcze poruszane w tym tekście dotyczą również treści wizualnych, świadomie zamieszczanych w mediach społecznościowych. Artykuł jest wstępem do szerokiej analizy problemu, dotyczącego uczestnictwa w cyfrowej reprezentacji otaczającej nas rzeczywistości, jaką oferuje Internet, i stanowi odrębne spojrzenie na problemy poruszane we wcześniejszych pracach (Ornatowska 2018: 69).

Rejestracja odwiedzanych miejsc zdaje się nie tylko służyć ich uwiecznieniu i zapamiętaniu przez samego turystę-podróżnika, ale również, a czasem przede wszystkim, nastawiona jest na natychmiastową publikację (udostępnienie), niejako w celu zapewnienia o dobrze spędzonym czasie wolnym. Samo słowo „dowód” w przytoczonym wyżej cytacie z Susan Sontag naprowadza w pewnym sensie na jedną z wielu, a dziś być może dominującą funkcję fotografii. Jak twierdzi ta amerykańska intelektualistka w swoim zbiorze esejów o fotografii: „Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych. Coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu. (...) Fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło. Zdjęcie może zniekształcać, ale zawsze zakładamy, że coś, co oglądamy, istnieje albo istniało” (Sontag 2017: 12).

Poprzez liczbę kadrów przywożonych z podróży wydaje się, że odwiedzane miejsca dostrzegane są dopiero na utrwalonych obrazach. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że zmienił się sposób patrzenia, a przeżywanie zostało w pewnym sensie odłożone na później. Większość atrakcji turystycznych i miast, które codziennie odwiedzają turyści, zostaje uwieczniona na niepoliczalnej liczbie zdjęć, jak choćby Praga w powieści Jaroslava Rudiša: „(...) Na przystanku znów spotkała kilku portugalskich turystów z samolotu, z walizkami, plecakami i planami Pragi w ręku. Uśmiechnęli się do niej, a ona do nich, jakby byli starymi znajomymi. Pięćdziesięcioletnia Portugalka poprosiła Hanę po angielsku, żeby zrobiła jej zdjęcie z przyjaciółmi. Turyści za pomocą swoich cyfrowych aparatów porcjują Pragę – tak samo jak każde inne stare, europejskie miasto – na małe kawałeczki, które zabierają ze sobą do domów na miniaturowych płaskich kartach pamięci. Ile zdjęć zmieści się na jednej? Tysiąc? Dziesięć tysięcy? Czy będą je w ogóle kiedyś oglądać? Hana myśli sobie, że nie. Praga jest dziś rozdrobniona na setki milionów cyfrowych zdjęć, których nikt nigdy nie zobaczy” (Rudiš 2014: 83).

Mimo iż fotografia od zawsze przede wszystkim dokumentowała, uwieczniała i utrzymywała, to wydaje się, że wraz z rozwojem technologii coraz bardziej przekształca

podróż w koncepcję kompletowania kadrów. Dostępność fotografii cyfrowej sprawiła, że przeszkody wynikające z technologii dotyczące m.in. ograniczonej liczby zdjęć niemal zniknęły. Trend intensywnego wykonywania fotografii i dokumentowania niemalże każdej chwili wykształcił się w pokoleniu tzw. milenialsów, jednak wydaje się, że jest to zjawisko uniwersalne – powszechne niemal we wszystkich krajach i grupach wiekowych – warunkiem jest dostęp do odpowiednich narzędzi, np. smartfonów.

## Praktyczność fotografii

W pierwszej połowie XIX wieku wynaleziono zarówno samą fotografię, jak i współcześnie rozumianą turystykę. Można więc uznać, że wówczas wykształcił się znany współcześnie sposób podróżowania – taki, w którym zwiedzanie jest równoznaczne z jednoczesnym rejestrowaniem. W 1839 roku wraz z publicznym zaprezentowaniem wynalazku Louisa Daguerre’a, jak również ogłoszeniem procesu pozyskiwania zdjęć Williama Fox Talbota, technologia fotograficzna stała się komercyjna (szerzej: Rosenblum 2005). Mimo iż była ona wymagająca i skomplikowana, to zapewniała precyzję i wierność w rejestrowaniu w porównaniu z ryciną, rysunkiem, obrazem czy też tekstem, będącymi zawsze jakąś formą interpretacji rzeczywistości (Sontag 2017: 13). Zaczęto wówczas mówić o tak zwanej praktycznej fotografii. Możliwość utrwalenia fragmentu otoczenia zyskała grono entuzjastów wraz z założeniem przez Thomasa Cooka pierwszego biura podróży w 1841 roku (Nowicki 2010: 60-61).

W latach 70. XIX wieku klienci, dla których Cook wynajmował już całe parowce i pociągi, chcieli mieć pamiątki z odkrywanych przez siebie miejsc. To niewątpliwie przyczyniło się do popularyzacji fotografii. Powiązanie tych dwóch aktywności – fotografowania i zwiedzania – podkreśla Magdalena Szczypiorkowska-Mutor: „Związek fotografii i podróży w początkach dziejów nowej techniki był dosłownie rozumianą oczywistością – aparat szybko stał się niezastąpionym narzędziem dla podróżników i etnografów, a ambicją pierwszych fotografów było dotarcie do miejsc, których nikt jeszcze nie sfotografował. Efekty podróżowania z aparatem, eksploracji przestrzeni, pędu do utrwalania świata na dagerotypowej płytce lub szklanym negatywie, udostępniane były głodnej nowych obrazów publiczności – w albumach, ilustrowanych zdjęciami książkach podróżniczych, w fotoplastikonach i stereoskopowych przeglądarkach” (2016: 118). Druga połowa XIX wieku to zatem czas, gdy podróżowanie stało się łatwiejsze – przede wszystkim poprzez udogodnienia oferowane przez Thomasa Cooka<sup>40</sup>, ale również dzięki fotografii – reprodukowanej, powielanej i udostępnianej, a poprzez odkrywcze procesy technologiczne ukazującej świat w coraz bardziej autentycznych barwach.

---

<sup>40</sup> Thomas Cook jest również autorem pierwszych przewodników turystycznych (zob. Baxter 2013, Koczyński 2008).

W 2014 roku wydawnictwo Taschen w publikacji *An American Odyssey* rozpowszechniło zdjęcia pocztówek wykonanych w procesach Photochrom i Phostints (więcej na temat tej technologii zob. *Photography and the Black Arts*) wyprodukowanych przez Detroit Photographic Company w latach 1888-1924 (Walter, Arqué 2014). Fotografie z prywatnej kolekcji Marca Waltera to pierwsze kolorowe przedstawienia Ameryki Północnej. Odzwierciedlenie koloru w tych technikach odbywało się poprzez przeniesienie czarno-białego negatywu fotograficznego na kamienie litograficzne. Proces fotochromu został wynaleziony przez szwajcarskiego litografa Hansa Jakoba Schmidta w 1889 roku, czyli blisko 20 lat przed wynalezieniem autochromu, czyli fotografii kolorowej<sup>41</sup>. Na komercyjny sukces tej technologii miała wpływ m.in. uchwalona przez Kongres USA w 1898 roku ustawa o prywatnej karcie pocztowej, która pozwalała prywatnym wydawcom produkować pocztówki. Powstało wówczas tysiące wydruków fotochromowych, przedstawiających zazwyczaj widoki miast lub krajobrazów, które sprzedawano jako pocztówki (zob. Stuttgen, Tomak 2008). Zdjęcia produkowane w tej technologii były zarówno chętnie wysyłane, jak i kolekcjonowane przez blisko sto lat. W XX wieku proces ten został zastąpiony przez tańsze i mniej skomplikowane alternatywy (zob. Hannavy 2008).

Rejestrowanie podróży, jakie zapoczątkował między innymi fotograf i pisarz Mame Du Camp, który podczas swojej podróży na Wschód w latach 1849-1851 wykonał ponad dwieście kalotypii (Nowicki 2010: 61), rozwinęło się na wielką skalę na całym świecie. Zarejestrowane obrazy były nie tylko doskonałą pamiątką z odbytych podróży, ale również umożliwiały dotykalność i osiągalność świata bez konieczności wychodzenia z domu<sup>42</sup>. W broszurze, wydanej w 1858 roku w Augsburgu, reklamującej nowy wynalazek – stereoskopową przegłádarkę do przezroczy, czytamy: „Z tym prostym (stereo)aparatem możecie wędrować, nie wychodząc z pokoju i znaleźć się a to na szwajcarskim lodowcu, w dzikiej, romantycznej, górskiej okolicy, a to przenieść się na uroczy brzeg Renu lub Łaby, czy sycić oczy widokiem wspaniałych dzieł sztuki budowlanej” (Szczypiorska-Mutor 2016: 118).

Dokumentacja fotograficzna powstawała od momentu wynalezienia samej fotografii<sup>43</sup>. Należy zgodzić się z Susan Sontag, iż „trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystko już chyba sfotografowano. (...) Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmienia-

---

<sup>41</sup> Prekursorem techniki autochromowej był francuski fotograf Louis Ducos du Hauron, a jego wynalazek wprowadzili do produkcji w 1907 roku bracia Lumière (Hautemulle).

<sup>42</sup> Na uwagę zasługuje fakt, że czas wolny umożliwiający podróżowanie był początkowo przywilejem wyższych warstw społecznych. Dopiero w latach 70. XIX wieku w Wielkiej Brytanii uchwalono pierwsze dni wolne od pracy, a z czasem płatne urlopy dla robotników. Wcześniej takim przywilejem cieszyli się m.in. handlowcy i urzędnicy (*Bank Holiday*).

<sup>43</sup> Przykładem ilustrującym pracę podróżników i etnografów może być choćby film dokumentalny „Sól ziemi” przedstawiający losy brazylijskiego fotografa Sebastião Salgado, w reżyserii Wima Wendersa oraz Juliano Ribeiro. Ekranizacja jest opowieścią o wielkim fotoreporterze, który poszukuje najbardziej poruszających, niepokojących i zmieniających perspektywę obrazów życia na Ziemi. Na czarno-białych fotografiach Salgado uwiecznia efekty swoich wielomiesięcznych wędrówek po Ameryce Południowej, Afryce i Europie Środkowej (Jones 2015).

ją i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia. Wreszcie najbardziej imponującym wynikiem fotograficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologię obrazów” (2017: 9). Te słowa wydają się być jeszcze bardziej aktualne współcześnie, gdy zalew sygnałów wizualnych definiuje obecne czasy jako cywilizację obrazkową. Życie w powszechnie panującej kulturze nadmiaru i nadprodukcji treści wizualnych nie uwrażliwia na kłopot dużej liczby robionych zdjęć. Wydaje się on w ogóle nie istnieć, ponieważ nie ma zbyt dużych konsekwencji w mnożeniu plików na kartach pamięci. Gotowość udokumentowania wszystkiego w każdej chwili współcześnie wybrzmiewa w masowym i powtarzalnym publikowaniu zdjęć w Internecie. Skrupulatne fotografowanie zarówno przez użytkowników mediów społecznościowych, jak i przy pomocy specjalnie do tego stworzonych platform, np. Google Street View, sprawia, że niejednokrotnie prywatne archiwa łączą się z publicznymi (Ornatowska 2019: 27).

## **„Ty jedziesz zwiedzać żebyś wklepać mógł ten #Berlin”<sup>44</sup>**

Podobno najbardziej sfotografowanym dziełem sztuki w historii ludzkości jest „Mona Lisa” autorstwa Leonarda da Vinci (Silverman 2015). Wydawać by się mogło, że skoro obraz jest znany chyba każdemu, to nie ma potrzeby rejestrowania go przez każdego turystę z osobna. Jednak nie o sam cel wyjazdu tutaj chodzi, a o zaakcentowanie udziału w doświadczeniu. Za dziennikarzem Jacobem Silvermanem można stwierdzić, że publikacja w mediach społecznościowych takiego zdjęcia to komunikat, budowanie narracji zaświadczającej o guście, statusie i zainteresowaniach. Motywacją do wykonania fotografii staje się zatem samo dostarczenie dowodu na uczestniczenie w wydarzeniu i oczekiwanie na uzyskanie pożądanej reakcji odbiorców. Dokumentowanie i publikowanie może stać się głównym celem, wydarzeniem samym w sobie. Powtarzając za Susan Sontag, że „podróż staje się strategią gromadzenia fotografii” (2017: 17), to poszczególne etapy podróży są okazją do robienia zdjęć. Te z kolei nie opisują tak naprawdę zarejestrowanej rzeczywistości, wydarzenia czy miejsca, ale mają za zadanie opisać osobę, która je wykonała. Profil na portalu jest wizytówką, a posługując się słowami Ignacego Karpowicza w wywiadzie udzielonym Agnieszce Sowińskiej – zamieszczane tam szczegółowe informacje, przypominają „dane jak z dowodu osobistego, tyle że dużo bardziej od dowodu osobiste” (Sowińska, Karpowicz 2013).

*Lifestreaming*, czyli udostępnianie wydarzeń z życia, to „nieustający proces dzielenia się osobistymi informacjami z wirtualnymi odbiorcami, tworzenie cyfrowego portretu swoich działań i myśli” (Marwick 2013: 208; por. też Stephens 2015: 36). Wspomniana w tytule podróż jest przykładem wydarzenia, które mamy nawyk

<sup>44</sup> Śródtytuł zawiera cytat z piosenki Taco Hemingwaya „Świecące prostokąty”.

dokumentować. Slogan „Tylko naciśnij przycisk”, z czasów, gdy pojawiły się pierwsze aparaty umożliwiające natychmiastowe zapoznanie się z wykonanym zdjęciem, całkowicie zredefiniował kulturę fotografowania (zob. Kaps 2013). Udostępnianie kadrów będących relacją z codziennych praktyk wydaje się być naturalną konsekwencją rozwoju techniki. Wspomniane hasło z ery aparatów Polaroida można porównać z myślą przewodnią mediów społecznościowych „Pics or it didn't happen” – zrób i opublikuj „fotkę”, w przeciwnym wypadku to, w czym uczestniczyłeś, nigdy się nie wydarzyło (Silverman 2015). W obydwu przypadkach chodzi o wykonanie fotografii, jednak powody do naciśnięcia spustu migawki zdają się być różne.

Socjolog Martin Hand opisuje myślenie o fotografii w dobie mediów społecznościowych zdaniem: „Robisz zdjęcia, żeby je rozpowszechnić, po to są” (Eveleth 2015). Rozwijając nieco tę myśl można przytoczyć fragment z raportu „Młodzi i media”, w którym zwrócono uwagę, na fakt, że „Za pośrednictwem fotografii można też działać w codzienności. Zdjęcia służą bowiem nie tylko do wyrażania emocji, ale też do ich przeżywania i wywoływania. Granica między działaniem a wyrażaniem zaciera się, bo zdjęcia stanowią dla młodych integralną część przeżywanego świata. Podobnie zaciera się granica między wydarzeniem a jego cyfrową reprezentacją.” (Filiciak 2010: 41). Nie należy jednak twierdzić, że ciągłe rejestrowanie i publikowanie nie może współistnieć z autentycznym przeżywaniem doświadczenia, podobnie jak korzystanie z nowych technologii nie oznacza, że nie zdarzają się w dzisiejszych czasach oglądanie papierowych fotografii w albumach czy pokazy slajdów... Chodzi bardziej o zwrócenie uwagi na fakt, że być może prawdziwa bliskość, której przykładu można poszukiwać choćby we wspomnieniach wspólnie oglądanych zdjęć z wakacji, ustąpiła miejsca iluzorycznej wszechobecnej bliskości (ang. *ambient intimacy*). Jak tłumaczy ten termin jego autorka Leisa Reichelt, to „umiejętność utrzymywania regularnego kontaktu z ludźmi oraz trwanie w bliskości, której nie można by stworzyć w warunkach innych niż sieć, ze względu na ograniczenia czasu i przestrzeni” (Reichelt 2007; por. też Stephens 2015: 36).

Warto tutaj zauważyć, że wspomniane „ograniczenia czasu i przestrzeni” pojawiają się w momencie, gdy pragniemy utrzymać „przyjacielskie” relacje z dużą grupą ludzi, często ich wcale nie znając (zob. Bauman 2011: 12-18). Choć powszechnie dostępna technologia i systematyczne dzielenie się swoimi aktywnościami z innymi użytkownikami stało się normą i w jakimś stopniu zrzęca ludzi na wspólnej płaszczyźnie upodobań, to czy bliskość online należy w ogóle nazwać bliskością? Być może wraz z postępowaniem technologicznym zmienił się jedynie środek przekazu, a nostalgia za analogowością to wynik sentymentu, jednak niewątpliwie nastąpiło pewne przewartościowanie. Wykreowany został nowy, zbiorowy porządek, zmieniły się standardy tego, co jest uważane za normę, i powstały nowe narzędzia budowania relacyjności. Powstał nowy język komunikacyjny bazujący na obrazach. Jego praktyczne zastosowanie można dostrzec w codziennych działaniach choćby polityków, celebrytów, czy też – w przypadku podróży – imigrantów, którzy na dowód szczęśliwego dotarcia na miejsce wysyłali do swoich rodzin *selfie* (ITV Report 2015). W świecie opartym na

wizualności **zobaczenie** zdaje się mieć największą wartość kognitywną. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że fotografie równie łatwo jak przedstawiają utrwaloną rzeczywistość, tak pozbawione kontekstu mogą wprowadzać w błąd i manipulować odbiorcą (Zeeberg 2016). Zagadnienie reagowania na poszczególne zdjęcia w przepełnionym obrazami „cyfrowym krajobrazie zbudowanym na uwadze i widzialności” (Silverman 2015) jest tematem wartym rozwinięcia w osobnym tekście.

## Utrata decydującego momentu. Podsumowanie

Dokumentalna konwencja mediów społecznościowych budzi przede wszystkim obawy o rozległe cyfrowe archiwa wypełnione milionami zdjęć i innymi informacjami. Wydaje się jednak, że motywacją do ich budowania nie jest odzwierciedlenie rzeczywistości, tylko jej wykreowanie oceniane przez audytorium złożone z innych użytkowników. Jak zauważa Alice Marwick, „lifestream nie jest bezpośrednim odwzorowaniem danej osoby, lecz w sposób przemyślany zmontowanym obrazem, który tworzy się specjalnie po to, żeby ktoś tę treść przeczytał” (2011: 221; por. też Stephens 2015). Nie ma zbyt dużych konsekwencji w tworzeniu takich obrazów, a tym samym mnożeniu plików na kartach pamięci. Nie ma również problemu z nadmiarem zdjęć – może poza takim, że niektórych z nich nikt nigdy nie zobaczy.

Obrazy przeszłości gromadzone na później zdają się nie osadzać już tak silnie jak kiedyś w przestrzeni osobistej i rodzinnej. Są anonimowe, ograniczone coraz częściej tylko do sfery wirtualnej. Nurtująca staje się kwestia, czy bezustanne fotografowanie służy gromadzeniu doświadczeń, czy z nich okrada? Zastanawia się nad tym choćby dziennikarka Emma Brockes w kontekście zdjęć własnego dziecka (Brockes 2017). Wspomina popołudnie z córką, które bez sukcesu próbowała uchwycić na zdjęciu. Dwulatka była zafascynowana lamą w minizoo i nie chciała patrzeć w obiektyw. W końcu zwierzę uciekło, a autorka miała tylko poczucie frustracji po nieudanym zarejestrowaniu doświadczenia, a tym samym przegapieniu danej chwili<sup>45</sup>. Cytując za Susan Sontag, „Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza przeżycia wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, przekształca je w obrazy i pamiątki” (2017: 43). Zdjęcia zamieszczane w sieci, czy te zalegające na twardych dyskach komputerów lub nawet nigdy niezgrane z urządzeń, wydają się być pozbawione spersonalizowanej narracji. Co fotografujemy, co w naturalnym odruchu chcemy zapamiętać? Czy zdjęcia tworzą prawdziwe historie, skoro najchętniej uwiecznimy uśmiechniętych ludzi patrzących prosto w obiektyw? Jak współcześnie rozumiemy np. pojęcie albumu rodzinnego?

---

<sup>45</sup> Można w tym dostrzec analogię do Bressonowskiej koncepcji decydującego momentu. Z tym że decydujący moment należy interpretować na dwa sposoby – jako moment przeżycia doświadczenia i moment wykonania fotografii (Bresson 2014).



Obrót fotografii jest zupełnie inny niż kiedyś. Zamieszczane np. w wirtualnych albumach na platformach jak Facebook lub Flickr, stają się materiałem do komentowania i rozpowszechniania w sieci (Silverman 2015, 2016). Publikowane fotografie wyprzedzają pośądzenie użytkownika o bycie nieinteresującym. Często nie są postrzegane jako osobista pamiątka tylko jako gest osadzenia się w publicznej świadomości kształtującej tożsamość<sup>46</sup>. Obecność i działanie w mediach społecznościowych umożliwia również pozorne uczestnictwo w wielu aktywnościach jednocześnie. Taka potrzeba wynika bezpośrednio z obaw, z jakimi zmagają się współczesny człowiek w czasach nadmiaru bodźców. Przekonanie, że doświadczenia, by zostały zapamiętane, a w konsekwencji stały się istotne, muszą zostać utrwalone, czyni z fotografowania społeczny rytuał (Sontag 2017: 15) i obowiązkowy akt towarzyszący niemal każdemu wydarzeniu. Dostępność smartfonów z wbudowanym aparatem zdaje się potwierdzać, że nie ma dzisiaj przecież powodu, by zdjęć nie robić (Silverman 2015).

## ■ Bibliografia

- Bank holiday*, <https://www.britannica.com/topic/bank-holiday> (10.07.2018).
- Bauman Z. (2004), *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańsk: GWP.
- Bauman Z. (2011), *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Baxter S. (2013), *A brief history of the package holiday*, <https://www.theguardian.com/travel/2013/jun/14/brief-history-package-holidays> (10.07.2018).
- Bresson H. C. (2014), *The Decisive Moment*, Getynga: Steidl Gerhard Verlag.
- Brockes E. (2017), *Does constantly photographing my life ruin it, or help me remember it?*, <https://www.theguardian.com/technology/2017/aug/29/does-constantly-photographing-my-life-ruin-it-or-help-me-remember-it> (10.07.2018).
- Eveleth R. (2015), *How Many Photographs of You Are Out There In the World?*, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/11/how-many-photographs-of-you-are-out-there-in-the-world/413389/> (10.07.2018).
- Filiciak M. (red.) (2010), *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, Warszawa: Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej.
- Hannavy J. (red.) (2008), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, London: Routledge.
- Hautemulle M., *Shedding Light on the Autochrome*, <http://www2.cnrs.fr/en/1641.htm> (10.07.2018).
- ITV Report (2015), *Syrian migrants celebrate arrival in Europe by posing for selfie on the beach*, <http://www.itv.com/news/2015-08-11/syrian-migrants-celebrate-arrival-in-europe-by-posing-for-selfie-on-the-beach/> (10.07.2018).

---

<sup>46</sup> Problem poszukiwania tożsamości w czasach masowej przeciętności został przeze mnie nakreślony w osobnym tekście (Ornatowska 2018: 69). Warto tutaj również zwrócić uwagę na określenie „turystyki osobowości” dotyczące zjawiska przyjmowania wirtualnych osobowości (Nakamura 2000), a także na współczesną definicję samej tożsamości (Bauman 2004).

- Jones J. (2015), *Sebastião Salgado: my adventures at the ends of the Earth*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/sebastiao-salgado-photo-london-photography> (10.07.2018).
- Kaps F. (2016), *Polaroid: The Magic Material*, London: Frances Lincoln.
- Kopczyński M. (2008), *Thomas Cook, czyli turystyka w służbie trzeźwości*, <http://www.rp.pl/artykul/153873-Thomas-Cook--czyli-turystyka-w-sluzbie-trzezwosci.html> (10.07.2018).
- Marwick A. (2013), *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, New Haven: Yale University Press.
- Nakamura L. (2000), *Race in/for Cyberspace*, w: David Bell, Barbara M. Kennedy (red.), *The Cybercultures Reader*, New York: Routledge, s. 712-720.
- Nowicki W. (2010), *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Ornatowska P. (2018), *#selfish – o tożsamości w czasach pochwały masowej przeciętności*, Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy „Maska”, nr 38.
- Ornatowska P. (2019), *Google Street View – największa baza zdjęć, których nikt nie oglądał*, „Czas Kultury”, nr 2/2019 (201).
- Photography and the Black Arts*, <http://www.metropostcard.com/tech2-photolitho.html> (10.07.2018).
- Reichelt L. (2007), *Ambient Intimacy*, <http://www.disambiguity.com/ambient-intimacy/> (10.07.2018).
- Rosenblum N. (2005), *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała: Baturó.
- Rudiš J. (2014), *Cisza w Pradze*, Wrocław: Książkowe klimaty.
- Schwarz H. (2012), *How many photos have been taken ever?*, [https://www.buzzfeed.com/hunterschwartz/how-many-photos-have-been-taken-ever-6zgv?utm\\_term=.pdbXvrxZy#.as-G06A3NB](https://www.buzzfeed.com/hunterschwartz/how-many-photos-have-been-taken-ever-6zgv?utm_term=.pdbXvrxZy#.as-G06A3NB) (10.07.2018).
- Silverman J. (2015), *'Pics or it didn't happen' – the mantra of the Instagram era*, <https://www.theguardian.com/news/2015/feb/26/pics-or-it-didnt-happen-mantra-instagram-era-facebook-twitter> (10.07.2018).
- Silverman J. (2016), *Terms of Service: Social Media and the Price of Constant Connection*, New York: Harper Collins.
- Sontag S. (2017), *O fotografii*, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sowińska A., Karpowicz I. (2013), *Dobry dzień w parszywym świecie*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4597-dobry-dzien-w-parszywym-swiecie.html> (10.07.2018).
- Stephens P. (2015), *Now We Are Friends Roberta Fittermana przez pryzmat dziesięciu terminów z teorii mediów*, „Ha!art”, nr 50.
- Stuttgen J. R., Tomak C. (2008), *Martinsville*, Charleston, Chicago, Portsmouth, San Francisco: Arcadia Publishing.
- Szczypiorska-Mutor M. (2016), *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Walter M., Arqué S. (2014), *An American Odyssey*, Kolonia: Taschen.
- Zeeberg A. (2016), *How Images Trigger Empathy*, <https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/01/cultivate-empathy-photograph/422793/> (10.07.2018).

## PATOSTREAMING I JEGO SPOŁECZNY ODBIÓR

---

Tekst prezentuje wyniki badań temat zjawiska patostreamingu. Patostreaming – transmitowanie na żywo nieakceptowanych społecznie zachowań – to zjawisko związane z funkcjonowaniem nowych mediów. Wyniki badań pokazują, że patostreaming budzi duże zainteresowanie społeczne, wywołuje niepokój i dezaprobatę, ale bywa również traktowany jako źródło rozrywki.

**Słowa kluczowe:** livestreaming, patostreaming, shoty, donejty

### Wstęp

Nowe media kształtują proces zmieniania się rzeczywistości społecznej – wkraczają już w większość sfer działalności człowieka. Wpływają na zachowania społeczne, formy komunikacji, czas wolny. Livestreaming (relacja na żywo w sieci) jest w zasięgu każdego, kto ma dostęp do kamery, Internetu oraz ma konto na odpowiedniej platformie (na przykład YouTube). Rozwiązanie to ma pozytywne strony, pozwala relacjonować na żywo koncerty, konferencje naukowe, wydarzenia sportowe, jednakże livestreamy coraz częściej wykorzystywane są w sposób zupełnie przeciwny. W 2019 roku światem wstrząsnął zamach na meczet w Christchurch, uzbrojony mężczyzna wtargnął do świątyni i otworzył ogień, relacjonując na żywo przebieg ataku (Bok 2019). Relacja była nadawana w mediach społecznościowych, więc każdy, kto akurat natrafił na ten livestream, mógł oglądać, jak napastnik strzela do innych ludzi. Patostreaming, który stał się przedmiotem moich badań, to również przykład wykorzystania technologii w złym celu. Zjawisko patostreamingu jest nowym, kontrowersyjnym i moim zdaniem dość istotnym problemem społecznym w dzisiejszych czasach, z tego względu nie powinien być bagatelizowany przez badaczy społecznych.

Charakterystyczną cechą „nowych nowych mediów” jest dostępność, odbiorca może dostosować oferowany przekaz do własnego rytmu życia. Widz nie musi czekać, aż telewizja czy radio wyemitują wyczekiwany przez niego program lub audycję radiową – w przypadku nowych nowych mediów może samodzielnie zdecydować, kiedy i gdzie go obejrzy lub jej posłucha. Swobodna elastyczność stanowiła potężną

siłę nowych nowych mediów już od początków istnienia (Levinson 2019: 14). Nowe media dają widzowi wolność i władzę – w przeciwieństwie do mediów tradycyjnych; zrównały producentów i konsumentów – aktualnie każdy ma możliwość tworzyć własne przekazy i każdy ma możliwość korzystać z nieograniczonych propozycji stworzonych przez innych użytkowników. Jak opisuje Levinson: „wszystkie nowe nowe media mają charakter społecznościowy – komentowanie wpisów czy filmów na czymś blogu jest przecież formą aktywności w obrębie grupy. Jednak niektóre nowe nowe media z założenia pełnią funkcję społecznościową: ich podstawowym celem jest łączenie ludzi, budowanie relacji” (Levinson 2010: 18). Najlepszymi przykładami obrazującymi powyższą wypowiedź są Facebook, Instagram czy też sam YouTube – użytkownicy z reguły publikują krótkie, opisowe posty, zdjęcia czy nagrania dzieląc się z innymi swoimi emocjami, przemyśleniami czy historiami, równocześnie utrzymując dyskusję z odbiorcami.

Internet jest najczęściej zauważalną częścią nowych mediów. W przeciwieństwie do tradycyjnych mediów jego celem nie jest wyłącznie produkcja i rozpowszechnianie komunikatów, ale też przetwarzanie ich, wymiana i przechowywanie (Szpunar 2008: 34). Nowe media od swoich prekursorów różnią się przejściem od komunikacji masowej w kierunku komunikacji sieciowej oraz fragmentaryzacją (Manovich 2006: 119). Zarówno Internet, jak i inne nowe media służą komunikacji prywatnej, jak i w równym stopniu publicznej. Funkcjonowanie Internetu nie jest zależne od procedur biurokratycznych, jak dzieje się to w mediach masowych. Konsekwencjami takiego działania są niemożność monitorowania każdego przekazu oraz cenzurowania ich w wymagających tego przypadkach. W związku z powyższym często podkreśla się, iż Internet jest jedynym, czysto wolnym i niezależnym medium, które umożliwi otwarcie wyrażać własne potrzeby czy artykułować sprzeciw (Szpunar 2008: 34). Internet jest główną częścią dzisiejszych mediów przede wszystkim dlatego, iż jego koegzystujący związek z mediami pozwala odbiorcom na uczestnictwo w nim. Użytkownicy Internetu to przede wszystkim młodzi ludzie, a sieć jest dla nich centrum wymiany informacji, emocji czy komunikacji z innymi (Doktorowicz 2013: 342).

72% polskich uczniów w wieku 9-17 lat ma profil w mediach społecznościowych lub na stronach z gramami internetowymi. Badania oświatowe Pew Research Center 2018 dotyczące amerykańskich nastolatków w wieku 13-17 lat ukazują, iż króluje platforma YouTube (85%), Facebook widnieje na czwartym miejscu. Jeśli chodzi o aktywność młodych w sieci, to Internet najczęściej jest wykorzystywany w celach rozrywkowych (na przykład oglądanie filmów), zaspokaja też potrzebę komunikacji z innymi oraz informacji (Pyżalski i in. 2019).

Nowe media mogą być również szkodliwe, jednakże fakt ten nie powinien być dla nas specjalnym zaskoczeniem. W przypadku serwisu YouTube publikowanie filmów ze scenami przemocy ma przede wszystkim wady, jednakże i zalety – na przykład dużym ułatwieniem dla policji jest dość sprawne identyfikowanie osób łamiących prawo. Z wszelakich nadużyć – cyberprzemocy, przemocy fizycznej czy ostrej wymiany

zdań w sieci – przeważnie korzystają osoby, które mogą być anonimowe w Internecie lub posługują się po prostu fałszywą tożsamością. Jednakże ostatnio stało się „modne” kreowanie patologii w sieci. Chodzi oczywiście o patostreaming, gdzie twórcy nie ukrywają swojej tożsamości oraz w pełni świadomi swoich czynów tworzą obraz patologii na żywo.

YouTube umożliwia publikowanie audiowizualnych nagrań każdemu, kto ma dostęp do Internetu. Odbiorcami tych filmów mogą być ludzie z całego świata. Badania z 2018 roku ukazują, iż witryna YouTube jest bezwzględnie najpopularniejszym serwisem (o treściach audiowizualnych) w Polsce. „We wrześniu YouTube’a odwiedziło 19,21 mln polskich internautów, czyli 70,04 proc. użytkowników sieci w naszym kraju. Wykonali oni w serwisie 1,22 mld odsłon, a każdy spędził na nim przeciętnie 2 godziny, 44 minuty i 43 sekundy – pokazują wyniki badania Gemius/PBI opracowane przez Wirtualnemedi.pl” (tw 2018). Dla porównania, zajmująca drugie miejsce witryna CDA.pl „...zanotowała 5,47 mln użytkowników, 87,1 mln odsłon oraz 33 minuty i sekundę średniego czasu korzystania przez odwiedzającego” (tw 2018). Publikowanie filmów na YouTube jest ogólnodostępne, nadawcą może być zarówno zwykły człowiek, jak i gwiazda, amator lub profesjonalista.

W serwisie YouTube istnieją dwa typy użytkowników – widz i twórca. Widz może oglądać twórców, dzielić się daną twórczością z innymi ludźmi poprzez udostępnienia, z łatwością może dodawać komentarze do danego filmu, wystawić pozytywną lub negatywną ocenę przez kliknięcie ikony podniesionego/opuszczonego kciuka pod danym filmem, może również zostawić subskrypcję (tak zwane „sub”) do danego kanału użytkownika, w wyniku której subskrybent otrzymuje powiadomienia o nowych bądź planowanych zawartościach. Liczba „subów” świadczy o liczbie użytkowników zainteresowanych danym kanałem. Twórca to osoba, która po założeniu własnego konta (zwanego „kanałem”) w serwisie YouTube może publikować różnorodną tematykę ekranizacji – na przykład vlogi, poradniki, transmisje na żywo. Osoba ta staje się youtuberem, gdy zgromadzi na swoim kanale większą liczbę subskrybentów, aktywnie prowadzi swój kanał (regularnie dodaje filmy na swoje konto). YouTube nie pobiera opłat za publikowanie filmów, pozwala zaś na nich zarabiać, „miliony wyświetleń, setki tysięcy subskrypcji i nawet dziesiątki tysięcy złotych miesięcznie – tak mierzy sukces nowa kasta polskich celebrytów. Youtuberzy są dla najmłodszego pokolenia Polaków prawdziwymi gwiazdami, a zawód internetowego twórcy wideo staje się pracą marzeń” (Korycki 2018). LifeTube to największa agencja w Europie, która reprezentuje youtuberów, w tym niemalże pół tysiąca polskich twórców. Dzięki LifeTube wypłacane fundusze dla twórców generowane są dzięki wyświetlanym reklamom przed filmem oraz w trakcie trwania ich filmu. Są to zazwyczaj banery reklamowe lub krótkie filmiki reklamodawców, którzy chcą, aby ich produkty wyświetlały się w wybranych przez nich kategoriach filmowych. „Youtuber stał się bowiem najbardziej pożądanym partnerem reklamowym, docierającym do wiernej publiczności” (Korycki 2018).

## Czym jest patostreaming?

Rozwój technologiczny może prowadzić do powstania nowych zachowań czy form komunikacji. Wszechobecny lifestreaming czy livestreaming stały się codziennością w społeczeństwie, przede wszystkim wśród młodzieży. Lifestreaming umożliwia obserwowanie czynów twórcy, zjawisko to przyjmuje więc charakter ciągłej transmisji na żywo (Stachura 2018: 138). Twórca relacjonuje bieżące epizody ze swojego życia, niezależnie od czasu czy miejsca, w jakim przebywa. Jednocześnie istotną cechą jest nadawanie statusu nadzwyczajności codziennym zdarzeniom – na przykład dzielenie się etapem przyrządzania posiłków (Stachura 2018: 144). Livestream natomiast to nic innego jak transmisja filmu nagrywanego w czasie rzeczywistym. Dane CBOS dostarczają informacji o tym, iż odbiorcami livestreamingu są przede wszystkim młodzi ludzie (Stachura 2018: 11). Nowe technologie dają użytkownikowi możliwość uczestnictwa. Odbiorca może być równocześnie widzem, jak i uczestnikiem – poprzez odpowiedni komentarz może wpłynąć na osobę transmitującą, zachęcić ją do danych działań (Siedlanowski 2018: 50).

Dużym problemem w dzisiejszych czasach jest łatwa dostępność do nieodpowiednich treści, kontrowersyjnych, propagujących patologiczne zachowania. Jednym z nich jest – dość popularne w ostatnim czasie – zjawisko patostreamingu. Początkowym zamysłem autorów było zazwyczaj ukazywanie ich rozgrywek z gier (gameplay'e) na żywo (livestreamy). Jednakże twórcy dość szybko zorientowali się, że nieproporcjonalnie dużą oglądalność osiągały sceny, gdzie przedstawiane były sytuacje kontrowersyjne – na przykład uderzenie pięścią w biurko lub ostra reakcja słowna podczas niepowodzenia w grze – w porównaniu do scen „normalnych”. Początki patostreamingu szacuje się na lata 2015/2016, a szczyt ich popularności na 2018 rok. Próbując zdefiniować to zjawisko, psycholog Sylwia Pałowska opisuje patostreaming jako „działalność youtuberów, którzy publikują relacje ze swojej aktywności opatrzone autorskim komentarzem, ale w ich przypadku są to zachowania uznawane za patologiczne: konsumpcja alkoholu, przemoc, niszczenie czegoś bez powodu, prezentowane z niezwykłą wulgarnością” (Pałowska 2018: 3). Z kolei na stronie Rzecznika Praw Obywatelskich czytamy: „Patostreaming to pokazywanie przemocy i wulgarnych treści, niekiedy będących łamaniem prawa, po to, by oglądający to przez Internet widzowie płacili nadawcy. W Polsce w ostatnich latach zjawisko nasila się w sposób nieznan w innych krajach. To wulgarnie, poniżające materiały, często pełne przemocy fizycznej i słownej, nierzadko nagrywane pod wpływem alkoholu lub innych środków odurzających z lekceważeniem prawa i zasad współżycia społecznego. Mają dużą oglądalność, a ich nadawcy na tym zarabiają. Dostają też pieniądze za to, że zrobią coś odrażającego czy okrutnego: może to być znęcanie się nad osobą bliską, bicie, poniżanie... Mogą to oglądać dzieci, często bez wiedzy rodziców o istnieniu takiego zagrożenia” (RPO 2018). Słowo „patostream” to złożenie dwóch słów: „pato” – patologia i „stream” – techniczne miano cyfrowego przekazu, transmisji na żywo. Patostreamy nie mają zaplanowanego scenariusza,



autorzy nie potrzebują pozwoleń czy specjalistycznego sprzętu, twórca po prostu włącza kamerę internetową i nadaje relację na żywo (Siedlanowski 2018: 49).

Należy zadać pytanie: dlaczego patostreamy zyskały popularność tak szybko? W wywiadzie Dzień Dobry TVN psycholog Maria Rotkiel próbowała wyjaśnić ten fenomen. Kontrowersyjność, zło, głupota, przemoc i dziwność – coś takiego zawsze przyciągało widzów – stwierdziła. Oglądamy te filmiki z bezpiecznej perspektywy, dlatego widząc rzeczy głupie, a czasem straszne, nie mamy naturalnego odruchu negacji. Maria Rotkiel przestrzega, iż głównym problemem społecznym jest to, że uczymy się patrzeć na różne okropieństwa (na przykładzie patostreamów), co przyczynia się do rosnącej niewrażliwości i znieczulicy (Redakcja Dzień Dobry TVN 2018).

Aby przybliżyć działalność patostreamerów, oprę się na dwóch przykładach. W mediach głównego nurtu było głośno o patostreamerze Guralu. Zaczął on od streamowania na portalu YouTube swojego codziennego życia, tego, co robi w domu. Skończył zaś na zmuszaniu nastoletnich dziewczynk do obnażania się przed kamerą na oczach tysięcy widzów streamu (Newsweek Polska 2018; Pawłowska 2018: 2). „Jak możemy zobaczyć m.in. w filmie opublikowanym przez SA Wardęgę, Gural namawia jakąś nastoletnią dziewczynkę (twierdzi ona, że ma trzynaście lat) do rozbierania się przed kamerą. Zapewnia, że przekazu nie widzi nikt poza nim, podczas gdy przed ekranami siedzi kilkanaście tysięcy osób” (Snoch 2018). W serwisie YouTube kanał Gurala zasubskrybowało około 250 tysięcy osób. Jest to prawie ćwierć miliona ludzi, przeważnie w wieku poniżej 18 lat (Snoch 2018).

Inną gwiazdą tego nurtu jest Daniel „Magical” Zwierzyński. Ukazuje życie swojej rodziny – matki Małgorzaty oraz jej konkubenta Jacka – w skrajnych sytuacjach na żywo, uczynił z tego całkiem popularny serial. Zwierzyńscy w swoim mieszkaniu „piją przed kamerą hektolitry alkoholu podczas wielogodzinnych libacji, przeklinają, kłócą, biją... i co ciekawe na tym wszystkim zarabiają. [...] podczas internetowego streamu na oczach widzów są w stanie roztrzaskać meble czy przygotować koktajl z wymieszanych alkoholi. Wulgaryzmy, alkohol, wzajemne obrażanie się to stałe elementy podczas transmisji na YouTube” (Nowości Dziennik Toruński 2018). Daniel Magical pobił rekord oglądalności polskiego streama na YouTube – w jednej chwili, na żywo oglądało go ponad 63 tysiące osób (APYNEWS 2017). Drugim, szokującym „osiągnięciem” jest to, iż stream patostreamera „został oficjalnie najchętniej oglądanym streamem pod względem wyświetleń na polskim YouTube, a prawdopodobnie i w całym Internecie, jeśli chodzi o nasz kraj. Przez blisko 100 godzin jego trwania transmisja wygenerowała ponad 2 300 000 odsłon!” (APUYNEWS 2017).

Patostreamerzy, choć w pewnym stopniu są youtuberami, to swoje zarobki generują w całkowicie inny sposób, algorytm YouTube uznaje ich treść za nieodpowiednią, przez co blokuje możliwość wypłat za reklamy. Patostreamerzy zarabiają głównie poprzez „donejty” (ang. *donate*), czyli dobrowolne wpłaty na konto youtubera przez jego widzów. Streamerzy oferują w zamian możliwość ukazania treści donejta w transmisji na żywo, gdzie może go przeczytać oraz usłyszeć każdy, kto aktualnie ogląda emisję.

Po zakończeniu livestreama wideo zazwyczaj nie jest zapisywane na kanale twórcy – dzięki temu autorzy są chronieni przed „banem”, czyli blokadą konta w serwisie. Bardzo popularne stały się przez to nagrania w postaci tzw. shotów – widzowie livestreamów robią kopię „największych dymów” (najciekawszych momentów), po to, aby ludzie nie musieli oglądać całej, często bardzo długiej transmisji. Następnie twórcy danych kopii wrzucają nagrania na swoje kanały, promując przy tym patostreaming w tysiącach odsłon (Siedlanowski 2018: 50).

Patostreamerzy potrafią „zarobić” setki tysięcy złotych miesięcznie (Newsweek Polska 2018). Rosnąca popularność wśród patostreamerów Magicala czy Rafonixa przemawia do wyobraźni. W 2018 roku odbyła się pierwsza gala Fame MMA – jest to nowe wydarzenie sportowo-rozrywkowe, na którym walczą ze sobą celebryci/youtuberzy – w tym również bardzo chętnie zapraszani są patostreamerzy. Konferencja gali pobiła polski rekord oglądalności na żywo w serwisie YouTube (TMS 2019). Jak widać, patologia dobrze się sprzedaje oraz znajdują się chętni sponsorzy, którzy wspierają takie patologiczne widowiska.

Patostreamerzy poza pieniędzmi zyskują przede wszystkim dużą sławę i popularność. Znajdują się chętni, którzy odwiedzają swoich idoli, nawet widzowie z daleka czy rodziny z dziećmi (Uwaga TVN 2018) i proszą o autografy, wspólne zdjęcia (Doktorek TV 2018; Avesho Shoty 2017). Patostreamerzy stali się internetowymi celebrytami. Jaką wartość widzą twórcy w tym, co robią? Twierdzą, że są lepsi niż media tradycyjne, ponieważ ukazują prawdziwe życie, w przeciwieństwie do serwisów społecznościowych takich jak Instagram, gdzie pokazuje się sztuczne, wykreowane życie (Polska the Times 2018).

## **Ambiwalentna ciekawość – opinie widzów**

Narzędziem badawczym, którym się posłużyłam, była ankieta internetowa (CAWI). Kwestionariusz został udostępniony 5 stycznia 2019 roku na grupach młodzieżowo-studenckich na portalu społecznościowym Facebook oraz wypełniony przez 1555 osób w dwie godziny. Sondaż składał się z 18 pytań tematycznych oraz czterech pytań metryczkowych. Zdecydowałam się na serwis Facebook oraz takie grupy, ponieważ z większym prawdopodobieństwem mogłam trafić na osoby, które często korzystają z Internetu i są na bieżąco z popularnymi w sieci tematami. Poprzez badanie chciałam uzyskać informacje na temat: czy ankietowani znają patostreaming, jak oceniają to zjawisko, jak się zachowują: czy oglądają patostreamy, czy komentują transmisje lub shoty, czy rozmawiają z rodziną lub znajomymi o zjawisku.

W badaniu wzięło udział 1197 (77%) mężczyzn oraz 358 (23%) kobiet. Najlicniejszą grupą, stanowiącą ponad połowę badanych, są osoby w wieku 16-20 lat (52%). Kolejną grupą są osoby w wieku 21-26 lat (482 – 31%), następnie osoby poniżej 16 lat – 208 (13%), najmniej liczna grupa to jednostki powyżej 27. roku życia – 59 osób (4%).

Przeprowadzone badanie dowodzi, że zjawisko patostreamingu jest rozpoznawalne. Wśród 1555 osób na pytanie „Czy znasz zjawisko patostream?” 1324 (85%) respondentów odpowiedziało twierdząco. Z kolei 127 osób (8%) słyszało o danym zjawisku, jednakże nie wie, co ono dokładnie oznacza. Istotnym faktem jest również to, iż respondenci rozpoznają twórców patostreamów (wykres 1).

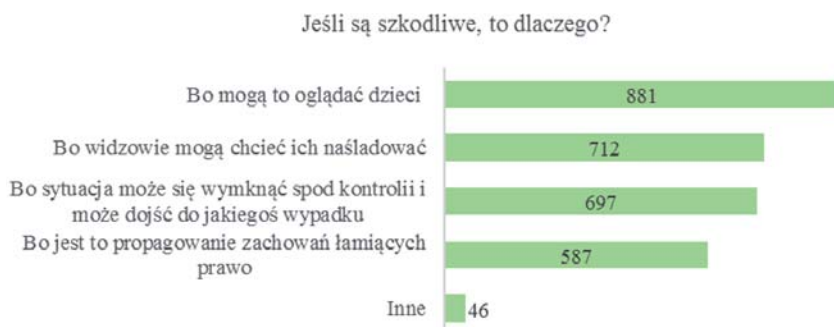


Wykres 1. Rozpoznawalność twórców patostreamów

N = 1555, źródło: badania własne

Najbardziej istotną dla mnie kwestią była opinia respondentów na temat zjawiska patostreamingu. Dalsze odpowiedzi udzielane były tylko przez tych badanych, którzy zadeklarowali wiedzę na temat patostreamów. Na pytanie „Czy uważasz, że patostreamy są szkodliwe dla społeczeństwa?” 980 (68%) osób odpowiedziało, że tak. 270 zbadanych osób (19%) nie miało zdania na ten temat, natomiast 201 respondentów (14%) uważa, iż patostreamy nie niosą zagrożeń dla społeczeństwa. Dla osób, które wyraziły opinię, iż patostreamy są szkodliwe, pojawiło się kolejne pytanie „Jeśli według Ciebie są szkodliwe, to dlaczego?” (wykres 2).

W kategorii odpowiedź „inne” wyłoniły się następujące ciekawe wątki. Po pierwsze, badani stwierdzali, że zmienia się społeczna definicja rozrywki; coś, co do tej pory było piętnowane jako niewłaściwe, staje się zabawne. Po drugie, zachowania patologiczne



Wykres 2. Szkodliwość dla społeczeństwa

N = 980, źródło: badania własne

będą postrzegane jako sposób łatwego zarobku, co może mieć dalekosiężne skutki, jeśli młodzi ludzie wybiorą taki sposób bogacenia się zamiast dalszej edukacji. Po trzecie, badani zwracali uwagę, że różne grupy odbiorców mogą odmiennie reagować na ten sam przekaz – dla dorosłych może to być tylko obserwacja, do jak głupich rzeczy można się posunąć dla pieniędzy, dla dzieci natomiast może to być źródło wiedzy i naśladownictwa, dla osób z tendencją do patologicznych zachowań może być to impuls do podjęcia takich działań. Po czwarte, zauważano także, że marginalne, patologiczne zachowania wpływają na opinie społeczne na temat nowych mediów w ogóle, innych youtuberów, czy na samo pojęcie streamingu – nagłaśnianie w mediach tradycyjnych takich negatywnych zjawisk zniekształca obraz całości (większość streamerów to przecież nie patostreamerzy). Pojawiły się też wypowiedzi, że patostreaming buduje negatywny obraz Polaków jako użytkowników sieci.

Kolejne pytanie brzmiało: „Czy rozmawiasz z rodziną lub ze znajomymi o patostreamach?”. Wśród 1451 osób trzy piąte badanych (61%) nie prowadzi rozmów na ten temat, natomiast 569 ankietowanych (39%) chętnie dyskutuje na temat zjawiska patostreamingu. Ankietowani najczęściej śmieją się z różnych sytuacji, które zdarzyły się na streamie (59%), oceniają zachowania uczestników streama (27%) oraz opowiadają, co działo się na streamie (7%). 3% badanych w rozmowach krytykuje patostreaming, a 2% dyskutuje o nim jako o zjawisku społecznym czy psychologicznym.

Pieniądze i popularność to zdaniem badanych główne motywy kierujące patostreamerami. Twierdzi tak odpowiednio 91 i 87% respondentów. Większość (63%) uważa także, że patostreamerzy inscenizują wydarzenia i zachowania, nie są autentyczni, ale grają, żeby przyciągnąć większą uwagę (wykres 3).

Czy twórcy powinni ponieść konsekwencje za swoje czyny? Ankietowani zdecydowanie zgadzają się z tym stwierdzeniem oraz uważają, iż działalność patostreamerów powinna być ograniczana (wykres 4).

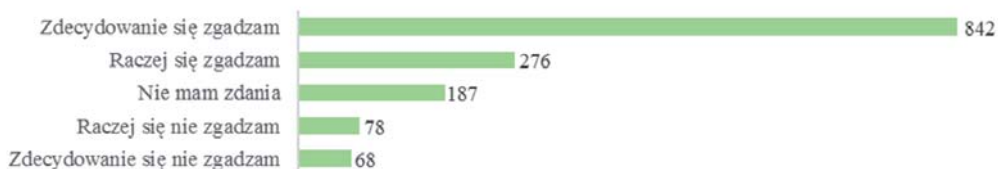
Po 15% badanych uważa, że patostreaming to biznes jak każdy inny lub nie ma zdania na ten temat. 64% nie zgadza się z tym stwierdzeniem. Blisko 62% badanych jest zdania, że działalność patostreamów powinna być zakazana ze względu na szkodliwość społeczną. Zdecydowana większość respondentów (78%) uważa też, iż dostęp do takich przekazów powinien być ograniczony (wykres 5).



Wykres 3. Autentyczność patostreamów

N = 1451, źródło: badania własne

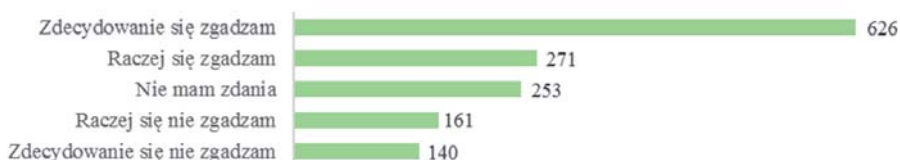
Twórcy powinni ponieść konsekwencje za poniżanie, przemoc itp.



Wykres 4. Konsekwencje dla twórców

N = 1451, źródło: badania własne

Działalność patostreamerów powinna być zakazana ze względu na szkodliwość społeczną



Wykres 5. Ograniczenia działalności

N = 1451, źródło: badania własne

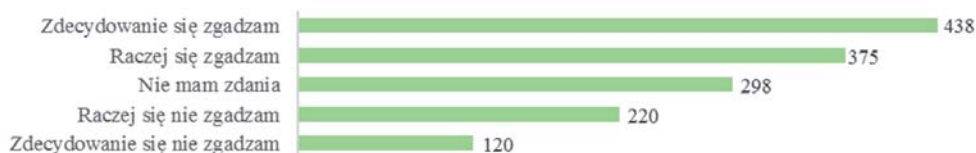
Gdyby nie internet, twórcy patostreamów by się tak nie zachowywali



Wykres 6. Internet a twórcy patostreamów

N = 1451, źródło: badania własne

Gdyby nie internet, twórcy patostreamów zachowywaliby się tak samo, tylko mniej osób by o tym wiedziało i nie mogliby na tym zarabiać



Wykres 7. Internet a twórcy patostreamów 2

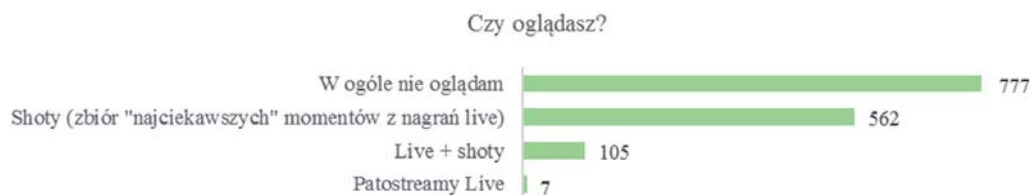
N = 1451, źródło: badania własne

Interesowało mnie również, w jaki sposób badani łączą zjawisko patostreamów z nowymi mediami. Poprosiłam zatem o ustosunkowanie się do następujących twierdzeń: „Gdyby nie Internet, twórcy patostreamów by się tak nie zachowywali” (wykres 6) oraz „Gdyby nie Internet, twórcy patostreamów zachowywaliby się tak samo, tylko mniej osób by o tym wiedziało i nie mogliby na tym zarabiać” (wykres 7).

47% uważa, że Internet wywołuje takie zachowania, 22% nie ma zdania na ten temat, a 31% nie widzi związku między zachowaniem patostreamerów a Internetem. 56% uważa, że Internet wzmacnia zachowania patostreamerów, a 23% nie zgadza się z tym zdaniem.

## Zachowania odbiorców

Dotychczas przytaczane odpowiedzi dotyczyły ogólnej wiedzy i opinii na temat patostreamów. Pod uwagę brane były odpowiedzi osób, które zadeklarowały znajomość tego zjawiska (93% wszystkich respondentów). 53% zna to zjawisko ze słyszenia, nie ogląda patostreamów, 39% ogląda „shoty”, czyli zbiory „najciekawszych” momentów nagrań, a blisko 8% ogląda patostreamy i „shoty” (wykres 8).



Wykres 8. Oglądalność patostreamów

N= 1451, źródło: badania własne

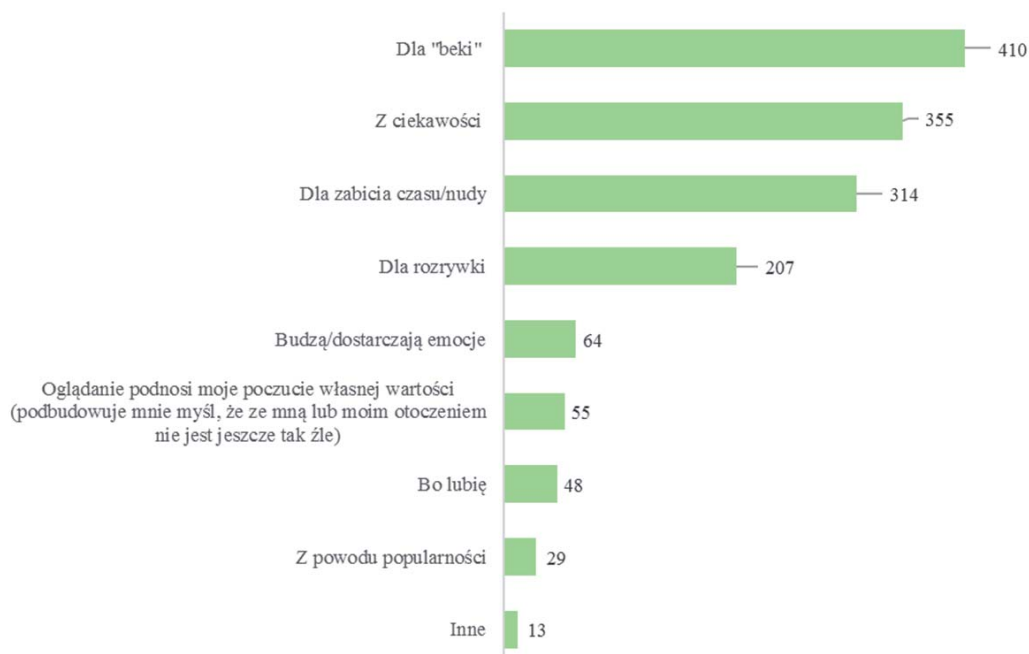
Osoby, które oglądają patostreamy, zostały zapytane o to, czy przekazują donacje w czasie pokazów. Większość z nich tego nie robi, ale 12% zadeklarowało finansowe wsparcie (w większości przypadków 85% chodzi o kwotę do 5 zł), pytani o motywwy, wymieniali chęć robienia sobie żartów z uczestników streama, zadanie pytania, chęć nawiązania interakcji i chęć obrażenia uczestników streama.

Kolejną kwestią było komentowanie oglądanych relacji lub skrótów. Wśród 674 respondentów 88% odpowiedziało negatywnie, natomiast 78 osób (12%) pozytywnie. Te ostatnie zostały poproszone o wyjaśnienie, jaki charakter mają ich komentarze. Okazało się, że najczęściej są to komentarze prześmiewcze (45%) oraz w formie pytania skierowanego do twórców lub oglądających (27%).

Dlaczego badani oglądają patostreamy? Pytanie zawierało możliwość wielokrotnego wyboru odpowiedzi. Respondenci najczęściej oglądają patostreamy dla „beki”, drugim częstym powodem jest ciekawość, co się wydarzy, trzecim natomiast oglądanie dla zabi-



Z jakiego powodu oglądasz patostreamerów?



Wykres 9. Powody oglądania patostreamów

N = 674, źródło: badania własne

Co Cię najbardziej przyciąga do oglądania danego patostreamu?



Wykres 10. Atrakcyjność patostreamów

N = 674, źródło: badania własne

cia czasu/nudy. W odpowiedziach „inne” pojawiały się zdania takie jak: „analiza psychologiczna psychopatii i tego, z czego może wynikać, jak się rozwijać etc.”, „żeby być na bieżąco z internetowymi trendami”, „YouTube ciągle mi poleca te filmiki” – widzimy tu działanie algorytmu, „mój chłopak ogląda i jestem skazana na oglądanie tego” (wykres 9).

Wątek śmiechu, rozrywki kosztem innych silnie wybrzmiewa także w odpowiedziach na pytanie „Co cię najbardziej przyciąga do oglądania danego patostreamu?”. Ankietowani najczęściej wskazywali na oglądanie „głupoty” twórców, do czego są zdolni się posunąć dla pieniędzy, akty przemocy i chuligaństwa, a także obraźliwe działania innych internautów (doneyty, komentarze) (wykres 10).

Na pytanie „Czy wstydzisz się przyznać, że oglądasz patostreamy przed rodziną lub znajomymi?” 567 (84%) osób badanych zadeklarowało, że nie kryje się z tym. Z kolei 107 (16%) osób wstydzi się ujawnić przez rodziną lub znajomymi, że ogląda patostreamy. Obawiają się negatywnej oceny przez innych (68%), wyśmiania (13%) oraz poniesienia jakichś konsekwencji (12%).

## Podsumowanie

Na podstawie analizy uzyskanych wyników można stwierdzić, że zjawisko patostreamingu, jak i sami twórcy tychże przekazów są rozpoznawalni w sieci wśród młodzieży. Respondenci twierdzą, iż patostreamy są szkodliwe dla społeczeństwa. Ankietowani przede wszystkim obawiają się o dzieci, młodzież – na wyciągnięcie ręki mają dostęp do takich przekazów – oraz że widzowie mogą czerpać z nich przykład i ich naśladować. Następnymi czynnikami, które przyczyniają się do demoralizacji polskiego społeczeństwa, według respondentów to to, iż zachowania patologiczne mogą być postrzegane jako sposób łatwego zarobku, oraz to, że takie przekazy w nowych mediach, mogą wpłynąć na zmianę społecznej definicji rozrywki. Wyrażano także obawę, że patologiczne zachowania patostreamerów wpływają na opinie społeczne na temat innych streamerów, youtuberów czy w ogóle nowych mediów oraz że patostreamy budują negatywny obraz Polaków jako użytkowników sieci.

Respondenci uważają, że patostreamerzy motywowani są chęcią zdobycia łatwej popularności, sławy oraz zarobku. Twierdzą też, że większość kontrowersyjnych sytuacji na streamach jest tworzona tylko na pokaz. Ankietowani zdecydowanie wyrażają pogląd, iż twórcy patologicznych przekazów powinni ponieść konsekwencje swoich czynów oraz że dostęp do takich przekazów powinien być ograniczony.

Okazało się, że nieznacznie większa grupa (53%) nie ogląda patostreamów, ale 47% badanych ogląda je. Kierują nimi trzy główne motywy: traktują je jako źródło żartów, rozrywki, patostreamy budzą ciekawość i zapełniają wolny czas. Motyw ciekawości okazał się wielowymiarowy. Dotyczył między innymi niedowierzania, że można aż tak przekroczyć granice ludzkiej natury czy przyzwoitości; obejmował również ciekawość dotyczącą „nowinek” pojawiających się w sieci oraz chęci przekonania się, o czym mó-

wią rówieśnicy czy znajomi. Skoro oglądanie patostreamów jest jedną z alternatyw w spędzaniu czasu wolnego, może to świadczyć o demoralizacji czy barbaryzacji społeczeństwa, ponieważ młodzież woli przeznaczyć swój czas na oglądanie patologii niż poświęcić go na coś wartościowego, na przykład samorealizację, zdobywanie wiedzy, czy oddanie się swojemu hobby.

Powyższe wyniki, a przede wszystkim obawy respondentów, zgodne są z teorią społecznego uczenia się Alberta Bandury. Zakłada ona, że poprzez naśladownictwo oraz obserwację innych uczymy się pewnych zachowań (Płaczekiewicz 2016). Szczególnie podatną grupą są dzieci z powodu małego bagażu doświadczeń (Płaczekiewicz 2016: 133). Zdaniem Bandury, „Ludzie uczą się większości swych zachowań poprzez modelowanie: dzięki obserwowaniu innych jednostka wyrabia sobie pogląd, w jaki sposób wykonuje się nowe zachowania, a później te zakodowane w umyśle informacje służą za wskazówki działania” (Bandura 2007: 37). Odnosząc się do patostreamingu, jeśli zachowania dewiacyjne nie są odpowiednio karane – a wręcz są nagradzane, poprzez zdobywanie fanów oraz pieniędzy – takie efekty rozhamowujące stanowią czynnik motywacyjny dla młodych ludzi (Waligóra-Huk 2015: 63).

Reasumując, zjawisko patostreamingu obnaża niebezpieczeństwa związane z nowymi mediami i potwierdza istnienie negatywnych tendencji w życiu społecznym, z drugiej jednak strony wyniki badań pokazują także dość dużą świadomość możliwości wpływu medialnych przekazów na najmłodszych odbiorców oraz zgodę co do tego, że działania takie powinny być ograniczane. Można to zatem interpretować jako dowód na istnienie społecznych mechanizmów kontroli odnoszących się również do środowiska nowych mediów.

## ■ Bibliografia

- APYNEWS (2017), *Daniel Magical pobił jeszcze jeden rekord polskiego YouTube, o którym mało kto wie*, <https://apynews.pl/daniel-magical-kolejny-rekord-ogladalnosc> (dostęp 2019-05-15).
- Avesho Shoty (2017), *Daniel Magical – widz przychodzi po autograf*, <https://www.youtube.com/watch?v=lhNUMvmQh1M> (dostęp 2019-05-18).
- Bandura A. (2007), *Teoria społecznego uczenia się*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bok Ł. (2019), *Ataki na mecze w Christchurch, wiele ofiar*, <https://wiadomosci.poinformowani.pl/artukul/10845-ataki-na-mecze-w-christchurch-wiele-ofiar> (dostęp 2019-05-15).
- DoktorekTV DoktorekTV, (2018) *DanielMagical #widzowie wpadli po autograf do gochy i zdjęcie*, <https://www.youtube.com/watch?v=J6OTLD7-oek> (dostęp 2019-05-18).
- Doktorowicz K. (2013), *Użytkownicy nowych mediów i ich strategie wobec globalnych koncernów medialnych*, „Zarządzanie w Kulturze” nr 14, s. 337-350.
- Korycki C. (2018), *Zawód: youtuber*, <https://tygodnik.tvp.pl/35814105/zawod-youtuber> (dostęp 2019-04-14).
- Levinson P. (2010), *Nowe nowe media*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Lister M. i in. (2010), *Nowe media – wprowadzenie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Manovich L. (2006), *Język nowych mediów*, Warszawa: Wydawnictwo Łośgraf.
- Newsweek Polska (2018), *Wardega o patostreamach: to jest przestępstwo! Newsweek Opinie*, <https://www.youtube.com/watch?v=6nf70uhZv6Q> (dostęp 2019-05-15).
- Nowości Dziennik Toruński (2018), *Daniel „Magical” Zwierzyński – kim jest?*, <https://nowosci.com.pl/daniel-magical-zwierzynski-kim-jest-wideofotostory/ga/12482001/zd/25543895> (dostęp 2019-05-15).
- Pawłowska S. (2018), *Mroczne zakamarki Youtube’a – patostreaming*, „Remedium – profilaktyka problemowa i promocja zdrowia psychicznego” nr 6, s. 2-4.
- Płaczkiewicz B. (2016), *Teoria społecznego uczenia się a wychowanie dziecka w wieku przedszkolnym*, Płock: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa.
- Polska the Times (2018), *Daniel „Magical” Zwierzyński – kim jest?*, [https://polskatimes.pl/daniel-magical-zwierzynski-kim-jest-wideofotostory/ga/12482001/zd/25543867?url\\_powrotu=https%3A%2F%2Fpolskatimes.pl%](https://polskatimes.pl/daniel-magical-zwierzynski-kim-jest-wideofotostory/ga/12482001/zd/25543867?url_powrotu=https%3A%2F%2Fpolskatimes.pl%2F) (dostęp 2019-05-18).
- Pyżalski J., Zdrodowska A., Tomczyk Ł., Abramczuk K. (2019), *Polskie Badanie EU KIDS ONLINE 2018*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, [https://fundacja.orange.pl/files/user\\_files/EU\\_Kids\\_Online\\_2019\\_v2.pdf](https://fundacja.orange.pl/files/user_files/EU_Kids_Online_2019_v2.pdf) (dostęp 2019-05-19).
- Redakcja Dzień Dobry TVN (2018), *Patostreamy. Kolejna patologia w sieci*, <https://dziendobry.tvn.pl/a/patostreamy--kolejna-patologia-w-sieci> (dostęp 2019-05-11).
- RPO (2018), *O patostreamingu – prawnicy, naukowcy, przedstawiciele władz, organizacji pozarządowych i firm technologicznych, youtuberzy i dziennikarze*, <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/o-patostreamingu-prawnicy-naukowcy-przedstawiciele-w%C5%82adz-organizacji-pozarz%C4%85dowych-i-firm> (dostęp 2019-05-15).
- Siedlanowski P. (2018), *Homo crudelis? Patostream – kolejna patologia w sieci*, „Biuletyn Informacji Medialnej”, nr 2, s. 44-57
- Snoch J. (2018), *Sprawa Gurala. Do patologii w sieci nie trzeba dark netu*, <https://www.komputerswiat.pl/artykuly/redakcyjne/sprawa-gurala-do-patologii-w-sieci-nie-trzeba-dark-netu/g5149j6> (dostęp 2019-05-15).
- Stachura K. (2014), *Nowe media i technologie tożsamości. Lifestreaming jako praktyka społeczno-kulturowa*, „Toruńskie Studia Bibliograficzne”, nr 1, s. 137-151
- Szpunar M. (2008), *Czym są nowe media – próba konceptualizacji*, „Studia Medioznawcze”, nr 4, s. 31-40.
- TMS (2019) *Patologia sprzedaje się najlepiej. Konferencja FAME MMA na YouTube pobiła polski rekord oglądalności na żywo na kanale Lorda Kruszwila. To zasługa Godlewskiej i Linkiewicz*, <https://nczas.com/2019/02/26/patologia-sprzedaje-sie-najlepiej-konferencja-fame-mma-na-youtube-pobila-polski-rekord-ogladalnosci-na-zywo-na-kanale-lorda-kruszwila-to-zasluga-godlewskiej-i-linkiewicz-video/> (dostęp 2019-05-15).
- tw (2018), *YouTube dominuje wśród serwisów z wideo do internautów, w dół Vimeo*, [https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/youtube-dominuje-wsrod-serwisow-z-wideo-do-internautow-w-dol-vimeo?fbclid=IwAR0Vg2\\_lsoIGyHmfBNUoqRAAJXb6XD4zJsglijv44RerJtsLYNXTiflEY\\_s](https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/youtube-dominuje-wsrod-serwisow-z-wideo-do-internautow-w-dol-vimeo?fbclid=IwAR0Vg2_lsoIGyHmfBNUoqRAAJXb6XD4zJsglijv44RerJtsLYNXTiflEY_s) (dostęp 2019-05-10).
- Uwaga TVN (2018), *Patologia na żywo, czyli świat patostreamerów*, <https://uwaga.tvn.pl/uwaga-po-uwadze,2680,n/patologia-na-zywo-czyli-swiat-patostreamerow-oficjalna-strona-programu-uwaga-tvn,273874.html> (dostęp 2019-05-15).
- Waligóra-Huk A. (2015), *Cyberprzemoc wśród młodzieży ze szkół wiejskich*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

