

Grzegorz **PIOTROWSKI**
muzyka popularna
nastuchy i namysły



KULTURA MUZYCZNA A METANARRACJA

Na kulturę muzyczną – co zauważała już przed laty Zofia Lissa – „składają się wszelkie nurty i typy twórczości, odbioru i wykonawstwa, wszelkie formy «życia» wielorakich przejawów muzyki”¹. Dla muzykologii – zwłaszcza w jej odmianie konserwatywnej, nadal żywej² – przez dziesięciolecie nie było to jednak ani oczywiste, ani na tyle istotne, by te wielorakie przejawy muzyki w ogóle zauważać bądź ujmować całościowo i na równych prawach³ (o przyczynach tego zjawiska wspominałem kilkakrotnie⁴) – w formie ja-

¹ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 133.

² Maciej Jabłoński określa ją umownie mianem „pozytywistycznej” (*Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014).

³ Jak wyjaśnia Mieczysław Tomaszewski, muzykologia jest „n a u k ą – a zarazem krytyczną r e f l e k s j ą – nad dziełem muzycznym i muzyką w ogóle, nad dziełem jako z j a w i s k i e m a r t y s t y c z n y m i nad dziełem jako p r z e s ł a n i e m t w ó r c z y m: nad sposobem jego i s t n i e n i a i sposobami jego społecznego f u n k c j o n o w a n i a – w czasie i przestrzeni, to jest w historii i w kulturze” (*Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 10, wyr. w oryg.). Definicja ta nie budzi, na pozór, wątpliwości – a jednak, co wymowne, koncentruje się na tradycyjnie rozumianej kategorii dzieła sztuki; traktuje dzieło jako byt autonomiczny, marginalizując instancje odbiorcze i, w gruncie rzeczy, także nadawcze, a więc „sprawców”: ludzi i kulturę.

⁴ G. Piotrowski, „*Ta trzecia*”. *Z problemów muzyki popularnej XX wieku*, [konwersatorium naukowe Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza i Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk], Poznań 2001; tenże, *Alla Pugaczowa – fenomen piosenkarstwa rosyjskiego*, Toruń 2003, s. 7–10; tenże, *Zrozumieć krzyk. W stronę muzykologii rocka*, w: *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, pod red. W.J. Burszty i M. Rychlewskiego, Warszawa 2003, s. 40–45; zob. także J. Kasperski, *Tożsamość muzykologii w perspektywie badań nad muzyką popularną*, w: *Kultura popularna*

kiejś uniwersalnej teorii czy metanarracji (jakkolwiek by to nazwać) oraz związanej z nią klasyfikacji.

Refleksja nad rzeczywistym zróżnicowaniem muzyki i jej funkcjonowaniem w kulturze (raczej: w wielu kulturach) bądź globalnie wyzwała oczywiście niekończące się pytania. Co począć, na przykład, z japońską gagaku? W odczuciu człowieka Zachodu jest ona czymś w rodzaju muzyki ludowej lub *world music*, choć jest przecież także swego rodzaju muzyką klasyczną – jako wysublimowana sztuka dworska. A dla Japończyka? Obecnie? W przeszłości? No właśnie – czy w ogóle możliwy jest jakiś „wspólny mianownik”? Stajemy tu przed jednym z zasadniczych dylematów „płynnej nowoczesności”: „metanarracje w rodzaju religii, nauki, sztuki, modernizmu i marksizmu rościły sobie pretensje do osiągnięcia uniwersalnej, absolutnej i wszechstronnej wiedzy oraz prawdy. Teoria postmodernistyczna jest wielce sceptyczna wobec takich metanarracji i twierdzi, że są one w coraz większym stopniu podatne na krytykę. W świecie postmodernistycznym doszło do ich dezintegracji, ich zasadność i prawomocność ulegają osłabieniu. Ludziom jest coraz trudniej organizować i interpretować własne życie w świetle metanarracji jakiegokolwiek rodzaju”⁵. Po części wynika to ze świadomości „rozdźwięku”: metanarracja – narzędzie a zarazem wykwit interpretacji i instrument władzy – nie jest ani „rzeczywistością” (choć czasem ją stwarza), ani nawet neutralną reprezentacją rzeczywistości. Jest konstruktem, jest dyskursem – i z tego powodu zachowuje sens tylko w określonym i ograniczonym (historycznie, społecznie, politycznie itd.) kontekście.

Paradoksalnie jednak potrzeba porządkowania i rozumienia „świata” właśnie jako całości okazuje się – przynajmniej na Zachodzie – silna, kulturowo ugruntowana, wręcz odru-

w społeczeństwie współczesnym. *Teoria i rzeczywistość*, pod red. nauk. J. Drozdowicza, M. Bernasiewicza, Kraków 2010, s. 265–273.

⁵ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 181–182.

chowa. W zachodniej humanistyce jej moc wyrażają między innymi wysiłki klasyfikacyjne. Jako przykład niech posłuży polskie literaturoznawstwo. W swego czasu nowatorskim studium *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*⁶ Czesław Hernas wyróżnił – obok literatury „pierwszej”: pięknej, zwanej przezeń także wykształconą lub ogólnonarodową, i literatury „drugiej”: „ustnej literatury chłopskiej”⁷ (dostrzeżonej w XVIII wieku) – także literaturę „trzecią”, brukową, a inaczej popularną, jak powiedziała by badacz współczesny. Z inspiracji myślą Hernasa podział ten uzupełnił Jerzy Cieślowski, znawca tzw. literatury dla dzieci i młodzieży, który twórczości tej nadał status literatury „czwartej”⁸.

Typologia literatur – nazewnictwo przestarzała i krzyżująca niejednorodne kryteria, także za sprawą zbędnego apendyksu dziecięcego (literatura „czwarta” bywa wszak zarówno wysoka, jak ludowa czy popularna) – była próbą objęcia całokształtu kultury literackiej. Ale już wcześniej Ernest van den Haag wyraził opinię, że potrójna klasyfikacja kultury w ogóle: na sferę elitarną (wysoką), ludową (tradycyjną) i popularną powinna objąć „wszystko”⁹. „Kultury ludowe – wyjaśniał badacz – pokrywają się z pierwszą połową zwykle stosowanych dychotomii (Weber: «tradycyjne – racjonalistyczne», Tönnies: «wspólnota – społeczeństwo», Redfield: «ludowe – świeckie», Becker: «sakralne – świeckie»). Druga połowa dychotomii charakteryzuje w s z y s t k i e kultury popularne. Wreszcie wyższe kultury ogarniają obie części dychotomii, wyrastając z pierwszej połowy, przechodząc do drugiej”¹⁰.

⁶ Cz. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973, s. 15–45.

⁷ Tamże, s. 19.

⁸ J. Cieślowski, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 12.

⁹ E. van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, w: *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, Kraków 2002, s. 70.

¹⁰ Tamże (wyr. w oryg.).

Ten trójpodział dominuje też w refleksji – zarówno specjalistycznej, jak i potocznej – o kulturze muzycznej. „Dziś – pisze Simon Frith – muzyka jest słyszana poprzez trzy częściowo nakładające się na siebie i wzajemnie niezgodne sieci wyznaczone przez to, co nazywam dyskursem artystycznym, dyskursem folkowym (ludowym) i dyskursem popularnym”¹¹. Dyskurs artystyczny obejmuje tzw. muzykę klasyczną (*classical music*), określaną też – w Polsce nadal dość powszechnie – jako poważna (*serious music*), artystyczna (*art music*)¹² bądź wysokoartystyczna; ten obszar sztuki dźwięku utożsamiany jest zazwyczaj z tradycją zachodnią. Z kolei w dyskursie ludowym sytuuje się muzykę ludową (*folk music*), czyli folklor muzyczny – składnik dawnej kultury wiejskiej Zachodu, współcześnie już martwej, choć często reinkulturowanej; także muzykę kultur pozaeuropejskich, a jest to przecież ocean zjawisk niepoddających się kategoriom zachodniego (globalnego?) dyskursu. Wreszcie dyskurs popularny dotyczy muzyki popularnej (*popular music*), określanej w rozmaity sposób (o tym szerzej w rozdziale następnym), którą w przeszłości włączano w zakres takich kategorii, jak między innymi muzyka funkcjonalna (*funktionale Musik*), trywialna (*trivial Musik*), a nawet obiegowa (*Umgangsmusik*)¹³.

¹¹ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przekład M. Król, Kraków 2011, s. 34.

¹² Zob. np. K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007. Muzyce artystycznej Jiří Fukač i Ivan Poledňák przeciwstawiają muzykę nieartystyczną (*nonartificiální hudba*), którą wyróżniają m.in. standaryzacja – do tego pojęcia jeszcze wrócę – i związane z nią osłabienie unikatowego charakteru dzieła, rekompensowane jednak indywidualną interpretacją (i ekspresją) wykonawcy, dalej spontaniczność percepcji i konsumpcji, a także silne uwikłanie w funkcje społeczne i psychologiczne oraz zależność od czynników ekonomicznych (*K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální*, „Hudební Věda” 1977, č. 4, s. 316–335).

¹³ H.H. Eggebrecht, *Funktionale Musik*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1973, H. 1, s. 1–25; *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1967; H. Bessler, *Umgangsmusik und Dar-*

Dystynkcje tego rodzaju – czasem anachroniczne, nie-logiczne, zupełnie doraźne – miały różne cele; niekiedy, i to uznać należy za istotne, prowadziły jednak do eliminacji jednolitych kryteriów aksjologicznych dla odmiennych zjawisk, czyli ku opcji emicznej (*emic*)¹⁴ w badaniach nad kulturą i uczestnictwem w niej. Hernas na przykład, kwalifikując zjawisko literatury brukowej jako „wytwór odrębnej kultury literackiej, nie uznanej”¹⁵, polemizował z obiegowymi sądami potępiającymi brukowce za nieudolność czy wręcz grafomanię. Takie zarzuty stawiała bowiem literaturze popularnej „opinia literacka warstw wykształconych, odwołując się jednak do własnych norm i gustów, nie aprobując w całości poetyki immanentnej, rządzącej tamtą literaturą”¹⁶. Z opinią Hernasa współbrzmi nieco późniejsza uwaga badacza kultury muzycznej: „sąd, w którym uznaje się szlagier za mniej wartościowy od pieśni Schuberta, sytuujący oba utwory na jednej płaszczyźnie, może się zmienić, gdy odbiorca porzuci porównawczy punkt widzenia i przez dostosowanie swego nastawienia do konkretnego gatunku muzyki oraz dostrzeżenie jego funkcji będzie stosował funkcjonalnie zróżnicowane kryteria i zmieniał swe nastawienia. Wtedy uzna, że istnieją dobre i złe szlagiery, podobnie jak dobra i zła muzyka artystyczna”¹⁷. W ujęciu tym porównanie

bietungsmusik im 16. Jahrhundert, „Archiv für Musikwissenschaft” 1959, H. 1–2, s. 21–43; zob. także I. Poniatowska, *Funkcjonalna i trywialna muzyka fortepianowa w XIX w. Wyznaczniki muzyczne i pozamuzyczne*, „Muzyka” 1991, nr 2, s. 94–97.

¹⁴ Rozróżnienie *emic* i *etic* wprowadził Kenneth L. Pike (1954). Perspektywa emiczna zakłada m.in. prowadzenie badań nad kulturą „od wewnątrz”, tj. z punktu widzenia jej autonomicznych reguł, które są przez badacza odkrywane i interpretowane poprzez kryteria względne i adekwatne do nich (nie zaś zewnętrzne, absolutne i uniwersalne). Więcej na ten temat: K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, second rev. ed., The Hague 1967, s. 37 i n.

¹⁵ Cz. Hernas, dz. cyt., s. 19 (wyr. w oryg.).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ H.H. Eggebrecht, *Muzyka dobra i zła*, w: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstępem opatrzył M. Bri- stiger, Warszawa 1992, s. 76.

staje się „sposobem śledzenia ogólnych idei kulturowych w konkretnych artykulacjach wzorów (*patterns*) kulturowych” przy słusznym założeniu, że „*comparatio non est ratio* – porównanie nie jest dowodem, i dlatego nie może służyć wartościowaniu kultur”¹⁸.

Zręby tej refleksji – kształtującej się od lat sześćdziesiątych XX wieku – są dla mnie ważne, pokazują bowiem, jak rodziła się świadomość istnienia w e w n ę t r z n y c h i z e w n ę t r z n y c h determinant zjawisk artystycznych, które z jednej strony przemawiają własnym „językiem” (w tym językiem stylu, gatunku lub formy), z drugiej zaś – trafiają na „rynek”, w ręce rozmaitej maści użytkowników, w pole działania konkretnych interesów, stylów odbioru czy sił społecznych bądź politycznych.

Krytycy ujęć wewnętrznych zwracają przy tym uwagę, że zazwyczaj dobrze służą one „indywidualizującym analizom dzieł wybitnych i oryginalnych”¹⁹, gorzej sprawdzając się w wypadku twórczości opartej na seryjnej realizacji jakiegoś modelu. Okazują się też nieadekwatne do zjawisk współistnienia nowych i reliktowych tekstów kultury oraz procesu ich awansów i degradacji²⁰. Jako przykład mógłby posłużyć jazz. Amalgamat, z którego styl ten powstał, był pierwotnie fuzją odmian (afro)amerykańskiej muzyki ludowej i miejskiej, która dość szybko uległa procesowi „profesjonalizacji”, zachowując jednak wiele z pierwotnej spontaniczności i uzyskując – ale dopiero po drugiej wojnie światowej – szczególnie prestiż, którym muzyka popularna, generalizując, się nie cieszy. Musimy bowiem pamiętać, że w Stanach Zjednoczonych jazz od narodzin w Nowym Orleanie aż do końca tzw. epoki swingu (około 1945 roku) pełnił funkcję rdzennej

¹⁸ J. Stęszewski, *Problem wartościowania kultur muzycznych*, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie*, t. 1, *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków 1978, s. 224.

¹⁹ S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, w: *Konteksty nauki o literaturze*, pod red. M. Czerwińskiej, Wrocław 1973, s. 65.

²⁰ Tenże, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Warszawa 1980, s. 191–197.

muzyki popularnej, tanecznej, użytkowej. Dopiero w połowie lat czterdziestych zaczął się stawać autonomiczną muzyką do słuchania, przedmiotem estetycznej kontemplacji. Później zaś niejednokrotnie wchodził w różne związki z różnymi stylami popularnymi; natomiast współcześnie niektóre jego odmiany (zwłaszcza smooth jazz) ponownie stały się muzyką użytkową, rozrywkową, „kawiarnianą”, rodzajem chętnie wybieranego, lecz niezobowiązującego muzaka, czyli „tapety” dźwiękowej. Stuart Hall i Paddy Whannel proponują więc ujmować jazz jako jeden z nurtów muzyki popularnej²¹, i rzeczywiście tak funkcjonuje on w kulturowej świadomości (nie tylko) Amerykanów. Z kolei Mateusz Świącicki opowiadał się kiedyś za „wyraźnym przeciwstawieniem” jazzu i muzyki popularnej, co, jego zdaniem, pozwala lepiej uwydatnić specyfikę obu muzyk i co „może być źródłem nie tylko swego rodzaju rywalizacji, ale także wzajemnego zrozumienia i tolerancji”²². Jeśli dodamy do tego jeszcze problem rasy – „czarnych” i „białych” meandrów historii jazzu, z wątkiem rasizmu i emancypacji rasowej – oraz na przykład kwestie mariaży z muzyką klasyczną, „nową”, awangardową, okaże się, że lokalizacja stylu jest i pozostanie problematyczna, zależna nie tylko od kryteriów swoiście muzycznych, lecz także historycznych, społecznych, politycznych czy ekonomicznych²³.

Rzecznicy zewnętrznych determinant – między innymi „wiecznie żywy” Stefan Żółkiewski, by pozostać przy historycznych przykładach z polskiego literaturoznawstwa – twierdzą, że tym, co różnicuje kulturę artystyczną, są „odmienne funkcje społeczne różnych typów dzieł”²⁴. Odpowiadają one oczekiwaniom grup konsumentów, warunkują

²¹ S. Hall, P. Whannel, *The Popular Arts*, London 1964, s. 311.

²² M. Świącicki, *Miejsce muzyki jazzowej i rozrywkowej w kulturze muzycznej*, cz. 1, „Synkopa” 1980, nr 75, s. 3.

²³ Więcej na ten temat: K. Moraczewski, *Jazz jako postać kultury muzycznej. Próba rozpoznania zjawiska*, w: *Jazz w kulturze polskiej*, red. nauk. R. Ciesielski, t. 1, Zielona Góra 2014, s. 32–37.

²⁴ S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej...*, s. 66.

specyficzne rodzaje odbioru, są też manifestacją społecznych ról. Trwale relacje tego typu określa się jako obiegi kultury²⁵. W kulturze muzycznej musiałyby one uwzględniać²⁶:

- specyficzny typ komunikacji kulturowej, obejmujący konkretne wspólnoty odbiorcze (jako że „w przypadku muzyki – jak przypomina Carl Dahlhaus – nie można mówić o «słuchaczach w ogóle»”²⁷) i artystyczne oraz społeczne role podejmowane przez twórców i słuchaczy;
- muzyczne kody;
- utwory muzyczne o takiej samej bądź podobnej funkcji społecznej, politycznej, ideologicznej, estetycznej itd.;
- sposoby ich publikowania, utrwalania i rozpowszechniania.

Tu oczywiście pojawiają się kolejne wątpliwości. Twórczość Johna Coltrane’a i Tupaca można wspólnie umieścić w obiegu popularnym tylko wtedy, kiedy zakłada się jego wewnętrzne rozwarstwienie, związane z bogactwem form kulturowego życia, ciągłą wymianą znaczeń, renegocjowaniem hierarchii. Także z wielością kryteriów – pomyślmy tylko o samym odbiorze muzyki: z perspektywy słuchacza przypadkowego i słuchacza świadomego, tzw. odbiorcy wtórnego (snoba) i samodzielnego (ten poszukuje kontaktu z muzyką z „potrzeby serca”), konsumenta kultury masowej i miłośnika kultury elitarnej, słuchacza emocjonalnego i intelektualnego, dyletanta i profesjonalisty²⁸... Może więc konieczna jest klasyfikacja bardziej skomplikowana? I będąca raczej typologią na wzór propozycji Herberta J. Gansa, który kulturze wysokiej (*high culture*) przeciwstawił niejednorod-

²⁵ Ciekawym odpowiednikiem jest pojęcie „środowiska muzycznego”, określające zdaniem Ludwika Bielawskiego w znacznym stopniu sens muzyki. „Ta sama muzyka w innym środowisku jest inną muzyką” – pisze badacz (*Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 27).

²⁶ Por. S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej...*, s. 71.

²⁷ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 210.

²⁸ Kategorie Tomasza Misiaka (*Rozważania na temat odbiorcy*, „Ruch Muzyczny” 1982, nr 7, s. 19; zob. także pozostałe części tego cyklu: 1982, nr 5, s. 3; 1982, nr 6, s. 18).

ną kulturę popularną, złożoną z wyższej i niższej kultury klasy średniej (*upper-middle culture, lower-middle culture*), kultury niskiej (*low culture*), pseudoludowej (*quasi-folk low culture*) oraz młodzieżowej (*youth culture*)²⁹? A zatem może nie bez powodu Andy Bennett (a za nim Marek Krajewski³⁰) proponuje mówić nie o kulturze, lecz o kulturach muzyki popularnej³¹?

Wracając do opozycji czynników wewnętrznych i zewnętrznych (w naszym wypadku – muzyka sama w sobie i muzyka w kulturze): są one wzajemnie z wiązane. Jak powiada Alan P. Merriam:

brzmienie muzyczne może być wytwarzane tylko przez ludzi dla innych ludzi i chociaż możemy oddzielić pojęciowo te dwa aspekty, żaden nie jest w pełni kompletny bez drugiego. Muzyka rodzi się z ludzkiego zachowania, ale proces ten jest kolisty; zachowanie samo w sobie jest stymulowane do wytwarzania muzyki, i z tego względu badanie jednego aspektu prowadzi ku drugiemu³².

Te dwa aspekty w refleksji o muzyce zazwyczaj jednak nie były – parafrazując Macieja Jabłońskiego – skomunikowane³³. Nawet w wypadku etnomuzykologii, której uprawianie wiązało się w przeszłości albo z preferowaniem orientacji muzykologicznej, traktującej muzykę jako izolowany „system, który działa zgodnie z jego własnymi wewnętrznymi prawami”, albo – antropologicznej, akcentującej rolę muzyki w kulturze i jej funkcje w kształtowaniu człowieka jako istoty społecznej i kulturowej³⁴. „W praktyce jednak – precyzuje

²⁹ H.J. Gans, *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York 1974.

³⁰ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

³¹ A. Bennett, *Cultures of Popular Music*, Buckingham 2001. Wśród kultur muzycznych wyrosłych na podwalinach rocka i młodzieżowej rewolty lat sześćdziesiątych XX w. Bennett wyróżnia m.in. heavy metal, punk, punk rock, reggae, rasta, rap, hip-hop, bhangrę i współczesną taneczną muzykę azjatycką oraz dance i międzynarodową kulturę klubową.

³² A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, s. 6.

³³ M. Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej...*, s. 289.

³⁴ A.P. Merriam, dz. cyt., s. 3–4.

Sławomira Żerańska-Kominek – muzykologia i antropologia występowały najczęściej jako wykluczające się alternatywy metodologiczne: albo profesjonalny i pełny opis muzykologiczny, w którym kontekst kulturowy odgrywał rolę dość dalekiego tła, albo analiza antropologiczna, traktująca muzykę w sposób najogólniejszy, jako niespecyficzne zjawisko kulturowe³⁵. Był to zresztą (i jest) problem wielu dyscyplin humanistyki³⁶, który – w odniesieniu do muzyki – starają się przewyciężyć między innymi współczesne *cultural studies of music*³⁷, w tym również ta książka.

³⁵ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 146.

³⁶ Zob. M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 9–12.

³⁷ Zob. zwłaszcza *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, ed. by M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, New York 2003.