MUZYKA DLA MYŚLĄCYCH

INTERAKTYWNY PRZEWODNIK PO STEREOTYPACH MUZYCZNYCH

FUNDACJA MEAKULTURA

MUZYKA DLA MYŚLĄCYCH

INTERAKTYWNY PRZEWODNIK PO STEREOTYPACH MUZYCZNYCH

Innowacja „Muzyka dla myślących. Interaktywny przewodnik” powstała w ramach projektu POPOJUTRZE 2.0 – KSZTAŁCENIE i została współfinansowana ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego, Program Operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój

Fundusze Europejskie Wiedza Edukacja Rozwój
Rzeczpospolita Polska
PO²JUTRZE 2.0
Unia Europejska Europejski Fundusz Społeczny

Fundacja MEAKULTURA 2023

Koncepcja: Marlena Wieczorek
Redakcja merytoryczna: Magdalena Nowicka-Ciecierska, Marlena Wieczorek
Konsultacje merytoryczne: Krzysztof Moraczewski
Redakcja, korekta językowa: Agnieszka Łomnicka
Dostępność: Agnieszka Łomnicka, Magdalena Krzemińska
Okładka, ilustracje i projekt graficzny e-booka: Michał Kościelny
Testowanie innowacji: Katarzyna Janus
Ekspert ds. dostępności i UX: Łukasz Wolff
Konsultacje metodyczne: Agnieszka Kozłowska
Koordynacja projektu: Marlena Wieczorek i Magdalena Nowicka-Ciecierska (Fundacja MEAKULTURA) oraz Monika Madras-Brzezińska i Kinga Skrzyniarz (POPOJUTRZE 2.0)

Wydanie I, Fundacja MEAKULTURA, ul. Zwycięstwa 1, 44-100 Gliwice
ISBN 978-83-952271-4-1

Strona organizacji: www.fundacjameakultura.pl, kontakt@meakultura.pl

Strona kampanii społecznej Save the Music: www.savethemusic.eu

Strona pisma o muzyce: www.meakultura.pl

mea kultura
FUNDACJA

Prawa autorskie:

1. „Muzyka dla Myślących. Interaktywny przewodnik" by Fundacja MEAKULTURA w ramach POPOJUTRZE 2.0 – KSZTAŁCENIE https://popojutrze2.pl CC BY-SA 4.0 zrealizowanych przez Fundację ME AKULTURA w ramach projektu realizowanego przez SENSE Consulting sp. z o. o.
2. Majątkowe prawa autorskie do udostępnionego utworu należą do Ministra Funduszy i Polityki Regionalnej (dalej zwany „Licencjodawcą"), który udzielił udostępniającemu niniejszy utwór licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0, tj. nieodpłatnej, nieobejmującej prawa do udzielania sublicencji, niewyłącznej, nieodwołalnej licencji na korzystanie z Utworu na terytorium całego świata, tj. do zwielokrotniania i dzielenia się utworem w całości i części, a także tworzenia i zwielokrotniania i dzielenia się utworami zależnymi do tego utworu (dalej zwana „Licencją").
3. Treść Licencji jest dostępna na stronie http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.pl
4. Jeżeli Licencjodawca oddzielnie nie postanowił inaczej, Licencjodawca, w możliwie najszerszym zakresie, oferuje utwór licencjonowany w takiej formie, w jakiej zapoznał się z nim licencjobiorca i nie udziela żadnych zapewnień, ani jakiegokolwiek rodzaju gwarancji, dotyczących utworu licencjonowanego, ani wynikających z wyraźnego postanowienia, dorozumianych, ustawowych, ani jakichkolwiek innych. Obejmuje to, bez ograniczeń, rękojmię, zbywalność, przydatność do konkretnego celu, brak naruszeń praw innych osób, brak ukrytych lub innych wad, dokładność, występowanie lub niewystępowanie wad widocznych jak i ukrytych. W przypadku, gdy wyłączenie gwarancji nie jest dozwolone w całości lub w części, niniejsze wyłączenie może nie mieć zastosowania do licencjobiorcy.

SPIS TREŚCI

INTRO

„Być blisko muzyki, by być szczęśliwszym człowiekiem”

Dlaczego „Muzyka dla myślących”?
Marlena Wieczorek, Krzysztof Moraczewski,
Magdalena Nowicka-Ciecierska 15

ROZDZIAŁ I

„Muzyka poważna jest dla snobów – sami wiemy, czego słuchać”

Wprowadzenie
Krzysztof Moraczewski 25

STEREOTYP 1

TEKST: „**Muzyka w szkole to strata czasu”**
Krzysztof Moraczewski 29

PODCAST: „**Muzyka w szkole to strata czasu. A co na to nasz mózg?”**
Sylwia Makomaska 37

STEREOTYP 2

TEKST: „O gustach się nie dyskutuje”
Krzysztof Moraczewski 39
PODCAST: „O gustach się nie dyskutuje.
A może jednak porozmawiajmy?”
Tomasz Kozłowski 48

STEREOTYP 3

TEKST: „Po co pisać o muzyce, muzyki się słucha!”
Olga Drenda 50
PODCAST: „Po co pisać o muzyce, muzyki się słucha!
A można krytykować?”
Ewa Schreiber 59

STEREOTYP 4

TEKST: „Disco polo to dzisiejsza muzyka ludowa”
Weronika Grozdew-Kołacińska 61
PODCAST: „Disco polo to dzisiejsza muzyka ludowa.
A wy słuchacie?”
Weronika Grozdew-Kołacińska 72

ROZDZIAŁ II

„Artyści żyją dla pasji”

Wprowadzenie
Krzysztof Moraczewski 75

STEREOTYP 1

TEKST: „Artysta to darmozjad”
Magdalena Szpunar 79
PODCAST: „Artysta to darmozjad. Grajek uliczny tym bardziej?”
Ewelina Grygier 87

STEREOTYP 2

TEKST: „Dzisiaj każdy może być artystą”
Maria Opałka, Tomasz Opałka 89
PODCAST: „Dziś każdy może być artystą. Potraficie?”
Stanisław Trzciński 99

STEREOTYP 3

TEKST: „Talent sam się obroni”
Agnieszka Kulczycka 101
PODCAST: „Talent sam się obroni.
A może to my brońmy talentów?”
Kamil Kopetz 113

STEREOTYP 4

TEKST: „Artysta nie powinien mieszać się do polityki”
Sławomir Wieczorek, Waldemar Kuligowski 115
PODCAST: „Artysta nie powinien mieszać się do polityki.
To kto, jeśli nie on?”
Krzysztof Moraczewski 129

ROZDZIAŁ III

„Muzyka to tylko dźwięki”

Wprowadzenie
Krzysztof Moraczewski 132

STEREOTYP 1

TEKST: „Muzyka dostarcza głównie rozrywki”
Wojciech Strzelecki 136
PODCAST: „Muzyka dostarcza głównie rozrywki. A poza tym?”
Wojciech Strzelecki 145

STEREOTYP 2

TEKST: „Muzyka łagodzi obyczaje”
Waldemar Kuligowski 147
PODCAST: „Muzyka łagodzi obyczaje. A czy potrafi tez skłócić?”
Piotr Majewski 155

STEREOTYP 3

TEKST: „Metal jest dla facetów. Kobiety gorzej komponują”
Krzysztof Moraczewski 157
PODCAST: „Metal jest dla facetów. Kobiety gorzej komponują. A może jest odwrotnie?”
Krzysztof Moraczewski 165

STEREOTYP 4

TEKST: „Czarni mają muzykę we krwi”
Krzysztof Moraczewski 167

PODCAST: „Czarni mają muzykę we krwi.
To talent zależy od koloru skóry?”
Waldemar Kuligowski 176

ROZDZIAŁ IV

„Nie mam wpływu na kulturę”

Wprowadzenie
Krzysztof Moraczewski 179

STEREOTYP 1

TEKST: „Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać”
Jarosław Wasik 184
PODCAST: „Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać.
To kiedy usłyszą coś nowego?”
Roland Zarzycki 194

STEREOTYP 2

TEKST: „Mówię co chcę, bo jest wolność słowa”
Anna Wilińska-Zelek 196
PODCAST: „Publikuję w sieci co chcę, bo jest wolność słowa.
A wiesz, jak nie dać się zmanipulować influencerom?”
Anna Wilińska-Zelek rozmawia z Krzysztofem
Lehmannem i Agnieszką Kowalską 205

STEREOTYP 3

TEKST: „Finansowanie fundacji kulturalnych to marnowanie pieniędzy”
Szczepan Kasiński, Tomasz Pawłowski 207

PODCAST: „Na pracę w fundacji szkoda życia. Czy na pewno?”
Szczepan Kasiński 216

STEREOTYP 4

TEKST: „Kultura obciąża budżet państwa”
Paweł Siechowicz 218

PODCAST: „Kultura obciąża budżet państwa. A może jednak na siebie zarabia?”
Paweł Siechowicz rozmawia z Aleksandrą Wiśniewską . . 228

PRZYPISY do rozdziałów I-IV 229

SCENARIUSZE
czyli Narzędziownik dla wykładowców

„Narzędzia krytyka”. Scenariusz o ocenianiu muzyki
Karolina Kolinek-Siechowicz 244

„Jak myślimy o artystach?”. Scenariusz o myśleniu krytycznym
Magdalena Szpunar 254

„Muzyka (klasyczna) i audiomarketing”. Scenariusz o wpływie marketingu muzyki na człowieka
Sylwia Makomaska 265

„Mogę pisać i mówić wszystko!”. Scenariusz o prawie do krytyki
Anna Wilińska-Zelek 278

OPINIE
czyli rozmowy wokół stereotypów 290

Wprowadzenie 292

1. Karol Berger: „Dyskusja o muzyce jest konieczną częścią dobrze funkcjonującej kultury muzycznej” 293

2. Marcin Flint: „Przy obecnej nadpodaży muzyki przewodnicy po niej powinni być potrzebni bardziej niż kiedykolwiek” 296

3. Małgorzata Halber: „Podszyte seksizmem opinie nie zdezaktualizują się same – to po prostu tak nie działa” 299

4. Zbigniew Hołdys: „Znani artyści są też często używani jako totemy wyborcze” 303

5. Ania Karpowicz: „Pogląd, że kultura i sztuka walczą na śmierć i życie na froncie ideologii, jest niezwykle szkodliwy, ale szeroko obecny w naszych debatach politycznych” 308

6. Wincenty Krawczyk: „Artyści czy twórcy zawsze stanowić będą najsłabszy podmiot negocjacyjny w ekonomicznym systemie obrotu kulturą” 313

7. Artur Orzech: „Krytyka muzyczna powinna być podparta warsztatem, wiedzą i wieloletnim osłuchaniem, jeśli ma być rzetelna” 317

8. Jagoda Siekańska: „Nauka gry na instrumencie jest jednym z najskuteczniejszych sposobów poprawy zdolności poznawczych ludzkiego umysłu” 322

9. Ifi Ude: „Jeżeli oczekujemy od osoby ciemnoskórej, że będzie świetna w tańcu, sporcie i w śpiewie – bo to jest obszar stereotypu, który najczęściej dotyczy czarnej rasy – to po prostu redukujemy ją do uproszczonego przeświadczenia” 326

10. Tadeusz Woźniak: „A czym jeszcze jest dla mnie muzyka? Dopełnieniem duchowego życia, może najważniejszym” 330

11. Elżbieta Zapendowska: „Mnie się wydaje, że społeczeństwa są ogłupiane” 334

12. Bogdan Zdrojewski: „W wielu państwach wydatki na kulturę słusznie traktuje się (i liczy) jako inwestycje w rozwój, kreatywność, budowanie swoistego bezpieczeństwa” 337

BONUS
czyli dodatki poszerzające horyzonty

Pytajnik 343
Playlista 357
Literatura do myślenia 364

TWÓRCY
czyli Wspólnota Muzycznego Smaku 375

OUTRO
podziękowania dla Wspólnoty Muzycznego Smaku

Marlena Wieczorek, Magdalena Nowicka-Ciecierska 383

INTRO

**Być blisko muzyki,
by być szczęśliwszym
człowiekiem**

Dlaczego „Muzyka dla myślących”?

Marlena Wieczorek, Krzysztof Moraczewski
Magdalena Nowicka-Ciecierska

Droga Czytelniczko, drogi Czytelniku, dziękujemy, że otwierasz naszego e-booka, a tym samym drzwi do świata Muzyki i Myślenia.

Zaprasza Cię do niego grupa osób związanych z Fundacją MEAKULTURA. Nasza organizacja to bezprecedensowy think tank, który tworzą eksperci związani z kulturą muzyczną (i nie tylko), artyści, krytycy muzyczni, doktoranci, studenci i po prostu melomani.

Czym się zajmujemy? Między innymi:

- prowadzimy czasopismo o muzyce (meakultura.pl);
- wydajemy książki (np. „Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą 1918-2018”);
- tworzymy materiały edukacyjne (Instrumentownik, czyli karty o instrumentach muzycznych oraz projekt dla szkół „Muzyka równa matematyce”, powstałe dzięki grantowi POPOJUTRZE 2.0);
- zorganizowaliśmy też Konkurs Krytyków Muzycznych KROPKA.

Dlaczego to wszystko robimy?
Bo chcemy uświadamiać Ciebie, nas, ich, jaką wartość stanowi muzyka w życiu człowieka i jak buduje lepszy świat. Bo ta sfera coraz częściej jest marginalizowana i sprowadzana do banału.

Nasze działania nie zawężają się jednak wyłącznie do projektów skupionych na samej muzyce, myślimy szeroko i popularyzatorsko:

- tworzymy wystawy plakatów artystycznych (autorstwa Maxa Skorwidera, współpracującego z nami od początku istnienia Fundacji);
- zaprojektowaliśmy kolekcję mody muzycznej;
- nagrywamy wideowykłady i podcasty o prawie autorskim;
- prowadzimy także studia podyplomowe, wspólnie z Collegium Civitas.

Pomysł na „Muzykę dla myślących" wypłynął wprost z naszej wieloletniej pracy i obserwacji dużej liczby studentów na praktykach i stażach w Fundacji MEAKULTURA. Chcemy dzięki naszemu przewodnikowi dostarczyć Wam narzędzi do poszerzenia wiedzy w zakresie interpretacji kultury muzycznej z uwzględnieniem elementów krytycznego myślenia.

E-book to także pretekst do dyskusji z mitami i stereotypami muzycznymi. Zależało nam, aby podejść do tematu w sposób nowatorski i wielokierunkowy, dlatego zaprosiliśmy do współpracy tak dużą grupę ekspertów. Istotne było dla nas także to, aby merytoryczność prezentowanych treści współgrała z nowoczesną formą przekazu. Mamy nadzieję, że docenicie naszą propozycję również od strony estetycznej: zwróćcie uwagę na liczne rysunki stworzone przez Michała Kościelnego – to nie tylko dekoracja, takimi zabiegami także pragniemy przykuć Waszą uwagę i pobudzić do myślenia.

„Muzykę dla myślących" kierujemy w pierwszym rzędzie do Was, studentów różnych kierunków humanistycznych i artystycznych, ponieważ to Wy w przyszłości najpewniej będziecie zajmować się kulturą oraz do Was – wykładowców tych kierunków. Ale to nie znaczy, że e-book nie zainteresuje znacznie szerszego grona Odbiorców: uczniów szkół średnich, muzycznych, blogerów, dziennikarzy, krytyków muzycznych, naukowców, a także melomanów i wszystkich, którzy chcą słuchać muzyki bardziej świadomie. Mamy nadzieję, że jesteście tutaj z nami.

Dzięki naszemu interaktywnemu e-bookowi rozwiniecie zdolność myślenia krytycznego, nabędziecie odwagi w konfrontowaniu się z innymi rozmówcami, a nawet zaczniecie być wyczuleni na stereotypowe twierdzenia czy tendencyjność w konkretnych tezach związanych z kulturą muzyczną. A to wszystko po to, by wytworzyć mechanizm świadomego, odpowiedzialnego, jasnego i etycznego zajmowania stanowiska.

Po „Muzykę dla myślących. Interaktywny przewodnik po stereotypach muzycznych" warto sięgnąć, ponieważ:

- obrany temat jest unikatowy (połączenie krytycznego myślenia z kontekstem artystycznym, bliskim młodszym odbiorcom kultury);
- e-book może być wykorzystywany na różne sposoby: podczas zajęć (scenariusze), samokształcenia w domu (ale i np. w środkach transportu dzięki podcastom), do rozwijania pasji;
- uważamy, że to projekt, który zainteresuje świat zawodowo związany z muzyką, a także wszystkich, chcących być świadomymi odbiorcami, a nie zjadaczami kultury;
- znajdziecie tu wypowiedzi wielu ekspertów, mnóstwo kontekstów, przykładów poszerzających horyzonty myślenia o współczesnej kulturze.

Zależało nam, aby w całym przewodniku eksponować wątki związane z krytycznym myśleniem w kontekście muzyki, ponieważ ten aspekt jest marginalizowany już w początkowych etapach edukacji, a nawet zaniedbywany na poziomie kształcenia specjalistycznego (np. krytyka muzyczna dla studentów muzykologii często opiera się na analizie źródeł historycznych).

Stworzenie takiego e-booka było dużym wyzwaniem z uwagi na zasięg tematyczny i liczbę tworzących go osób, ale także czas jego powstania (zaledwie cztery miesiące pracy merytorycznej). Konstrukcja naszej interaktywnej książki wymagała z jednej strony odrębnego podejścia dla każdej z dziedzin (np. prawa czy np. ekonomii), z drugiej – gruntownego przemyślenia i bardzo szczegółowego opisania koncepcji przed powstaniem tekstów, aby struktura całości pozostała spójna. Poszczególne elementy podrozdziałów są takie same w każdym stereotypie, wprowadziliśmy też dygresje odredakcyjne, które, poszerzając kontekst, jednocześnie scalają e-book od strony metodologicznej.

Podejmując wyzwanie napisania interaktywnej książki, w której centrum jest muzyka, musieliśmy pamiętać, że poruszamy się w obrębie:

- wielu równoległych i odrębnych światów (muzyki tzw. poważnej, ale i stricte komercyjnej);
- wielkich, ponadczasowych artystów, ale i chwilowych (choć bardzo zauważalnych) celebrytów;
- świata duszy, ale i finansów;
- konkretnej wiedzy muzykologicznej przeciwstawionej emocjonalnym recenzjom blogerów-melomanów;
- sfery edukacji, psychologii, medycyny, ekonomii, marketingu;
- kwestii rasy, polityki czy gender.

Jak więc się w tym odnaleźć, żeby nie zostać posądzonym o zaniedbanie?

To trudne. Dlatego jako punkt wyjścia obraliśmy 16 stereotypów, choć może być ich znacznie więcej (podczas pracy nad projektem zgromadziliśmy ich tyle, że z powodzeniem można by napisać drugą część naszego e-booka).

Wydaje się Wam, że w przypadku muzyki powinniśmy zwolnić się z obowiązku nieustannego myślenia i po prostu nauczyć się czerpać z niej radość, ponieważ zasadniczo muzyka chyba właśnie po to jest: żeby czynić ludzi szczęśliwymi? Niestety, okazuje się, że to nie takie proste, ponieważ bywa ona wykorzystywana przez określone instytucje władzy, jak na przykład ministerstwa kultury, rozgłośnie telewizyjne, koncerny medialne. Jeżeli wyłączycie myślenie – i to myślenie krytyczne – w odbiorze muzyki, to może się okazać, że za pośrednictwem tej sztuki ktoś Wami manipuluje w zupełnie niemuzycznych celach, aby budować określoną świadomość polityczną, konsumencką czy jakąkolwiek inną.

Właśnie po to potrzebne jest nam w muzyce myślenie krytyczne: żebyśmy mogli z niej korzystać i używać jej jako sztuki, która ma czynić nas szczęśliwymi, bez zagrożenia, że ktoś nami manipuluje.

Krytyczne myślenie kontra manipulacja

Zauważyliście pewnie, że muzyka i otoczenie dźwiękowe są wykorzystywane jako środek manipulacji, np. w audiomarketingu i w reklamie? Że od przynajmniej kilkudziesięciu lat stanowi jeden ze sposobów wymuszania na konsumencie pewnego rodzaju decyzji? Pół biedy, jeśli tylko konsumenckich, chociaż one też są istotne; czasami jednak także decyzji politycznych... Jedynym racjonalnym sposobem obrony przed taką manipulacją, a więc także obrony wartości takich jak wolność i demokracja (które mają sens wyłącznie pod warunkiem, że biorący w nich udział nie są zmanipulowani), jest tłumaczenie, w jaki sposób jest ona możliwa, jakie są jej mechanizmy i taktyki. To jedna z ważniejszych odpowiedzialności nauk społecznych i nauk o kulturze, nauk o sztuce w ogóle, podstawowa, krytyczna czy emancypacyjna funkcja wiedzy, z której nie można zrezygnować: pokazywać ludziom, jakiego rodzaju strategiami próbuje się władać ich sposobami myślenia.

Muzyka stanowi zjawisko ogólnoludzkie, bezkonfliktową scenę porozumienia między ludźmi i wspólnotami o odmiennej historii i tradycji. To zarazem miejsce ekspresji nas samych jako jednostek, ale też nasłuchiwania ekspresji innych. Stanowi więc uprzywilejowany, pozbawiony przemocy sposób przezwyciężania zarówno różnic kulturowych, jak i indywidualnego osamotnienia: muzyka to wytwarzanie takiej wspólnoty, w której jednostkowość nie jest zagrożona.

Tytułowe określenie „muzyka dla myślących” nie sugeruje, oczywiście, byśmy dzielili odbiorców muzycznych na „myślących” i „bezmyślnych”. Sugeruje natomiast, że muzykę dość chętnie umieszczamy w sferze niepowagi, w której pozwalamy sobie na zawieszenie krytycznego napięcia i nieustannej refleksji. Nie ma w tym nic zdrożnego i dziwnego: wszyscy potrzebujemy takich sfer, choćby tylko dla psychicznej higieny. Namawiamy jednak, aby – choćby dla eksperymentu – rozciągnąć na teren muzyki ten sam typ myślącego zaangażowania, jaki towarzyszy naszej działalności politycznej czy literackiej. Gwarantujemy, że zaowocuje to odkrywaniem odmiennego i fascynującego świata dźwięków.

Jak korzystać z naszej interaktywnej MEAKSIĄŻKI?

Nasz e-book jest interaktywny, wielowątkowy i wielopłaszczyznowy niczym powieść szkatułkowa. Jak wspomnieliśmy, chcemy pobudzić w Was krytyczne myślenie poprzez pokazywanie różnych zakresów funkcjonowania tego samego zjawiska, a także, zadając liczne pytania, uaktywnić głębsze refleksje na temat muzyki i jej funkcjonowania w dzisiejszym świecie.

E-book to 16 tekstów głównych, które konfrontują Was z różnymi stereotypami na temat muzyki. Są one umieszczone w czterech rozdziałach poprzedzonych Wprowadzeniem.

Teksty posiadają szereg elementów, które wzbogacają narrację o dodatkowe konteksty:

- **MEADYGRESJA 1** (krótkie refleksje wybitnego kulturoznawcy Krzysztofa Moraczewskiego, profesora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, który współtworzy Fundację MEAKULTURA od początków jej istnienia);

- **MEADYGRESJA 2** (komentarze Wojciecha Michalskiego, dawnego studenta Krzysztofa Moraczewskiego, naszego sympatyka i byłego współpracownika, którego zaprosiliśmy do projektu – to nie tylko pierwszy Czytelnik „Muzyki dla myślących", ale też głos Odbiorcy e-booka);

- **MEAMYŚLNIK** (czyli szereg pytań powiązanych z konkretnym stereotypem – czasem prowokacyjnych, głównie otwartych, a wszystko po to, żebyście zatrzymali się na chwilę przy danym problemie, przemyśleli go głębiej i uaktywnili u siebie myślenie krytyczne. Autorką pytań jest Marlena Wieczorek, Prezeska Fundacji MEAKULTURA i pomysłodawczyni projektów tej organizacji);

- **CIEKAWOSTKA, ŻARÓWKA, STUDIUM PRZYPADKU** poszerzają pole konfrontacji ze stereotypem o różne odniesienia, zadania, przykłady, co ma pozwolić Wam w łatwiejszy sposób przyswoić wiedzę, ale też zachęcić do szukania dalszych analogii związanych z tematem.

Szczególny i niezwykle istotny element każdego stereotypu stanowi **PODCAST**, do którego prowadzą kody QR i linki. Jego treść nie jest powtórzeniem tekstu, to kolejny kontekst i dodatkowy poziom wtajemniczenia, tak więc nasze podcasty możecie odsłuchiwać niezależnie, bo stanowią odrębne źródło wiedzy.

Jeśli jesteś Wykładowcą uniwersyteckim, to pamiętaj, że nasz przewodnik stanowi rodzaj interaktywnego i unikatowego skryptu czy też podręcznika. Umieściliśmy w nim cztery **SCENARIUSZE** zajęć, które możecie wykorzystać w pracy ze studentami kierunków humanistycznych czy artystycznych. Celowo są one różne: scenariusz-inspiracja poruszający krytyczne myślenie na przykładzie zagadnienia postrzegania artysty (Magdalena Szpunar), kolejny bliższy jest samej muzyce i muzykologom, bo dotyczy krytyki muzycznej (Karolina Kolinek-Siechowicz), następny nastawiony bardziej na elementy marketingowe (Sylwia Makomaska) i wreszcie – prawniczy konkret (Anna Wilińska-Zelek). Każdy z nich był konsultowany od strony metodycznej. To cała paleta możliwości, ale i punkt wyjścia dla Was do tworzenia kolejnych, własnych propozycji zajęć przeprowadzonych w oparciu o naszą interaktywną książkę. I oczywiście do wejścia w rolę wspaniałego przewodnika po świecie muzyki i krytycznego myślenia.

Zwróćcie także uwagę na dwa elementy końcowe, które uzupełniają całość MEAKSIĄŻKI:

OPINIE, czyli miniwywiady z Autorytetami w swojej dziedzinie na tematy poruszone w e-booku;

BONUS, czyli pakiet elementów dodatkowych, takich jak:

- **Pytajnik** (quizy sprawdzające Waszą wiedzę);
- **Playlista** na YouTube (mamy tutaj i pliki dźwiękowe, i filmy) – znajdziecie w niej wszystkie przykłady muzyczne, o których jest mowa w e-booku;
- **Literatura do myślenia** – wybór książek i artykułów do dalszego zgłębiania.

Jeśli jesteś Czytelnikiem z niepełnosprawnościami, to pamiętaj, że „Muzyka dla myślących. Interaktywny przewodnik po stereotypach muzycznych" spełnia wymogi dostępności dla dokumentów cyfrowych i oczywiście można ją pobrać za darmo na stronie kampanii społecznej Save the Music: www.savethemusic.eu

Liczymy na Was w kwestii myślenia o muzyce (w tym niestereotypowego), a chętnych do działań w naszej organizacji pozarządowej zapraszamy do kontaktu:
kontakt@meakultura.pl

ROZDZIAŁ I

Muzyka poważna jest dla snobów – sami wiemy, czego słuchać

THE POLICE

Wprowadzenie

Krzysztof Moraczewski

Pozornie nie ma nic bardziej naturalnego niż przekonanie, że to, jaką muzykę wybieramy, nie powinno podlegać ocenie, nie może być dyskutowane, uzasadniane ani krytykowane, nie może nawet stanowić przedmiotu rozsądnej rozmowy. Nie potrafię przecież podzielić się z nikim tym, co słyszę i tym, jak na muzykę reaguję – moje reakcje są wyłącznie moje. Nie potrafię też dowiedzieć się, co słyszą i czują inni. Dla takiego sposobu myślenia istnieje nawet wiecznie cytowany banał, głoszący, że „mówienie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze" (to zresztą nie musi być banał: fraza ta może też znaczyć, że tego, co wypowiedziane w jednym medium nie da się powtórzyć w innym, chociaż rzadko się ją w taki sposób interpretuje). Pogląd o indywidualnym odbiorze muzyki nie jest oczywiście bezpodstawny, jest za to jednostronny i niepełny, gdyż nie bierze pod uwagę wielu elementów, w tym tych, które słuchając muzyki wyczuwamy intuicyjnie i które podlegały dokładnym muzykologicznym, socjologicznym i antropologicznym badaniom.

Nietrudno zauważyć, że te pozornie skrajnie indywidualne i niewytłumaczalne wybory muzyczne posiadają uderzającą regularność. Ludzie słuchający podobnej muzyki tworzą wokół tej muzyki wspólnoty, wewnątrz których wytwarzają zrozumiałe dla nich sposoby mówienia o niej, a nawet akceptowalne sposoby jej oceniania. Czasem te wspólnoty są rozdzielone geograficznie i historycznie – co w globalizującym się świecie ulega zatarciu – i takie geograficznie lub historycznie określone wspólnoty muzycznego smaku łatwo i potocznie rozpoznajemy: inaczej nie moglibyśmy mówić o „tradycyjnej muzyce japońskiej", „zachodnioafrykańskiej muzyce perkusyjnej", „romantycznej muzyce fortepianowej", „skandynawskim black

metalu", odróżniać „rapu z East Coast i West Coast". Równie łatwo zauważamy, że nasze gusta muzyczne w dość regularny sposób łączą się z naszą płcią, wyznaniem religijnym lub jego brakiem, wiekiem, przynależnością etniczną, zamożnością, itp. Słowem, że pozostajemy w swoich gustach mocno określeni przez to, w jakiej społeczności się urodziliśmy, jakiej kultury muzycznej zdołaliśmy się nauczyć (chociaż zawsze możemy starać się stawiać temu opór). Dziś jest to proces dobrze opisany.

Gust muzyczny jest w każdym razie czymś, czego kształtowanie się dość dobrze już rozumiemy i co można rozsądnie wytłumaczyć. Potrafimy odpowiedzieć, dlaczego ludzie urodzeni w rolniczej społeczności na Nowej Gwinei niezwykle rzadko będą wielbicielami elektroakustycznych utworów Yannisa Xenakisa, a profesorowie Oxfordu raczej nie będą wielbicielami disco polo (a jeśli będą, to z zupełnie innych przyczyn niż wielbiciele tego nurtu w Polsce).

Jeśli muzyka jest tak ściśle powiązana z naszą indywidualną, społeczną i kulturową tożsamością, to rozumiemy też, dlaczego twierdząc, że o „gustach się nie dyskutuje", wciąż o nich dyskutujemy: zwykle nie chodzi o muzykę, ale właśnie o tożsamości, społeczne odróżnienia, podziały i podobieństwa, hierarchie, „wyższości" i „niższości", a więc o zawartą w każdym społeczeństwie grę władzy.

Jednak nawet jeśli rozumiemy, jak kształtuje się gust muzyczny (że nie jest on prostym, niewytłumaczalnym wyborem) oraz powody, dla których muzyka stanowi przedmiot nieustannych sporów, to nie jest to jeszcze dowód na to, że ten spór o muzykę będzie sensowny. Nie chcielibyśmy przecież brać udziału w konflikcie, którego celem staje się wykazanie, że czyjaś kultura (nazwana pewnie „wysoką") jest więcej warta niż kultura kogoś innego (nazwana najprawdopodobniej „niską"), a więc w batalii o władzę, nie o muzykę.

Pamiętajcie, że nie wszystko w naszym stosunku do muzyki jest „gustem". Muzyka podlega także poznaniu, to znaczy istnieje na jej temat pewna wiedza. Jeśli przyznacie: „nie lubię disco polo", to jest to sprawa gustu. Jednak, jeśli oznajmicie, że „disco polo to współczesna polska muzyka ludowa", to będzie to sprawa wiedzy – i o tym można dyskutować:

opisać poznawalne cechy polskiej muzyki ludowej i poznawalne cechy disco polo oraz zbadać, czy jedne są powiązane z drugimi. Wówczas odkryjemy, że takich związków jest niewiele i że to stwierdzenie po prostu fałszywe. Inaczej więc niż gusta muzyczne, wiedza o muzyce podlega racjonalnej dyskusji. Można „nie lubić Richarda Straussa", ale nawet nie lubiąc tego kompozytora trzeba uznać, że wedle kryteriów modernistycznej koncepcji muzyki jako sztuki był to twórca wybitny (albo przedstawić racjonalne argumenty, dlaczego nie).

Nie zapominajcie o tym, że żeby uczestniczyć w rozmowie opartej na wiedzy o muzyce, trzeba najpierw posiadać pewne kompetencje w zakresie tej wiedzy. Jej dostarczenie to rola edukacji (szkolnej i pozaszkolnej), ekspertów i krytyków muzycznych, których profesjonalizmowi powinniśmy zaufać, poza tym to efekt samodzielnego kształcenia i praktycznego uczestnictwa w muzyce. Kluczowy jest też pewien trening, który można odbyć jedynie poprzez używanie wspomnianej wiedzy: rozmowy, dyskusje, czytanie, pisanie.

Ostatecznie więc kwestia nie sprowadza się do pytania, czy muzyka może być przedmiotem rozsądnej dyskusji, ale do pytań o to, kiedy i w jakich warunkach dyskusja taka staje się racjonalna oraz jak zdobyć i przekazać innym kompetencje, które ją umożliwiają.

E=mc²
S=a·b

STEREOTYP 1

Muzyka w szkole to strata czasu

Krzysztof Moraczewski

Czy szkoła daje szczęście?

Znaczenie poszczególnych przedmiotów szkolnych zależy w pierwszym rzędzie od celów, jakie stawia się samej edukacji, od odpowiedzi na pytanie, jakie są właściwie zadania szkoły?

Szkoła – nie będzie w tym stwierdzeniu przesady – powstała specjalnie po to, by dostarczać ludzi zdolnych do obsługi władzy, przede wszystkim odpowiednio przygotowanych pracowników religijnej, gospodarczej i politycznej biurokracji. Swoich związków z tym kręgiem zapotrzebowania nigdy nie zerwała, chociaż ulegały one poszerzeniu. Zadania szkoły dziś można zatem określać na kilka sposobów, czasem wzajemnie się dopełniających, a czasem sprzecznych.

Myśleliście kiedyś, co się na nie składa?

Może nim być na przykład ukształtowanie ucznia jako idealnego przedmiotu władzy (politycznej, gospodarczej lub religijnej), podzielającego wartości przez nią pożądane i przyjmującego taki obraz świata, jaki ta władza dla swoich celów chce podtrzymywać. Albo też łączenie uczniów w tradycję kulturową uznawaną za obowiązującą lub uprawomocnioną (narodową, europejską itp.), a więc przyczynienie się do tzw. integracji symbolicznej społeczeństwa, czyli tworzenia spójności, jednorodności grupy poprzez skupienie jej wokół wspólnego i spójnego systemu wartości oraz wyobrażeń. Wreszcie – przygotowanie uczniów do możliwie wydajnego udziału w systemie gospodarczym poprzez wymianę zadań i dóbr opartym na społecznym podziale pracy.

Jednak szkoła inaczej pomyślana może dążyć do formowania jednostek gotowych do

współkształtowania własnej rzeczywistości społecznej, politycznej i gospodarczej, a więc do udziału w społeczeństwie obywatelskim i państwie zorganizowanym wedle zasad demokracji. Częścią tego procesu będzie wychowanie ludzi zdolnych do indywidualnego kształtowania własnych potrzeb, rozwijania zainteresowań, zdolności itd. bez względu na domniemane potrzeby organizatorów edukacji, a więc uformowanie szkoły wedle potrzeb ucznia, nie zaś państwa takiego czy innego modelu. Ujmując rzecz niemodnym, ale bardzo w tym przypadku trafnym językiem, chodzi o szkołę, która dawałaby uczniowi narzędzia do bycia szczęśliwym człowiekiem bez względu na fakt, że władza potrzebuje ludzi posłusznych (a nie szczęśliwych), a gospodarka ludzi wydajnych (a nie szczęśliwych).

Prawdziwa szkoła niemal zawsze obraca się wokół przemieszanych elementów różnych strategii. Muzyka natomiast jako przedmiot staje się mniej lub bardziej istotna w zależności od tego, do czego dąży edukacja. Dla szkoły, która kształci dla potrzeb gospodarki, muzyka to przedmiot marginalny, którego nauczanie powinno być ograniczone do tych jedynie uczniów, którzy w przyszłości mogą wykonywać zadania powiązane z muzyką jako działem przemysłu. Dla szkoły służącej bardziej władzy niż gospodarce nauczanie muzyki staje się nieporównanie ważniejsze, ale przybiera specyficzny charakter: muzyka jest prezentowana w aurze władzy i autorytetu, zwykle przez pryzmat jednego, „właściwego" stylu muzycznego, często świadomie przeciwstawianego wyborom muzycznym samych uczniów. Szkoła uczy tego, co „wysokie", „narodowe" itd., zwłaszcza taka jak polska, która – z wyjątkami – nastawiona jest na cele państwa i gospodarki.

MEADYGRESJA 1

Antropolodzy badający instytucję szkoły i historycy tej instytucji wskazują, że szkoła działa i powstała jako system wymuszania dyscypliny i jej funkcję należy widzieć przede wszystkim jako trening do bezrefleksyjnego posłuszeństwa, zwłaszcza w przyszłym miejscu pracy. Podkreślmy więc raz jeszcze: aby pytać o znaczenie muzyki w szkole, trzeba najpierw pytać, po co jest szkoła i nie zadowalać się kontynuacją szkoły takiej, jaką znamy.

Muzyka to korzyść

W szkole nastawionej na potrzeby i szczęście uczniów muzyka okazuje się jednak przedmiotem naprawdę niezbędnym, a jej nauczanie jest atrakcyjne. Istnieje dla tego wiele niezwykle istotnych powodów (wszystkie one zakładają jednak, że muzyki uczy się na serio i że robią to kompetentni, odpowiednio przygotowani nauczyciele).

1 **Muzyka jako wspólnota.** Muzyka jest jednym z nielicznych narzędzi budowania rzeczywiście przeżytej ludzkiej wspólnoty bez udziału przemocy, jedną z niewielu praktyk, w których ludzie mogą określać się twórczo jako jednostki nie wbrew innym, ale w relacji do innych, przy ich współudziale i współuczestnictwie. Doświadczenie współpracy, jakie daje śpiew w chórze lub gra w zespole muzycznym, jest pod każdym względem wyjątkowe. To współdziałanie z innymi pozbawione konkurencji, w którym sukces może przyjść jedynie z prawdziwej kooperacji i wzajemnego zrozumienia. Indywidualne wykonywanie muzyki i jej tworzenie stanowi z kolei trudny trening w byciu zrozumiałym, bo trzeba się prawdziwie nastawić na innych ludzi, aby móc do nich dotrzeć. Słuchanie muzyki – zwłaszcza takiej, do której nie przywykliśmy – jest niezwykle głębokim ćwiczeniem w rozumieniu innych, nastawianiem się na usłyszenie ich odrębnego głosu. Jeśli chcemy, by nasze społeczeństwa były czymś

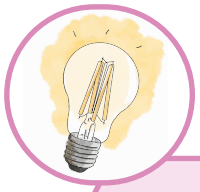
CIEKAWOSTKA

Finlandia słynie z otwartego i nakierowanego na potrzeby uczniów systemu kształcenia, w którym olbrzymią rolę odgrywa edukacja muzyczna. Muzyki uczy się praktycznie: poprzez śpiew, grę na instrumentach i komponowanie. Największy nacisk kładzie się na kształtowanie wspólnoty oraz rozwijanie osobistych zainteresowań i zdolności uczniów, a nauczycielom stawia się wysokie wymagania. Taina Huttunen opracowała na potrzeby fińskich szkół specjalny system nauczania muzyki, oparty na dwóch założeniach: poczuciu bezpieczeństwa uczniów oraz akceptacji i twórczym wykorzystaniu uczniowskich pomyłek i błędów.

więcej niż grupami jednostek działających w myśl zasady „wszyscy przeciw wszystkim”, musimy uczyć się, jak stawać się wspólnotą. Muzyka stanowi jedno z najpotężniejszych narzędzi budowania takiej wspólnoty i nie trzeba jej nikomu narzucać, bo każdy z nas i tak „jest” już w jakiejś muzyce.

2 **Muzyka jako tożsamość.** Do jednych z najgłębszych potrzeb człowieka należy zaznaczanie własnego istnienia, zyskanie odrębnej tożsamości i rozwijanie się – psychobiolodzy mówią tutaj o nieusuwalnej potrzebie wzrostu (w tym zawiera się nasz rozwój jednostkowy). Muzyka stanowi jedno z takich pól, w których potrzebę tę można realizować w całej pełni i bez żadnych ograniczeń, do tego każdemu z uczniów dostarczając odpowiednich narzędzi. Więcej jeszcze: muzyka tworzy forum, w którym nasz rozwój nie tylko nie dokonuje się przeciw innym, ale wprost przeciwnie, dostarcza innym radości. W muzyce nie istnieje więc sprzeczność między indywidualizmem a wspólnotą. Im bardziej rozwijamy się jako jednostki, im bardziej dogłębnie wyrażamy naszą szczególną jednostkowość, tym cenniejsi jesteśmy dla wspólnoty i tym bardziej we wspólnocie tej pożądani.

3 **Muzyka jako katalizator empatii.** Jeszcze w XIX wieku brytyjski socjolog Herbert Spencer [1] zwrócił uwagę na to, że muzyka silniej niż jakiekolwiek inne czynności rozwija naszą zdolność empatii. Jego zdaniem posiada ona fundament biologiczny i ogólnoludzki, a jest nim zdolność do ekspresji uczuć poprzez dźwięk. Na tej wspólnej bazie tworzymy rozmaite style muzyczne, a każdy z nich to nie tylko wspólnota artystyczna, ale też emocjonalna.



Uzasadnieniem dla znaczenia kształcenia muzycznego jest istnienie całego zestawu dobrze opisanych w nauce korzyści społecznych i psychicznych, wynikających ze stałego i pogłębionego kontaktu z muzyką.

MEADYGRESJA 2

Większość przedmiotów w polskiej szkole, choć poszerza kompetencje uczniów w swoich hermetycznych ramach (czy w przydatny później życiowo sposób, czy nie, to już inna sprawa), nie stanowi zazwyczaj wystarczającej „tarczy" przed ciągotkami do uproszczonej, zerojedynkowej interpretacji rzeczywistości w dorosłym życiu. Oczywiście zdarzają się wyjątki, zwłaszcza gdy mamy szczęście do dobrych nauczycieli. Tymczasem niepozorna, jak wydaje się wielu osobom, muzyka, wraz z rosnącą świadomością jej reguł, zróżnicowania, złożoności wynikającej z międzyludzkiej współpracy, na płaszczyźnie emocjonalnej stanowi balsam pogłębiający umiejętność współodczuwania, doświadczania, patrzenia oczami innego. A w efekcie, równolegle z rosnącymi kompetencjami i osłuchaniem, abstrahowania od wyłącznie własnej perspektywy na rzecz prób – bo pierwiastek subiektywny zawsze odgrywa naturalnie pewną rolę – osiągania możliwie obiektywnego oglądu danej problematyki przed zabraniem głosu.

Z tego punktu widzenia wspólne zakorzenienie w muzyce pomaga nam zrozumieć siebie wzajemnie na poziomie emocji. Można powiedzieć, że nasza zdolność zrozumienia innych sięga tak daleko, jak nasza zdolność rozumienia ich muzyki. Muzyka stanowi zatem fundament wrażliwości na przeżycia drugiego człowieka, dlatego niewiele jest rzeczy ważniejszych niż kształcenie muzyczne. W muzyce nigdy nie jesteśmy osamotnieni.

4 Muzyka jako antydepresant.

Czy wy też uważacie, że jako jednostki nie radzimy sobie ze współczesną rzeczywistością? Istnieją obliczenia wskazujące, że w 2021 roku 64% Europejczyków między 18 a 34 rokiem życia znajdowało się w ryzyku depresji [2]. Według danych Eurostatu 7,2 % obywateli Unii Europejskiej cierpi na chroniczną depresję [3], której wiernie towarzyszą anoreksja, bulimia i uzależnienia. Nie miejsce tutaj na obszerne opisywanie przyczyn takiego stanu rzeczy. To, co dla nas ważne, to fakt, że rzetelne metaanalizy potwierdziły dużą skuteczność terapii muzycznej w redukowaniu jej symptomów [4]. Mamy zatem pod ręką sprawdzone i skuteczne narzędzie łagodzenia

jednego z najważniejszych mentalnych problemów współczesności i zupełnym brakiem rozsądku byłoby z niego nie skorzystać. Edukacja pozwalająca na nawiązanie pogłębionego kontaktu z muzyką ma zatem bezpośrednie znaczenie dla psychicznego zdrowia naszej populacji, tym bardziej, że przyczyny zaburzeń nie zostaną zapewne usunięte w przewidywalnej przyszłości.

5 **Brak muzyki jako okaleczenie.** Wreszcie, antropolodzy zgodnie uznają, że muzyka, tak jak język, stanowi jeden z uniwersalnych wymiarów bycia człowiekiem. Jeśli kształcenie muzyczne może dostarczyć wiele dobrego, to brak takiego kształcenia wręcz okalecza, czyniąc nas niezdolnymi do pełnego uczestnictwa w ludzkiej wspólnocie i to w tym wymiarze, który ma zdolność przekraczania granic kultur, wyznań i państw – jednym z tych, które są prawdziwie ogólnoludzkie.

Muzyka mniej potrzebna od matematyki?

Jeśli więc ktoś Wam powie, że muzyka jest „mniej ważnym przedmiotem w edukacji", to może warto najpierw zadać rozmówcy pytanie, czemu ma służyć szkoła? Bo dla szkoły pracującej dla potrzeb innych niż potrzeby uczniów – państwa czy gospodarki – rzeczywiście może to być przedmiot mało istotny (choć i to złudzenie, bowiem nie bierze pod uwagę tego, jak rozwój dzieci i młodzieży dzięki muzyce stymuluje ich kreatywność i inne pożądane w gospodarce cechy). Jednak w edukacji nastawionej na potrzeby uczniów i wolnej wspólnoty, do której należą, muzyka okazuje się kluczowo ważna.

W świecie wielokulturowym (od jakiego nie ma odwrotu) i takim, który chce pozostać otwarty i demokratyczny, niewiele okazuje się przedmiotów tak ważnych, jak odpowiednio nauczana muzyka, która przez swoją złożoność staje się przygodą na całe życie. Jeśli nauczymy się w szkole rachunku różniczkowego i będziemy potem wykonywać pracę, gdzie wiedza ta jest zbędna, to prawdopodobnie szybko ją zapomnimy. Jeśli natomiast nauczymy się czerpać radość z muzyki, pozostanie to z nami przez całe życie. Muzyka bowiem – czego nie wolno bagatelizować – potrafi czynić człowieka szczęśliwym.

STUDIUM PRZYPADKU

Marcin Luter przywiązywał szczególną rolę do edukacji muzycznej. Sformułowane przez niego myśli na temat muzyki stały się podstawą programu kształcenia w wielu szkołach reformacji. Uzasadnienie dla ważności tej sztuki, jakie daje Luter, ma charakter religijny, a dokładniej teologiczny. Jednak argumenty, które przytacza, mogą mieć znaczenie także dla całkowicie laickiej edukacji. Przeczytajcie poniższą wypowiedź Lutra z listu do kompozytora Ludwiga Senfla i zastanówcie się, jakie wnioski można z nich wyciągnąć dla dzisiejszej edukacji?

„Muzyka jest dyscypliną, która czyni ludzi cierpliwszymi, łagodniejszymi, skromniejszymi i rozumniejszymi. Kto ją lekceważy, jak postępują wszyscy fanatycy, nie będzie mógł się z tym zgodzić. Jest ona darem Boga, a nie ludzi; przepędza złego ducha i napawa szczęściem. Dzięki muzyce zapomina się o gniewie oraz o wszystkich grzechach. Dlatego też – a jestem w pełni przekonany o tym, co mówię i nie obawiam się tego powiedzieć – z teologicznego punktu widzenia żadna sztuka nie może się równać z muzyką. Chciałbym znaleźć słowa godne opiewania tego cudownego daru bożego, pięknej sztuki muzyki. Dostrzegam jednak w tej sztuce jakości tak wielkie i tak szlachetne, że nie wiedziałbym, w którym miejscu rozpocząć i gdzie zakończyć tę pochwałę. Nie wiem nawet, jak i w jakiej formie przedstawić ją śmiertelnym, aby uznali ją za najświatlejszą i najcenniejszą. Muzyka jest najskuteczniejszym balsamem, co uspokaja, rozwesela i ożywia serce tych, którzy smucą się i cierpią. Zawsze kochałem muzykę. Ten, kogo porywa ta sztuka, nie może nie być człowiekiem dobrego charakteru, gotowym na wszystko. Jest absolutnie konieczne zachowanie muzyki w szkole. Trzeba, by nauczyciel umiał śpiewać, w przeciwnym razie uznam go za bezużytecznego. Muzyka jest wspaniałym darem Boga, podobnym do teologii. Nie oddałbym za żadne skarby tej cząstki wiedzy, jaką posiadam o muzyce. Należy zaznajomić młodych z tą sztuką, gdyż czyni ona ludzi dobrymi, delikatnymi i gotowymi do wyrzeczeń. Śpiew jest sztuką najpiękniejszą i najlepszym ćwiczeniem. Nie dzieli on niczego ze sprawami świata. Nie ma dla niego miejsca w sądach ani wśród spierających się ludzi. Kto umie śpiewać, nie pogrąża się ani w przykrościach, ani w smutku; jest wesół i odpędza troski pieśniami” [5].

MEAMYŚLNIK

Podczas Dnia Matki w przedszkolu dzieci tańczą do muzyki Shakiry („Loca”) i Zenka Martyniuka („Oczy zielone” ze zmienionym tekstem). Jedno z rodziców pyta, czy nie ma innej, bardziej skomplikowanej muzyki? Nauczycielka odpowiada, że to tylko zabawa, chodzi przecież o to, żeby było wesoło, a poza tym dzieci muszą poznać w życiu wszystko. Rodzic stwierdza: „Dbamy o standardy w kwestii diety, ale muzycznie bez skrupułów zaniżamy ich poziom.”

- Gdybyś był(a) nauczycielką w przedszkolu, to jakiego muzycznego wyboru byś dokonał(a) i co byś nim chciał(a) uzyskać?

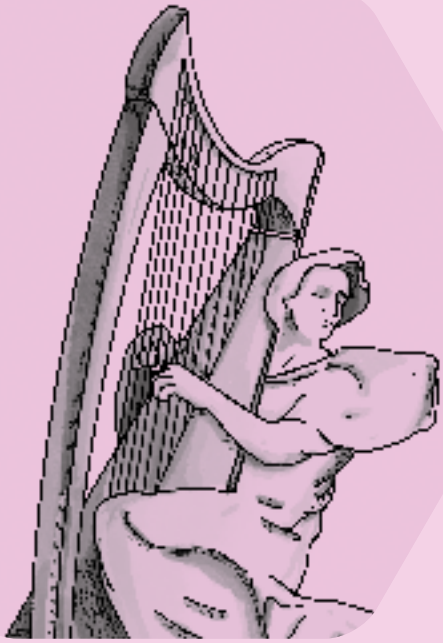
- Jakie, Twoim zdaniem, kryteria powinny być brane pod uwagę przy wyborze muzyki w przedszkolu i na ile ten dobór powinien być kwestią osobistych preferencji nauczycieli?

- Jak oceniasz motywacje rodzica? Czy powinien interweniować i wylewać swoją frustrację?

Muzyka w szkole to strata czasu. A co na to nasz mózg?

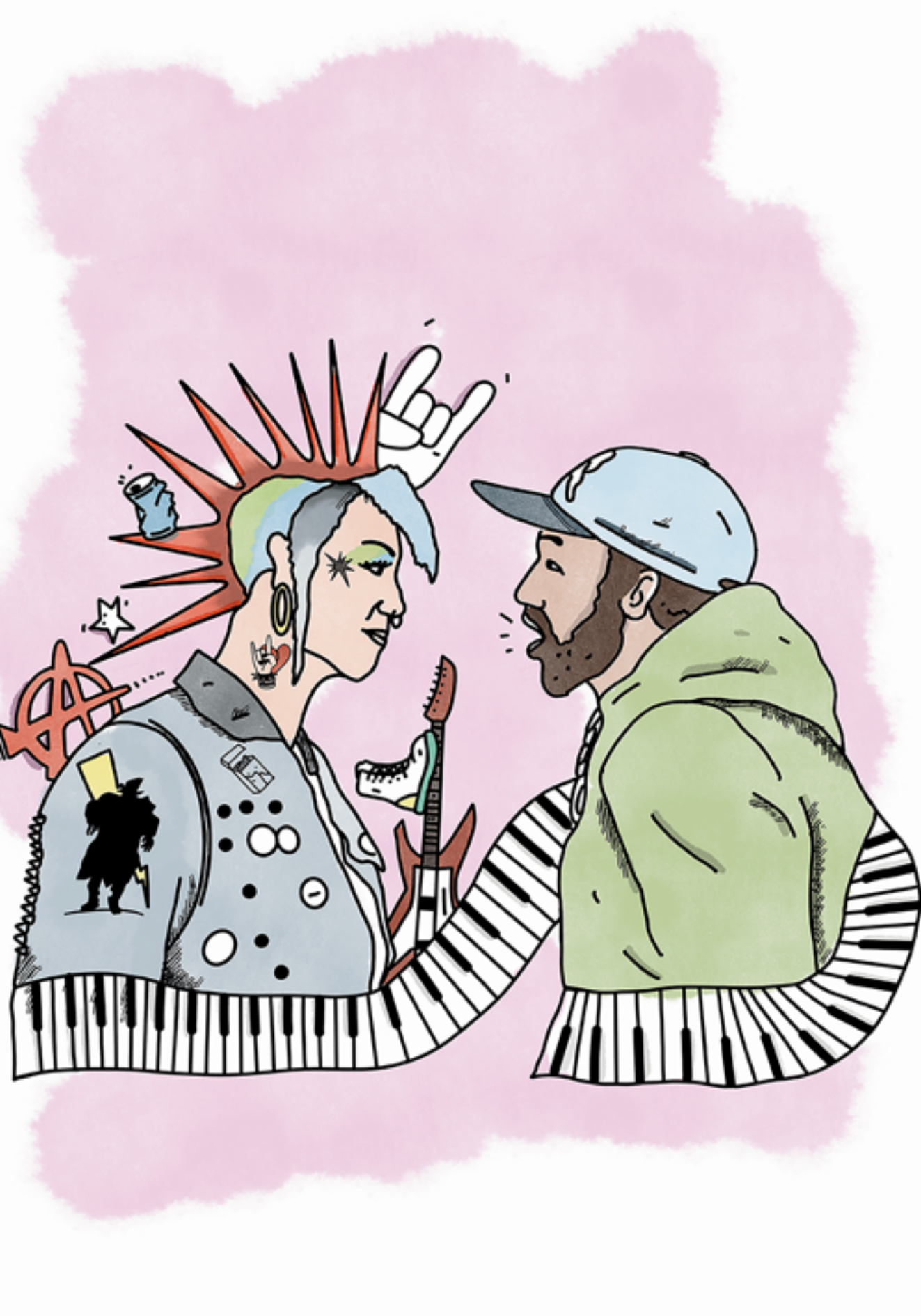
Sylwia Makomaska

Trening logicznego myślenia, rozwój pamięci i umiejętności społecznych poprzez rozrywkę i to w każdym wieku? Słuchając podcastu, dowiecie się, jakie korzyści z aktywnego kontaktu z muzyką może odnieść każdy z nas, jak nauka gry na instrumencie działa na korę mózgową i w jaki sposób muzyka pomaga dzieciom w rozwoju.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!



O gustach się nie dyskutuje

Krzysztof Moraczewski

A jeśli jednak dyskutować, to z kim i jak?

Twierdzenie, że o gustach się nie dyskutuje, nigdy dotąd nie powstrzymało nikogo od dyskusji o gustach – nie tylko muzycznych, nawet kulinarnych. Z jednej strony aż nazbyt chętnie twierdzimy, że gust jest czymś niepodlegającym dyskusji i ocenie, w czym niemałą rolę odgrywa rodzaj samoobrony: nie chcemy usprawiedliwiać naszych preferencji i nie przyznajemy innym prawa do ich oceny. Określamy w ten sposób zakres naszej autonomii i wolności w najbardziej podstawowym, a może nawet jedynym niezmanipulowanym ideologicznie prawie, by nikt nie mógł nam mówić, co mamy robić (w tym przypadku, co mamy lubić). Wiemy też dobrze, że gust – muzyczny może nawet bardziej niż jakikolwiek inny – nie jest czymś, co „mamy", lecz współokreśla to, kim jesteśmy. Nie można go od nas oddzielić, więc ktokolwiek odrzuca lub wyśmiewa nasz gust, kwestionuje nas samych.

Atak na gust stanowi nieodmiennie atak na osobę, zatem opór przeciw takiej dyskusji – czyli przeciw możliwości jego zakwestionowania – jest usprawiedliwionym i pożądanym oporem przeciwko bardzo konkretnej formie przemocy. Z drugiej strony naszym estetycznym reakcjom towarzyszy założenie, że coś, co podoba się nam, powinno z zasady podobać się także innym. Gdy tak się nie dzieje, reagujemy zdziwieniem i niemal odruchową próbą przekonania owych innych, że jednak nie mają racji. Zaczynamy więc mimo wszystko dyskutować o gustach. Problem w tym, że założenie, które nas prowadzi ku takim dyskusjom nie jest ani arbitralne, ani przypadkowe – w żadnym razie nie stanowi zwykłego uproszczenia. Wynika ono z przekonania, że zasadniczo wszyscy jesteśmy ludźmi,

a więc jesteśmy na tyle do siebie podobni, by móc rozumieć swoje reakcje odnoszące się do takiego samego świata. Z tego przeświadczenia nie możemy zrezygnować, gdyż bez niego nie moglibyśmy koordynować naszych poczynań w świecie i rozumieć siebie nawzajem. Musielibyśmy je podtrzymywać z praktycznych względów nawet wówczas, gdyby okazały się całkowicie fałszywe.

MEADYGRESJA 1

Trzeba dodać, że wiara, iż o muzyce nie można dyskutować sensownie, to także pewna ideologia, która służy usprawiedliwieniu każdej bezwartościowej produkcji muzycznej, a także unieważnianiu wszelkiej krytyki. W imię tej ideologii można każdy kompetentny osąd zbyć jako nieistotny i dalej sprzedawać muzyczne „nic". Jest to nie tylko szkodliwe, ale także obraźliwe względem każdego rzeczywistego muzyka.

Kiedy ktoś zasadniczo do nas podobny reaguje na wspólny obiekt w świecie – w tym przypadku na pewien utwór muzyczny – inaczej niż my, podejrzewamy nieporozumienie, które należy wyjaśnić (po tym, jak już otrząśniemy się z nieuchronnego zdziwienia). Skoro więc dyskusja o gustach zawsze może przekształcić się w formę przemocy, ale zarazem wydaje się nieuchronna na mocy naszej ludzkiej specyfiki, to czy możemy tak określić jej charakter i granice, by wykluczyć, a przynajmniej zminimalizować jej przemocowe elementy?

To o czym w zasadzie rozmawiać?

Najpierw trzeba dobrze określić, co właściwie jest przedmiotem dyskusji. „Dyskusja o gustach" bowiem to określenie zbyt szerokie i nieprecyzyjne. Możemy wyróżnić co najmniej cztery jej wymiary, a nawet cztery możliwe przedmioty czy tematy.

Kiedy więc „dyskutujemy o gustach", możemy w rzeczywistości dyskutować o:

1. **naszych zmysłowych i emocjonalnych reakcjach na muzykę.**

Czyli o tym, co sprawia nam przyjemność lub przykrość, zachwyca lub odpycha, porusza lub pozostawia obojętnymi. Pozostajemy tutaj w sferze właściwej zmysłowości.

Jakaś muzyka może oddziaływać na mnie na poziomie zmysłowym tak negatywnie, że nie przekonają mnie inne jej zalety: mogę np. tak źle reagować na samo brzmienie wczesnego techno z Detroit, że nie będzie mieć dla mnie znaczenia ani stojąca za tą muzyką koncepcja estetyczna, ani oryginalne ukształtowanie rytmu, ani jakiekolwiek inne jej zalety.

2 **jakości muzyki, jaką słyszymy.**
Czyli jej technicznym wyrafinowaniu, formalnej złożoności lub prostocie, kompozycyjnej zręczności lub niezręczności, jakości wykonania itp. Dyskutujemy więc o tym, co nauki o sztuce określają jako „wartości artystyczne". Można jakiejś muzyki nie lubić, a jednak doceniać jej czysto muzyczną jakość. Wiele osób reaguje źle na brzmienie death metalu, zwłaszcza na sposób posługiwania się ludzkim głosem. Taka reakcja nie zmienia jednak tego, że np. płyta „Individual Thought Patterns" grupy Death jest wyrafinowana w swojej warstwie rytmicznej, melodycznej i zwłaszcza harmonicznej. Należy dostrzec to także w tej muzyce, która nie sprawia nam przyjemności.

MEADYGRESJA 2

Internetowe dyskusje dotyczące gustu stanowią świetne odwzorowanie powiedzenia „punkt widzenia zależy od punktu siedzenia". W przypadku, gdy ktoś podważa preferencje konkretnego użytkownika, punktując mu merytorycznie deficyty jakiejś jego kulturowej (muzycznej w tym przypadku) sympatii, ten, w myśl koncepcji „Ale zaoram!", z wielkim zadowoleniem i poczuciem triumfu często obwieszcza: „O gustach się nie dyskutuje!". Jeśli zaś ten sam użytkownik ma jakieś zastrzeżenia co do estetycznych wyborów innych osób, możliwość obrania stosowanej przez siebie linii obrony najczęściej im odbiera, serwując zamiast tego uwagi o „braku smaku", „słoniu depczącym na ucho" czy innych „lukach w znajomości klasyki".

3 **zasadniczych wartościach, jakie powinna realizować muzyka.**
Załóżmy, że określiliśmy np. rytm słuchanej muzyki jako „złożony". Z samego jednak opisu technicznego (analizy na poziomie „wartości

artystycznych") nie wynika jeszcze, czy to dobrze, czy źle – trzeba najpierw określić, czy cenimy sobie taką wartość, jak „złożoność rytmiczna". Dla przykładu: można cenić cztery rodzaje myślenia o rytmie, a więc: rytm „prosty i nieorganiczny", albo „złożony i nieorganiczny", albo „prosty i organiczny", albo „złożony i organiczny". Wówczas dla czterech ideałów rytmu wybierzemy zupełnie inne przykłady muzycznej doskonałości. W tym przypadku mogłyby to być odpowiednio np. taneczna muzyka house, rytmy niepowtarzalne w muzyce Karlheinza Stockhausena, piosenki The Rolling Stones, a w ostatniej kategorii fugi Johanna Sebastiana Bacha lub zachodnioafrykańska muzyka perkusyjna. Możemy całkowicie zgadzać się na poziomie tego, jaka jest sama struktura rytmiczna, ale rozmaicie ją oceniać w zależności od tego, jaki ideał rytmu muzycznego przyjmujemy. Przenosimy wówczas dyskusję z poziomu „wartości artystycznych" na poziom „wartości estetycznych", by raz jeszcze odwołać się do języka filozofii sztuki.

4

czynnikach zwanych niepoprawnie „pozamuzycznymi".

A do takich można zaliczyć np. konotacje religijne, polityczne czy społeczne. Przykład? Ktoś ceni sobie muzykę Arvo Pärta ze względów religijnych, ktoś inny Boba Dylana z powodów politycznych, a jeszcze inna osoba woli Nirvanę, bo odnajduje w muzyce tej grupy własne dramaty egzystencjalne. Można też preferować kompozycje Igora Strawińskiego, bo w nich odbiorca nie zauważa uwikłań tego rodzaju. Dyskusja przenosi się więc wówczas na teren światopoglądu i jego powiązań z twórczością.

W dawniejszym języku nazywano takie aspekty „pozamuzycznymi", dziś jednak wiemy, że wykluczanie ich powoduje, że zamiast z muzyką, zaczynamy kontaktować się jedynie z jej abstrakcyjnym szkieletem, niemającym wiele wspólnego z tym, jak działa poza takim sztucznie stworzonym „laboratorium" (nie ma nic złego w laboratorium, trzeba jednak pamiętać, do czego służy i jakie są jego ograniczenia).

Przedstawiony podział to oczywiście spore uproszczenie: nasze reakcje na muzykę są całościowe i integralne i, o ile się specjalnie

nie staramy, płynnie łączą wszystkie te wymienione aspekty. Podobnie rzadko troszczymy się, aby nasze rozmowy o muzyce świadomie i starannie oddzielały zakresy dyskusji. A jednak podział ten stanowi uproszczenie pożyteczne, gdyż pozwala określić, czego właściwie dotyczy „dyskusja o gustach", kiedy jest ona racjonalna, jakie ma granice, a kiedy staje się aktem przemocy.

To, co zawarliśmy w punkcie 1, mogłoby podlegać dyskusji jedynie z trudem (albo wcale). Jeśli już, to odczucia związane z tą sferą można wyjaśnić. Nasze zmysłowe reakcje na muzykę i powiązane z nimi odczucie przykrości i przyjemności formują się w oparciu o mechanizmy biologiczne, w pierwszym rzędzie neurofizjologiczne. Reakcje te współkształtowane są na tej biologicznej bazie w społecznym procesie muzykalizacji, tzn.procesie nabywania pewnej kultury muzycznej: otrzymujemy wówczas „cielesny trening", by reagować na muzykę raczej tak niż inaczej. I chociaż ten proces nigdy nie jest ostatecznie zamknięty, to najgłębsze piętno odciska na nas w dzieciństwie i do tego nie poddaje się naszej kontroli. Nie możemy być odpowiedzialni za to, w jakim miejscu na świecie i w jakim czasie przyszło nam się urodzić, ani za to, w jakie otoczenie społeczno-muzyczne zostaliśmy „wrzuceni".

Nikt nas nie pytał, na jaką muzykę chcielibyśmy zostać wystawieni, kiedy mieliśmy pięć czy osiem lat – nie pytali o to rodzice, rodzeństwo, rówieśnicy, nie pytała oczywiście szkoła, a już na pewno nie pytali o to ludzie decydujący, jaka muzyka wypełni otaczający nas świat mediów.

A jednak to właśnie rodzina, grupa rówieśnicza, szkoła i media są niejako „autorami" naszego gustu. Posługując się narzędziami naukowymi – od neurofizjologicznych po antropologiczne i socjologiczne – możemy zrozumieć i wyjaśnić, jak ukształtowały się nasze zmysłowe reakcje na muzykę, jednak mimo tego same te reakcje się nie zmienią. Możemy oczywiście podjąć próbę „wytrenowania się" do nowego rodzaju muzyki, czynimy to jednak niezwykle rzadko i musimy mieć do tego dość niezwykłą i szczególnie silną motywację. Słusznie też nie przyznajemy innym prawa do krytyki naszych reakcji na muzykę, ponieważ w rzeczywistości zawsze dotyczy ona naszej społecznej biografii, a więc krytykuje się nas w rzeczywistości nie za nasze wybory, ale za to, gdzie się urodziliśmy: w jakiej

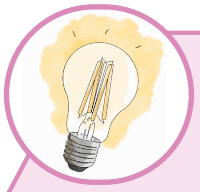
rodzinie, na wsi, w mieście itp. Nie ma powodu, byśmy mieli godzić się na tego rodzaju przemoc.

To jednak, co zawiera się w naszych punktach 2, 3 i 4, to zupełnie inna sprawa. Warstwa 2, a więc artystyczne ukształtowanie dźwięku, jest poznawalna i opisywalna w bardzo szerokim zakresie. Służą temu precyzyjne narzędzia teorii muzyki i muzykologii. Stanowi więc kwestię nie biologii i socjalizacji, ale kompetencji. Wiedza o muzyce nie należy do wiedzy tajemnej; by ją zrozumieć, nie musi się nam otworzyć „wewnętrzne oko", trzeba za to sporo poczytać. Ważne będzie jedynie to, by próbując opisać i ocenić pewną muzykę, odnosić się do właściwych reguł i teorii oraz nie popadać w absurd, krytykując klasycznych muzyków perskich za to, że nie piszą fug, a Arcangelo Corelliego za kiepskie opanowanie reguł bluesa. Istnieje wiele poetyk muzycznych i poczucie sprawiedliwości nakazuje odnosić się do cech danego stylu, a nie tych, które zdarza nam się wyjątkowo lubić. Dyskusja dotycząca tego zakresu potrafi więc być racjonalna i merytoryczna, to tutaj możemy naprawdę poddawać się wzajemnie krytyce, wytykać błędy i ustalać spójne stanowiska. Dlaczego więc tak rzadko je toczymy? To pytanie m. in. do twórców systemów edukacyjnych, przez które otrzymujemy bardzo nierówny dostęp do potrzebnych kompetencji.

CIEKAWOSTKA

Znany jazzowy gitarzysta i producent muzyczny, Rick Beato, prowadzi na platformie YouTube kanał edukacyjny, który ma uczyć między innymi rozsądnego dyskutowania o muzyce. Cykl jego miniwykładów pt. „What Makes This Song Great?" poświęcony jest tym właśnie aspektom muzyki, o których naprawdę można rozmawiać: Beato pokazuje, jak struktura harmoniczna tworzy jakość piosenki, jak artykułuje ona tekst poetycki, jak wyglądają zależności skalowe, jak kształtuje się rytm i brzmienie. Stał się postacią kontrowersyjną, ponieważ potrafi też pokazywać, co to jest zła muzyka i robić to bezlitośnie. Za każdym razem chodzi jednak o tę właśnie warstwę muzyki, która przekracza wymiar indywidualnego gustu. Temu samemu służą jego wywiady, ukazujące punkt widzenia muzyka na muzykę, odrywające się od kryteriów „lubię – nie lubię".

Dlaczego w naszym społeczeństwie wiedza umożliwiająca sensowną dyskusję o muzyce jest tak rzadka, podczas gdy w wielu innych społeczeństwach – o innych modelach politycznych – jest powszechnie znana?



Przedmiotem sensowej dyskusji o wartości muzyki mogą być te elementy muzyki, które podlegają racjonalnemu opisowi i dla których istnieją mniej lub bardziej określone reguły będące efektem świadomego wyboru twórców i odbiorców.

Cenne spory

Dyskusje w zakresach, które oznaczyliśmy jako 3 i 4, nie będą zapewne tak gładkie, jak czysto formalno-techniczne i stylistyczne rozważania. To tutaj jednak otwiera się przestrzeń sensownego sporu o muzykę. Nasze muzyczne wartości – „estetyczny światopogląd", jak mówią filozofowie – są czymś, co możemy wysłowić i zakomunikować innym, podobnie jak nasze przekonania o tym, jak muzyka wiąże się z resztą świata. Nie musimy się tutaj zgadzać, ale możemy się wzajemnie rozumieć i formułować racjonalne argumenty na rzecz naszych wyborów. Nawet jeśli ostatecznie nie dojdziemy do porozumienia, to w trakcie sporu pogłębi się i dookreśli nasze muzyczne (i nie tylko muzyczne) samorozumienie. Taki spór łatwo jednak może przerodzić się w wymuszanie stanowisk, deprecjonowanie innych sposobów myślenia. Aby pozostał prawdziwy i równy, potrzebujemy przestrzeni debaty, w której liczyć się będzie tylko jakość argumentów (co było marzeniem filozofów społecznych, takich jak Jürgen Habermas i filozofów nauki, jak Karl Raymond Popper).

Jak już pewnie wiecie z naszej książki, prawdziwe spory naznaczone są przez nierówne stosunki władzy wytwarzane przez instytucje, media, nierówności majątkowe itp. Musimy jednak zbliżać się do prawdziwie wolnej i równej debaty, na ile tylko potrafimy. To kluczowo ważne nie tylko dla muzyki, ale też dla naszej ogólnej kondycji. Spór o gusta zatem jest możliwy, jeśli zna się granice (wie, co właściwie

podlega dyskusji, a co nie) i odbywamy go w warunkach pozbawionych przemocy. Najczęściej jednak spieramy się nie o to, co trzeba i zwykle nie chodzi nam o muzykę, lecz o osiągnięcie władzy nad rozmówcą. Rozwiązaniem nie jest więc rezygnacja ze sporów, ale ich przekształcenie. Trudność jednak polega na tym, że przekształcenie sporów o muzykę niejednokrotnie wymaga przekształcania warunków społecznych, w jakich żyjemy.

STUDIUM PRZYPADKU

Poniżej znajdziecie fragment fikcyjnej recenzji muzycznej. Spróbujcie – posługując się sugestiami zawartymi w niniejszym artykule – wyróżnić w niej fragmenty, które można uznać za rozsądną dyskusję o muzyce i takie, które przekraczają w Waszym odczuciu dopuszczalne granice dyskusji.

„Nie wiem właściwie, co mam myśleć o tej płycie. Z jednej strony wszystko wydaje się w porządku, a nawet lepiej niż w porządku. Same utwory bez wątpienia ciekawe i skomponowane niebanalnie: wieloczęściowe, ale znakomicie zintegrowane. Nieczęsto w końcu spotyka się zwykłe ponoć piosenki, które w całości są wyprowadzone z jednego motywu i oparte na jego ewolucji, bardziej jak preludium Bacha niż popularny utwór. Harmonia bardzo ciekawa: jeden utwór oparty na symetrii trytonowej, drugi modalny, trzeci właściwie jazzowy w charakterze (nie brzmi to jak jazz, ale harmonie zdecydowanie w stylu Coltrane'a – i tak dalej; daleko jesteśmy od popowego standardu wiecznie tych samych czterech akordów). Wykon kawałka pt.: „Teodor is our King" rozwalił mnie emocjonalnie, głównie za sprawą chromatyzacji. Długo można by się nad tym rozwodzić. Rytm miejscami tak złożony, że zapiera oddech, instrumentacja zupełnie niecodzienna. A więc raz jeszcze: jest dobrze, dużo więcej niż dobrze. „A jednak" jest w tej płycie coś, co mnie odrzuca. Trochę politowanie budzą te wiejskie klimaty, których słucha się z lekkim zażenowaniem, jakby muzykom pomyliły się lata. Może takie „ludowizny" pociągały ludzi kilka dekad temu, ale dajmy spokój. Jesteśmy w innej epoce. Kogo mają poruszać takie rzeczy?

To jakby wziąć dobrą w sumie płytę i tak ją poprzerabiać, żeby mogła się spodobać jakimś rednecks z Oklahomy albo spod Rzeszowa. Przykro się znaleźć w takim towarzystwie. Nie przewiduję więc sukcesu. To się nie ma szans spodobać w dzisiejszym świecie. Aż się chce zawołać do muzyków: a skąd wy właściwie jesteście? Niby tyle wyrafinowanej muzyki, a w sumie wychodzi wioskowy obciach".

MEAMYŚLNIK

„O muzyce trudno się mówi i pisze. Gdy czyni się to w języku muzykologicznym, to jest to bardzo specjalistyczne, niedostępne dla publiczności. Z kolei szeroka publiczność jest zbyt mało osłuchana – przecież u nas się nie muzykuje – a i słuchanie muzyki kończy się, zanim dojdzie się do muzyki poważnej, gdzieś na jakimś łomocie; świetnie, jeśli na dobrym country czy na jazzie. Aby dyskutować, trzeba coś wiedzieć o przedmiocie. Poza tym mamy dość ubogi język dyskursu. Za przeproszeniem, z lekarzem ludzie nie mogą się dogadać co do dysfunkcji organizmu czy chorób, a co dopiero o muzyce. Przecież trzeba mieć drugiego zainteresowanego dyskutanta, kompetencje merytoryczne i językowe. To u nas bardzo zaporowe warunki".

Ewa Łętowska [6]

- Jak oceniasz poziom swojej wiedzy dotyczącej muzyki? Jakie to ma dla Ciebie znaczenie?

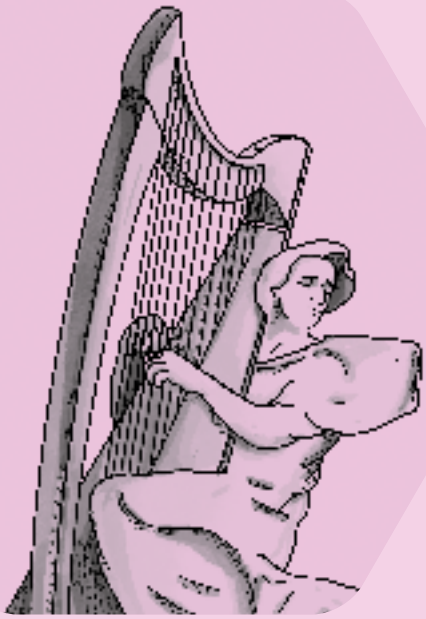
- Gdzie oprócz szkoły można pozyskiwać wiedzę o muzyce? Jak wyobrażasz sobie idealną edukację muzyczną w przyszłości?

- Z kim najchętniej chciał(a)byś wejść w dyskusję o muzyce, co byś powiedział(a)? Co odpowiedział(a)byś rozmówcy, który kończy rozmowę stwierdzeniem „o gustach się nie dyskutuje!"?

O gustach się nie dyskutuje. A może jednak porozmawiajmy?

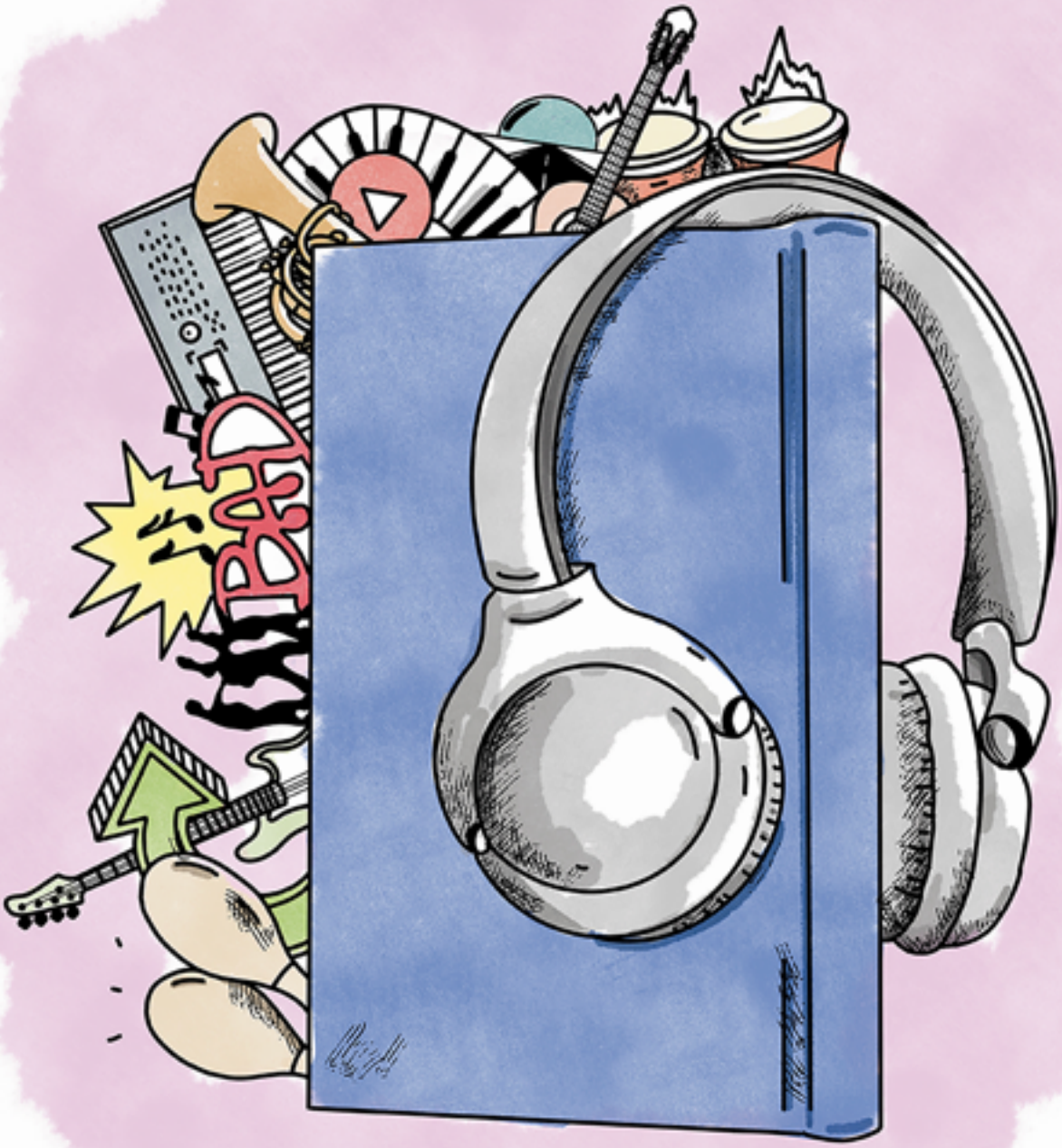
Tomasz Kozłowski

Co mówi o człowieku jego gust i dlaczego podczas pierwszych randek pytamy potencjalną drugą połówkę o ulubiony gatunek muzyczny? Słuchając podcastu, dowiecie się, dlaczego kwestia gustu może być sprawą życia i śmierci. Nasz ekspert wyjaśnia także, komu i dlaczego może zależeć na tym, abyśmy słuchali tej samej muzyki i oglądali te same filmy.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!


BAD

Po co pisać o muzyce, muzyki się słucha!

Olga Drenda

Pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze

Jeżeli wciągniecie się kiedyś w to przyjemne, choć niezbyt dochodowe zajęcie, jakim okazuje się krytyka muzyczna, na pewno zetkniecie się z ulubionym cytatem wszystkich: „pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze". Przypisywano go różnym sławom rocka i jazzu, od Franka Zappy i Milesa Davisa po chyba najsłynniejszego rock'n'rollowego dziennikarza, Lestera Bangsa (warto obejrzeć film „Almost Famous", czyli „U progu sławy" i przekonać się, jakie legendy krążą wokół zawodu dziennikarza muzycznego. Uwaga: ta praca naprawdę tak nie wygląda!). W rzeczywistości prawdopodobnie pochodzi z anonimowego artykułu w przedwojennej amerykańskiej prasie i stało się obiegowym powiedzonkiem. To absurdalne zdanie pada wtedy, kiedy ktoś chce udowodnić, że przy pomocy słów nie da się opowiedzieć o tym, jaka jest muzyka i jak ją odbieramy. Nie ma nawet sensu próbować. Ale czy to właściwie prawda?

Kiedy przyjrzymy się muzyce od strony teorii, okaże się, że można ją nawet opisać liczbami, językiem matematyki i fizyki. Biolog i neurolog opowiedzą nam, dlaczego słyszymy dźwięk tak, jak słyszymy i jakie reakcje wywołuje on w mózgu. Możemy z łatwością wyobrazić sobie obraz albo animację inspirowaną muzyką. Niektórzy ludzie mają nawet zdolność dosłownego widzenia czy odczuwania muzyki, na przykład poszczególne wysokości dźwięków czy barwy instrumentów mogą mieć dla nich kolory (tę właściwość nazywamy synestezją). W tańcu „opowiadamy" o muzyce przy pomocy naszych nóg. Równie dobrze mogą

MEADYGRESJA 1

Istnieje takie przekonanie, że kiedy coś ma charakter niejęzykowy, to nie powinniśmy o tym mówić, żeby tego nie przekłamywać, albo dlatego, że i tak nie jesteśmy w stanie tego wypowiedzieć. Zgodnie z taką logiką nauka w ogóle nie powinna istnieć, bo na przykład skała nie jest niczym językowym, a geografowie jakoś ją opisują. Muzyka także jest czymś innym niż język, a jednak opisujemy ją za jego pomocą. Wynika to z faktu, że jako istoty ludzkie nie posiadamy innego medium, innego sposobu radzenia sobie ze światem i z tym, co świat nam próbuje powiedzieć, niż „obrabiać" to za pomocą języka. Niepoprawne będzie przekonanie, że można wypowiedzieć to, co się dzieje w muzyce. Mowa o muzyce okazuje się z definicji niezamykalna, nieskończona i zawsze nierówna temu, czego doświadczyliśmy słuchając, ale stanowi coś, co pozwala nam wejść z nią w dialog. Filozofowie XIX wieku nazywali taką mowę właśnie nieskończoną, czyli wskazywali, że trzeba ją podejmować, ale nie można mieć nadziei, że kiedykolwiek ją zamkniemy, bo nigdy nie zdołamy wypowiedzieć, czego doświadczamy przez sztukę. Z tego samego powodu czytamy, żeby wejść w tą zawartą w języku przestrzeń rozumienia muzyki, a nie ograniczać jej do zbioru bodźców fizjologicznych, na jakie reagujemy. Bez „obrabiania" językowego, bez mówienia i pisania o niej, muzyka ostatecznie może sprowadzić się do czegoś, co okaże się absolutnie nieistotne dla naszego istnienia jako ludzi.

posłużyć nam do tego słowa, kiedy piszemy, rozmawiamy, mówimy w podcaście albo w eseju wideo.

Czy krytyk tylko krytykuje?

Słowo „krytyka" nie zawsze kojarzy się dobrze – czasem zakładamy, że musi być negatywna, że musi zawierać się w niej ocena, a krytyk muzyczny czy recenzent to ktoś, kto ma wygłosić werdykt: czy artysta i to, co robi, jest dobre, czy nie. Niektórzy wręcz uważają, że recenzentami zostają zazdrośni artyści, którym zabrakło talentu i teraz oceniają innych. Muzycy bywają na to bardzo wrażliwi i czasami lubią się odgrywać. Kazik i Nosowska nagrali kiedyś piosenkę „Zoil" z refrenem „oceniaj mnie,

niech jad strumieniami leje się". Jej bohaterem jest właśnie zawistny krytyk. Nick Cave poświęcił całą litanię hejtu dziennikarzowi „New Musical Express", który nazwał jego płytę „rozczarowaniem". Piosenka „Scum" składa się głównie z wyzwisk. Jej adresat, Mat Snow, tylko na tym skorzystał, bo nie dość, że jego nazwisko stało się znane, to zaimponował swojej przyszłej żonie – fance Nicka Cave'a. I to wszystko w epoce prasy papierowej.

Czy naprawdę „tańczenie o architekturze" jest bez sensu? Przecież przestrzeń wpływa na taniec i go inspiruje. Pierwsze kluby techno powstawały w opuszczonych magazynach i halach fabrycznych. Figury w breakdance inspirowała przestrzeń miasta. A tancerka Meng-ke Wu stworzyła choreografię dopasowaną do muzeum MAP w Szanghaju.

Takie konflikty zdarzały się częściej w czasach, kiedy prasa muzyczna mogła faktycznie wykreować kogoś na gwiazdę, ale też ściągnąć na dno. Dzisiaj media wyglądają zupełnie inaczej i dziennikarz nie ma takiej władzy. Ma za to inne zadania, chyba ciekawsze. Dysponujemy dostępem do większych zasobów muzyki niż kiedykolwiek przedtem - nie trzeba czekać na sprowadzenie płyty z zagranicy albo na to, aż „poleci" w całości w radio (tak robiono w latach 80!). Krytyk muzyczny to dzisiaj ktoś,kto pomaga się zorientować w tym kosmosie. Spróbujmy popatrzeć na opowiadanie o muzyce właśnie jak na podróż z przewodnikiem. Możemy wykorzystać naszą wiedzę, żeby przybliżyć komuś nowe dźwiękowe światy, polecić coś, co może się spodobać, „nastroić" uszy naszych odbiorców na nowe częstotliwości, uzupełniając ich odbiór muzyki o nowe informacje, skojarzenia i konteksty.

Nasza własna perspektywa i wiedza, jaką dysponujemy, to zaproszenie, by poznać coś nowego, zmierzyć się z wyzwaniem albo spojrzeć na jakiegoś artystę czy płytę w inny sposób. Możemy też sprowokować dyskusję. W najlepszym przypadku nasza praca będzie połączeniem ról przewodnika wycieczki, naukowca, reportera i maga, który potrafi wpłynąć na czyjąś percepcję.

Grunt to opowieść

Nie trzeba być świetnym z teorii muzyki, by o niej pisać lub mówić na żywo, choć taka wiedza z pewnością się przydaje. Zwłaszcza wtedy, kiedy idzie w parze z talentem gawędziarza. Wiemy, że dobry storytelling to dzisiaj klucz do sukcesu, ale by się go uczyć, warto również podglądać starych mistrzów.

CIEKAWOSTKA

W 1996 roku zaczął ukazywać się miesięcznik „Machina" (w swojej pierwszej wersji przetrwał do roku 2004, potem został reaktywowany, aktualnie nie ukazuje się). Zespół redakcyjny, w którego skład wchodzili doświadczeni dziennikarze, miał ambicje, by stworzyć polski magazyn o kulturze popularnej w stylu „Rolling Stone", zawierający wywiady, reportaże, materiały fotograficzne. Dużą część każdego numeru zajmowały recenzje. Ponieważ hasło przewodnie magazynu brzmiało „Jesteśmy Subiektywni", wielu autorów starało się pisać na przekór, czasem prowokacyjnie. Chętnie krytykowali popularne produkcje, a wobec nielubianych artystów nie szczędzili przykrych słów. Rok 1996 to również premiera debiutanckiego albumu „Dziewczyna Szamana" Justyny Steczkowskiej – była to płyta wyczekiwana, a artystka szybko stała się kandydatką na supergwiazdę. Być może dlatego w pierwszym numerze opublikowano recenzję, w której Antoni Piekut (wówczas dziennikarz Polskiego Radia) marudzi i narzeka niemal na wszystko. Powołuje się na swoją erudycję muzyczną, stara się być dowcipny, przede wszystkim jednak szuka dziury w całym. Pisze zwięźle i z pozycji autorytetu, ale czy zawsze uzasadnia? Cóż, „jest subiektywny"! „Machina" w 1996 roku zastosowała strategię znaną później doskonale z mediów społecznościowych, czyli trollowania: miała sprowokować. Najciekawszy zwrot akcji nastąpił jednak w podsumowaniu roku 1996. „Dziewczyna Szamana" trafiła bowiem na listę najlepszych płyt z adnotacją redakcji, że pamiętają negatywną recenzję, ale jednak „potrafią poznać się na dobrej muzyce". Piekut pomylił się również co do rynkowego sukcesu płyty, która okazała się dużym hitem.

Opera i muzyka klasyczna mogą wydawać się „trudne”, ale w XX wieku tysiące widzów zainteresowało się nimi dzięki radiowym i telewizyjnym programom Bogusława Kaczyńskiego oraz Jerzego Waldorffa (który występował ze swoim jamnikiem Puzonem). Warto ćwiczyć umiejętność przystępnego opowiadania! Dzięki temu przestaje istnieć podział na muzykę „łatwą” i „trudną”. Ostatnio świetnie wyszło to Piotrowi Jagielskiemu, który wydał zbiór tekstów „Święta tradycja, własny głos. Opowieści o amerykańskim jazzie” [7]. Jazz uchodzi często za muzykę „dla wtajemniczonych” która wymaga dużego obeznania i do której nie należy zabierać się bez odpowiedniej wiedzy. Jagielski, właśnie dzięki talentowi opowiadacza, pasjonująco przedstawia jazz i jego największe postacie jako część historii Ameryki. I odwrotnie – spojrzenie na bardzo rozrywkową muzykę analitycznym okiem (a raczej uchem) i słuchanie jej całkiem na poważnie może przynieść ciekawe rezultaty.

Przykłady? W reportażu “Fangirls” Hannah Ewens [8] rozmawia z nastoletnimi fankami Justina Biebera, Ariany Grande czy Harry’ego Stylesa, próbując zrozumieć fenomen wspólnego przeżywania muzyki i oczarowania idolem.

Krytyk muzyczny może przypominać reportera i potraktować muzykę jako pretekst do napisania dzieła z gatunku non fiction (albo dokumentu w odcinkach, jeśli wolimy podcasty lub nagrania wideo). Niektóre najsłynniejsze książki o muzyce mają właśnie taki charakter – i zyskują status „kultowych”. Najlepszy przykład to „Mystery Train” Greila Marcusa [9], który w swoich reportażach zamknął muzyczne legendy Ameryki, od Roberta Johnsona do Elvisa (uwaga: ta książka, podobnie jak niektóre inne teksty, nagrania i profile, są dostępne tylko w języku angielskim). Ale podejście badacza, naukowca również jest ciekawe. Wtedy przede wszystkim łączymy kropki, szukamy pochodzenia, inspiracji, podobieństw – nie tylko z innymi nagraniami, ale też z filmami, książkami, teoriami. Zajmujemy się rozszyfrowywaniem tajemnic. Jeśli mamy szczęście, może uda nam się odkryć nowy trend i stworzyć dla niego nazwę. Specjalizuje się w tym Simon Reynolds, którego dwie książki wyszły w polskim przekładzie („Podrzyj, wyrzuć, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978-1984” i „Retromania”) [10]. Słynie z tego, że słucha bardzo dużo i cały czas stara się konfrontować z nowymi brzmieniami. To świetna strategia, ale równie dobrze możemy wybrać jedną ulubioną dziedzinę i się jej trzymać.

MEADYGRESJA 2

Dużym technologicznym udogodnieniem dla współczesnych krytyków jest możliwość współdzielenia z odbiorcami doświadczeń w czasie rzeczywistym lub prawie-rzeczywistym. Mowa tu nie tylko o relacjach z koncertów czy interakcjach z widzami poprzez czat. Coraz większą popularność zyskują np. kanały z „reakcjami", gdzie nie tylko laicy, ale też fachowcy (jak trenerzy wokalni) rejestrują swoje wrażenia z pierwszego kontaktu z danym utworem. Każdy z oglądających może się wtedy cofnąć wspomnieniami do momentu, gdy i on poznawał daną kompozycję i porównać odczucia, co znacznie skraca dystans między autorem a odbiorcą.

Jak jeszcze „tańczyć o architekturze"?

- można połączyć opowieść o muzyce z własnymi przeżyciami i doświadczeniami, jak Amanda Petrusich w książce „Do Not Sell At Any Price" [11], poświęconej kolekcjonowaniu płyt;
- można oddać głos artystom albo fanom i stworzyć tzw. historię mówioną albo wywiad rzekę (w Polsce specjalizuje się w nich Rafał Księżyk, który rozmawiał już m.in. z Kazikiem, Muńkiem Staszczykiem i Robertem Brylewskim) [12].
- można przeprowadzić śledztwo jak John Jeremiah Sullivan, który dzięki licznym podróżom i rozmowom odkrył tożsamość zapomnianych artystek bluesowych, Geeshie i Elvie (reportaż multimedialny „The Ballad of Geeshie and Elvie", opublikowany w The New York Times) [13].

Jon Pareles, krytyk muzyczny związany z „The New York Times", radzi, żeby maksymalnie skupić się na analizie słuchanej muzyki, wytężyć uwagę, a potem być dla siebie surowym redaktorem.

Chyba najtrudniejszą, ale może dającą najwięcej satysfakcji stroną opowiadania o muzyce są chwile, kiedy sami konfrontujemy się z muzyką, której nie znamy, nie chcemy poznać albo wręcz nie znosimy. Dlatego warto przeczytać małą książeczkę Carla Wilsona „Celine Dion's Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste",

która wyszła w serii „33 1/3” wydawnictwa Bloomsbury [14]. Carl Wilson postanowił uważnie i uczciwie posłuchać płyty, którą sam uważał za najgorszą na świecie i zastanowić się, dlaczego tak jej nie lubi – a także oddalić się na chwilę od własnego gustu. Jego najważniejszym celem było odpowiedzenie sobie na pytanie, dlaczego ta muzyka trafia do milionów ludzi? Nie pokochał Celine Dion, ale zdobył nowe perspektywy i kompetencje. Umiejętność patrzenia z różnych punktów widzenia i wchodzenia w czyjeś buty jest bardzo ważna w opowiadaniu o muzyce i pozwala uniknąć wpadnięcia w pułapkę „to mi się nie podoba, bo mi się nie podoba”.

Na koniec pytanie, które musi chyba paść: czy opowiadaniem o muzyce można zajmować się zawodowo i zarobić w ten sposób na rachunki?

Oczywiście nie jest to łatwe, jak w ogóle kariera dziennikarska czy pisarska w dzisiejszych czasach. Ale nie jest też niemożliwe. Nie powinniśmy spodziewać się kariery jak z filmu „U progu sławy”, ale grunt to pomysł na siebie. Dobrym przykładem jest kanał YouTube Anthony’ego Fantano – The Needle Drop [15], który cieszy się naprawdę dużą popularnością.

STUDIUM PRZYPADKU

Przepis na sukces kanału YouTube Anthony’ego Fantano The Needle Drop to własna formuła – opowiadanie o muzyce w bardzo żywy, ekspresyjny sposób. Fantano polega nie tylko na swojej wiedzy, ale też talencie komediowym i możliwościach, jakie daje wideo. W jaki sposób uwspółcześnił formułę krytyki muzycznej? Kluczem jest skrócenie dystansu. Fantano obsadza siebie w roli nie eksperta, a zaangażowanego słuchacza, który przejawia żywe emocje. Może też wchodzić w interakcje z artystami i „wywoływać ich na pojedynek”. Wszystko to sprawiło, że sam trafił do popkultury jako jej bohater, a nie tylko obserwator. Fantano wystąpił m.in. w teledysku Lil Nas X’a i… strollował Drake’a.

Obejrzyjcie wybrany odcinek (jeśli nie znacie dobrze angielskiego, spróbujcie skupić się na wybranych tematach, ale też sposobie prezentacji) i zastanówcie się, co w podobnym stylu mogłoby trafić do polskich odbiorców i dlaczego.

MEAMYŚLNIK

„»Być ekspertem« można w niewielkim gronie, np. miłośników i znawców muzyki współczesnej. Jest się w tym gronie docenionym, ale przełożenie społeczne takiej działalności jest znikome. […] Aby osiągnąć prawdziwie niezależną pozycję, trzeba by zawiesić znajomości z muzykami i ich managerami, nie pisać tekstów na okładki płyt, nie prowadzić koncertów, kupować za własne pieniądze bilety na festiwale i płyty. Nie znam kogokolwiek, kto zdecydowałby się na taki krok. Ale to rzeczywiście dawałoby szansę bycia zupełnie niezależnym w sądach. I wtedy byłaby szansa bycia ekspertem, „który ma odwagę jednoznacznie wyrażać poglądy".

[…] Uważam to za jedną z wartości pisania o muzyce – własne doznania wyrażone w słowach, które mogą zainspirować czy zainteresować innych. Historia jazzu i muzyki rozrywkowej jest absolutnie niezbędna na studiach muzykologicznych, bo znawcy tej tematyki, mający za sobą również podstawową wiedzę z zakresu muzykologii klasycznej, są potrzebni w mediach. Aktualne proporcje z przygniatającą przewagą amatorów przy mikrofonie szkodzą kulturze muzycznej".

Tomasz Szachowski [16]

- Komu i czemu miałby służyć słyszalny i doceniany głos autorytetów muzycznych? Chciał(a)byś go słyszeć?

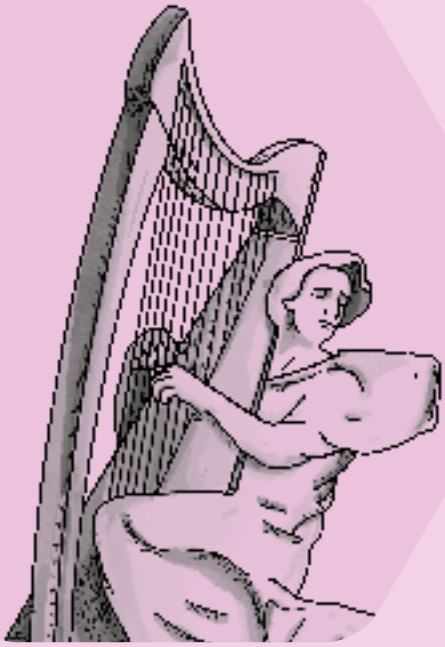
- Wymień dwa powody, dla których ekspercka recenzja muzyczna jest lepsza od tej, która opisuje stan emocjonalny piszącego melomana. Dla kogo takie recenzje są lepsze?

- W czasie trwania I Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu przewodniczącym jury był wybitny krytyk muzyczny, kompozytor, ikona publicystyki – Stefan Kisielewski. Jak zmieniłoby się Twoje nastawienie do tego i innych festiwali, czy np. telewizyjnych talent show, gdyby oceniającymi byli mało znani, ale cenieni muzykolodzy?

Po co pisać o muzyce, muzyki się słucha! A można krytykować?

Ewa Schreiber

Wspaniale byłoby wiedzieć, czy jakiś zespół nas interesuje, zanim poświęcimy kilka godzin na przesłuchanie jego wszystkich albumów... Na szczęście istnieją krytycy i dziennikarze muzyczni! Nasza ekspertka wskazuje na korzyści, ale i zagrożenia, wynikające z publicystyki muzycznej, opowiada także o wyzwaniach stojących przed piszącymi o muzyce.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społeczej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

Disco polo to dzisiejsza muzyka ludowa

Weronika Grozdew-Kołacińska

Cała Polska słucha?

Pewnie zauważyliście, że disco polo ponownie jest na topie, bo – słuchane i uwielbiane, czy też wykpiwane i znienawidzone – okazuje się znane w Polsce masowo (dane CBOS z 2018 roku pokazują, że disco polo zna 97% ankietowanych osób, a słucha i lubi 63% respondentów) [17] i budzi wszelkie możliwe emocje. Popularność zyskuje dzięki stałej obecności w mediach publicznych oraz w Internecie, ale także dlatego, że często towarzyszy zabawie weselnej, a więc tej, która uznawana jest za najważniejszą, najbliższą społeczeństwu, bo ma związek z rodziną, ze wspólnotą.

Lokalne prywatne dyskoteki pierwszych lat po transformacji ustrojowej – ze słynną, wybudowaną na wysypisku śmieci „filmową" Panderozą braci Suszyckich [18] w połączeniu z polsatowskimi programami „Disco Relax" (od 1994) i „Disco Polo Live" (od 1996), wypromowały discopolowe „gwiazdy", skupione wokół dwóch największych wytwórni fonograficznych (obydwie założone przez byłych piłkarzy): warszawskiej Blue Star Sławomira Skręty i białostockiej Green Star Cezarego Kuleszy. Takiej popularności, czy wręcz celebryckiej sławy, nie doczekał się w Polsce żaden ludowy muzykant ani żadna wiejska śpiewaczka. Do muzycznego mainstreamu i showbiznesu nie dostały się też zespoły folkowe czerpiące inspiracje z polskiej muzyki tradycyjnej (wyłączając epizody związane z karierą Brathanków czy Zakopowera).

A czy zwróciliście uwagę, że nie ma w Polsce, wzorem innych krajów europejskich, kanałów ani choćby cyklicznych programów telewizyjnych poświęconych różnym rodzajom muzyki, w tym różnym odsłonom muzyki zwanej ludową czy tradycyjną? A jednak to przywilej

MEADYGRESJA 1

Zupełnie nie rozumiem, co ma znaczyć powiedzenie „disco polo to współczesna muzyka ludowa”, bo ono może oznaczać dwie rzeczy. Po pierwsze, że disco polo jest tak wpisane w życie pewnej wspólnoty, jak kiedyś muzyka ludowa, co stanowi oczywistą nieprawdę, ponieważ nie pełni ani funkcji obrzędowych, ani rytualnych. Jest podporządkowane określonemu, społecznemu podziałowi pracy, funkcjonuje medialnie. Stanowi tak naprawdę dzieło koncernów fonograficznych i telewizji, a nie żadnej oddolnej wspólnoty, więc w sensie społecznym na pewno nie posiada statusu muzyki ludowej.

Po drugie – że muzyka disco polo genetycznie wywodzi się z polskiej muzyki ludowej. To twierdzenie równie nieprawdziwe, ponieważ muzyka disco polo wywodzi się z – i nawet w tym przypadku jest uproszczeniem – głównie niemieckiej i włoskiej muzyki tanecznej dyskotekowej lat 80. Zainteresowanych namawiam: posłuchajcie jakiejkolwiek prawdziwej polskiej muzyki ludowej i disco polo, a potem posłuchajcie C.C.Catch i disco polo i zastanówcie się, do której z tych estetyk disco polo ma bliżej.

disco polo, co prawda nie wyłączny, bo dzielony z muzyką pop i czasem z rockiem – głównie z lat 70-90. zeszłego wieku.

Muzyka z chodnika

O muzyce disco polo napisano i powiedziano już – wbrew pozorom – bardzo wiele. Powstały nawet „monografie” tego nurtu [19], liczne artykuły w prasie i czasopismach naukowych [20], choć jego historia jest stosunkowo młoda i nie przekracza 50 lat. Są to głównie opracowania socjologiczno-kulturoznawcze, ale nie brak w nich odniesień do tekstów piosenek i do samej muzyki. Największa firma fonograficzna Universal Music Polska wydała Diamentową Kolekcję Disco Polo, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie poświęciło mu wystawę „Disco Relaks”, a w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu zorganizowano konferencję popularno-naukową pt. „Disco polo – muzyka narodowa?”.

Sama nazwa „disco polo" zastąpiła wcześniejszą „muzykę chodnikową", która – według wspomnianego wyżej Sławomira Skręty – nie nadawała się do promocji i nie miała najlepszych konotacji, bo raczej te bazarowe, gdzie chałupniczo nagrywane kasety magnetofonowe sprzedawano wprost z polowych łóżek. Chwytliwa nazwa, nawiązująca z jednej strony do popularnego i kojarzącego się z zachodnim dobrobytem italo disco, z drugiej – odwołująca się do narodowej tożsamości Polaków (polo), okazała się rynkowym strzałem w dziesiątkę. Wbrew temu, co powiedziane jest w filmie o Zenku Martyniuku, nazwa nie została wymyślona przez „króla disco polo", a najprawdopodobniej właśnie przez Skrętę: „zaczęło się bowiem od imitacji italo disco, popularnego w Polsce w latach 80. ubiegłego stulecia […], przyprawionego swojską nutą zaczerpniętą z tradycji wyznaczanej przez folklor weselny [wyr. WGK] i piosenki Laskowskiego" [21].

Ludowe, czyli...?

Jak myślicie, dlaczego disco polo uznawane jest za współczesną muzykę ludową i z niej się wywodzącą? Jakie i czy w ogóle padają za tym konkretne argumenty i kto za nimi stoi?

Postanowiłam zadać to pytanie na facebookowym forum – oto, jakie padły odpowiedzi (ich autorami są etnolodzy, dziennikarze, muzycy – w tym ci, którzy grają muzykę tradycyjną i folkową).

Disco polo to muzyka ludowa, bo:

- spełnia te same funkcje – społeczne, rozrywkowe, a nawet estetyczne, obrzędowe. I jest blisko ludzi, którzy jej potrzebują. (Justyna Piernik)

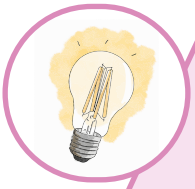
- disco polo to muzyka ludowa, bo LUD jej słucha! :)))) (Monika Dudek)

- obserwuję na weselach, jak silna jest potrzeba wspólnego śpiewania, a wobec zaniku kultury przekazywanej pozostaje to, co dociera z mediów, a jednocześnie jest proste w przekazie, swojskie, chciałoby się powiedzieć ... ludyczne... w tym sensie dp zastępuje/jest jak muzyka ludowa. (Maciej Marcinkowski)

- disco polo to muzyka ludowa, bo słuchają jej obecnie ludzie ze wsi

i niewykształceni, których ludzie wykształceni nazywają Ludem. (Joanna Skowrońska)

Pamiętajcie, że disco polo, jak każda muzyka, nie funkcjonuje bez konkretnych sytuacji społeczno-kulturowych, powstaje i jest odbierana w różnych okolicznościach, czyli – można powiedzieć – jest zjawiskiem nie tylko muzycznym. Z perspektywy naszego stereotypu kluczowe okazuje się kryterium „ludowości" – ale o jaką ludowość chodzi? Wydaje się, że głównie o masowość, z szerokimi rzeszami ludzkimi, składającymi się przede wszystkim z mieszkańców wsi, bo



Disco polo nie jest współczesną muzyką ludową, bo nie ma oryginalności i swoistości typowej dla muzyki wyrastającej z wiejskich tradycji muzycznych, zróżnicowanych stylistycznie i gatunkowo. Zarówno w tradycyjnej muzyce ludowej, jak też w opracowaniach folklorystycznych i folku występują różne formy taneczne, różne gatunki śpiewów, różne formy literackie – nie tylko piosenki z refrenami, jak w disco polo. To muzyka popularna, która powstaje głównie na potrzeby sceny i przemysłu muzycznego, a jej funkcje społeczne są wtórne – nawet jeśli jej udział w obrzędowości weselnej czy festynowej staje się bardzo jaskrawy, to służy przede wszystkim zaspokajaniu rozrywki tanecznej. Nieprawdą jest, że disco polo tworzą wyłącznie amatorzy i że jest to – podobnie jak w przypadku muzyki ludowej – twórczość nieprofesjonalna i spontaniczna. Zespoły tworzą zarówno samoucy, jak i absolwenci szkół muzycznych, którzy utrzymują się z grania koncertów i zabaw weselnych. Spontaniczność powstawania piosenek też nie stanowi argumentu za ludowością, to cecha wszelkiej twórczości – tak prostej, jak i wzniosłej. Disco polo to świat męskiego wokalu, ludowa kultura śpiewu natomiast oddaje głos przede wszystkim kobietom.

to wśród nich, według wielu komentatorów, najbardziej popularna jest muzyka disco polo. Ale jeśli zestawić tę tezę z danymi GUS (badania z 2018 roku), które mówią, że w Polsce 60% ludności (23,1 mln) mieszka w miastach, a 40% na wsi (15,3 mln), to masy ludzkie mają szansę ujawnić się bardziej w przestrzeniach miejskich! Podczas współczesnych polskich wesel, na których bawią się ludzie i ze wsi, i z miast – dużych i małych, wykształceni i niewykształceni – na różnych jego etapach grane są, w zależności od upodobań, różnorodne rodzaje muzyki rozrywkowej. Czy zatem powiedzielibyście o każdej muzyce, która służy weselnej biesiadzie i tańcowi, łączy ludzi i zaspokaja ich potrzebę budowania wspólnoty przez zabawę, że jest muzyką ludową?

Nad problemem definiowania „ludowości" głowią się od dawna badacze, bo to termin tak nieostry, że właściwie kultura tak określana może być „i miejska, i podmiejska, i przedmiejska, fabryczna, branżowa, uliczna, osiedlowa, rybacka, flisacka, dworska i jak kto chce" [22]. Mówi się ogólnie o „kulturze ludowej" bez odnośników do konkretnego czasu, do konkretnych cech danego zjawiska, które z jakiegoś powodu nazywa się ludowym oraz bez wskazania na konkretny typ odbiorcy, którego nazywa się ludem. W przypadku disco polo ta „ludowość" to raczej echo plebejskości przede wszystkim miejskiej (z przedmieść i małych miasteczek), w dużo mniejszym stopniu wiejskiej, która nawet dzisiaj w warstwie obyczajowej i symboliczno-religijnej różni się znacznie od kultury miasta. „Ta nowa plebejskość powstała na styku dwóch zachodzących na siebie procesów – wcześniejszej migracji z wiosek do miast i późniejszej urbanizacji wsi. Odpowiadająca jej kultura nie jest więc do końca ani wiejska, ani miejska" [23]. Możemy więc uznać, że „ludowość" disco polo wiąże się z potocznym rozumieniem tego określenia (podobnie jak w przypadku słowa „folklor"), a nie z jakimikolwiek tradycjami chłopskimi, wiejskimi: ani z nich bezpośrednio nie wynika, ani nie posiada ich specyficznych cech, korzysta z zupełnie innego języka muzycznego i tekstowego. Często próbuje się porównywać teksty piosenek disco polo do tekstów pieśni ludowych – moim zdaniem analogii można szukać we wszystkich piosenkach o miłości lub tych, które traktują o problemach życia codziennego: pogoni za szczęściem, pieniądzem, miłością.

Lubimy te piosenki, które znamy

Ogólnie rzecz ujmując, nurt ten zassał utwory znane i śpiewane w bardzo różnych środowiskach i okolicznościach, dostosowując je do keyboardowej stylistyki ujednoliconych i prostych beatów i brzmień – od piosenki więziennej przez biesiadną, po repertuar harcerski i poezję śpiewaną (np. twórczość Karola Płudowskiego). Rzadko w discopolowym repertuarze weselnym pojawiają się zapożyczenia melodii czy tekstów ludowych. Disco polo nie posiada jednak specyficznie polskiego charakteru muzycznego, bazującego na tradycjach któregoś z regionów centralnej Polski. Ciekawe jest natomiast to, że muzyka ta nabrała pewnej lokalnej specyfiki na pograniczach kulturowych, stykając się z żywiołem karpackim, „ruskim" czy niemieckim. Piosenki disco polo, uznawane za wyraz „nowoczesnego" podejścia do muzyki biesiadnej, pojawiają się w repertuarze niektórych lokalnych ludowych zespołów pieśni i tańca, pamiętajmy jednak, że bardzo często trzonem repertuaru takich zespołów są pieśni powszechne, czyli te, które nie miały związku z obrzędowością, a więc np. ballady, miłosne, humorystyczne, biesiadne itd.

MEADYGRESJA 2

Zwróćcie uwagę na pewien niestety właściwy naszym czasom trend związany z wulgaryzacją zarówno warstwy tekstowej, jak i wizualnej (klipy często kręcące się w okolicach znacznika +18). W latach 90. stosunkowo łatwo było trafić na utwory skupione na „wspomnieniach, tęsknotach i nadziejach wobec tej jedynej" (jak choćby dorobek Top One czy „Biała róża" Model M.T.). Dziś natomiast wielomilionowe zasięgi generują kawałki pokroju „Wyglądasz idealnie" Skolima (zahaczającego też o reggaeton), które, choć w założeniu są pewną zgrywą (o ile kogoś bawi seksizm), podnoszą jeszcze do kwadratu i tak zniesmaczającą już wielu słuchaczy estetykę dawnych gwiazd nurtu w rodzaju zespołu Toples (chociaż tytułowa „Sąsiadka" z ich utworu mimo wszystko była w tekście podmiotem, a nie przedmiotem).

Disco polo – przede wszystkim sceniczne, festynowe i dyskotekowe – to jednak sfera coverów czy wręcz plagiatów muzyki rosyjskiej, białoruskiej, włoskiej, amerykańskiej,

chorwackiej czy rumuńskiej. Tak więc tej „swojskiej nuty", o której wspomina Mirosław Pęczak, właściwie w disco polo nie ma, jest raczej ta „oswojona". Tło teledysków oraz image wykonawców to kopie zachodnich figur disco-pop albo parodia polskich strojów ludowych i wiejskich scenerii (wrażenie swojskiej i sielskiej „ludowości"). Warto wiedzieć, że autorami teledysków dla discopolowych gwiazd byli m.in. Antoni Kopff i Marek Sierocki, jeden z pierwszych i głównych medialnych promotorów tej muzyki.

Za „ludowością" disco polo przemawia niekiedy argument, że nowe teksty adaptowane są do znanych i popularnych melodii. To prawda, w tradycyjnej muzyce ludowej to częste zjawisko. Stąd mamy do czynienia z ogromną liczbą wariantów jednej i tej samej melodii, np. dawnej oczepinowej pieśni „Chmiel", której różnorakich odsłon muzycznych naliczyłam w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk ponad 800!

CIEKAWOSTKA

W 2020 roku Jan Hryniak nakręcił film „Zenek", którego głównym bohaterem jest „król disco polo", urodzony w Gredelach na Podlasiu. Miała to być z założenia biografia Zenka Martyniuka, ale… najbardziej sensacyjne czy chwytliwe fakty, jak ten z porwaniem syna, okazały się bynajmniej nie z życia Martyniuka wzięte. Użyta w filmie historia zdarzyła się bowiem Sławomirowi Świerzyńskiemu. Rzeczywistością bardzo prawdziwą jest natomiast klasa o profilu estradowym w Zespole Szkół w Michałowie, która działa od września 2020 roku. Możliwość współpracy z gwiazdami muzyki disco polo ma być magnesem w rekrutacji. Pierwsze jej efekty już się pojawiły – uczniowie nagrali piosenkę wspólnie z Marcinem Millerem i jest to, jak na disco polo przystało, cover „Wciąż pamiętam" grupy Boys. Pomysłowi utworzenia klasy disco polo przyklasnął ówczesny minister edukacji Dariusz Piontkowski.

Masowa popularność kontra lokalność

Weźmy jednak pod uwagę skalę i okoliczności. Utwory ludowe służyły małej, lokalnej społeczności, która – co oczywiste – jeśli nie znała osobiście autora, to nie miała możliwości go odkryć. Dziś dotarcie do twórcy nie stanowi żadnego wyzwania. Plagiaty i nawiązania w piosenkach disco polo są raczej świadomym działaniem – wiadomo, że ludzie bawią się najlepiej przy czymś, co już znają. Liczy się też masowa skala oddziaływania muzyki. Prawo autorskie tutaj nie działa, podobnie jak w przypadku muzyki tradycyjnej, ale motywacje są niestety zupełnie różne.

Zastanówcie się: czy muzykanci wiejscy, śpiewaczki wiejskie doczekali się tantiem za swoje wykonawstwo i twórczość (np. przyśpiewkową)? Nie, bo to „dobro wspólne" i „narodowe". Jeśli muzyka disco polo miałaby być traktowana jak ludowa, to może jej wykonawcy też powinni zostać pozbawieni tantiem (i wygórowanych honorariów, zwłaszcza za występy z playbacku w TVP) i śpiewać ku radości odbiorców pro publico bono, tak jak artyści ludowi na wiejskich festynach? Oczywiście tak się nie stanie, bo disco polo to nie jest muzyka ludowa tworzona przez lokalną społeczność i na jej wewnętrzne potrzeby. To muzyka popularna, która „nie jest swoista dla wsi ani żadnej grupy społecznej, słuchają jej różni ludzie i różni ją tworzą. Wywodzi się z rozmaitych inspiracji, melodii polonijnych, italo disco, Modern Talking, Depeche Mode (naprawdę), piosenki z Opola, Sopotu, Kołobrzegu i Zielonej Góry, koncertu życzeń, a nawet poezji śpiewanej" [24]. To nie jest tylko muzyka wiejska czy plebejska, czego najlepszy chyba dowód stanowi to, że bawią się przy niej podczas juwenaliów studenci wyższych uczelni, czyli kwiat polskiej inteligencji. Muzykę tę tworzą lub grają nieraz także osoby wykształcone w szkołach muzycznych (słynna Shazza czy Etna, by przywołać bardzo nieliczną żeńską reprezentację tego nurtu). Disco polo jest muzyką masową, dla której „charakterystyczne są wpływy spoza obszaru jej funkcjonowania" [25].

A może folk?

W przypadku góralskiego disco polo odniesienia do ludowości mogą być jakoś uzasadnione, ponieważ piosenkom śpiewanym gwarą towarzyszy nie tylko

akompaniament keyboardu, ale też skrzypiec, czyli instrumentu podstawowego w muzyce tradycyjnej. Jednak wbrew pozorom to na Podhalu najlepiej widać, że disco polo nie jest muzyką ludową. Dawny, dobrze zachowany i pielęgnowany folklor przenika tu do wielu sfer codziennego życia, a więc także do muzyki. Na przykład góralski strój ludowy: jego różne elementy pojawiają się w nowoczesnych odsłonach codziennych czy odświętnych ubrań, ale nikomu nie przychodzi do głowy, aby nazwać kobiecą mini z printem parzenicy współczesnym strojem ludowym! Góralskie disco polo często nazywane jest natomiast folkiem. I tu pojawia się pewien paradoks związany z „ludowością". Disco polo chętnie uznaje się za muzykę ludową, folk – niekoniecznie, choć bywa on nieraz naturalną kontynuacją regionalnych, a nawet rodzinnych tradycji i najbliżej mu do ludowości w sensie genetycznym. Trzeba jednak zaznaczyć, że to sami górale stawiają wyraźną granicę pomiędzy muzyką disco polo a muzyką tradycyjną i nie uznają tej pierwszej za swoje dziedzictwo. Może dlatego „bezpiecznie" nazywają disco polo folkiem, a nie muzyką ludową?

Polityka, komercja i co dalej?

A nie myślicie, że być może jest tak, że disco polo ma być muzyką „ludową" lub muzyką „dla ludu", jak w czasach PRL-u miały nią być służące polityce i propagandzie oraz wykorzenieniu dawnych tradycji chłopskich folklorystyczne odsłony wiejskiego repertuaru, również masowo produkowane i przywożone na wieś? Disco polo było u swego zarania ruchem oddolnym, szło może nawet trochę w poprzek głównych nurtów muzycznych, ale zostało dość szybko wprzęgnięte w politykę (np. współpraca Waldemara Pawlaka z zespołem Bayer Full czy piosenka Top One „Ole Olek" wspierająca kampanię wyborczą Aleksandra Kwaśniewskiego) oraz w szeroko zakrojoną komercję i w końcu mainstream.

Zastanówmy się więc, czy ma sens nazywanie jakichkolwiek zjawisk muzycznych powstających współcześnie muzyką ludową tylko dlatego, że zastąpiły dziedziczoną przez pokolenia tradycyjną muzykę wiejską? Przecież „nigdy nie było jednej muzyki ludowej" [26] – to określenie uogólnione, w którym zawiera się bogata różnorodność indywidualna

i regionalna tradycji muzycznych. „Nic dwa razy się nie zdarza”, pisała Wisława Szymborska. Nowe zjawiska kulturowe mają własną specyfikę i swoje nazwy i być może następne pokolenia zweryfikują określenie disco polo, tak jak obecne pokolenie redefiniuje muzykę nazywaną ludową.

STUDIUM PRZYPADKU

Disco polo, jak już wiecie, to bardzo często covery, ale okazuje się, że i ono samo podlega rozmaitym aranżacjom. I nie chodzi tu o wykonania tych samych utworów przez różne zespoły discopolowe, ale o przerabianie i aranżowanie piosenek disco polo w zupełnie innym stylu, np. na jazzowo, jak CeZiK czy Krzysztof Herdzin. Zastanówcie się, słuchając podanych przykładów takich przeróbek, jaki mogą mieć one cel? A także, jakie mogą być motywacje artystów sięgających po discopolowy repertuar i aranżujących go w sobie właściwym stylu, jak np. Joan Bonjour? Czy to tylko rodzaj kabaretu, zabawy (np. Łukasz Rybarski)? Zwróćcie też uwagę na przypadek Sławomira – aktora kreującego się na gwiazdę disco polo. Jak myślicie, czy jest to kolejna rola, w którą się wcielił dla tzw. „beki”, czy też może znalazł sposób na artystyczne spełnienie albo po prostu na zarabianie pieniędzy?

A może sami pokusicie się o znalezienie jeszcze innych przykładów – np. takich, w których pobrzmiewa ludowa przyśpiewka?

MEAMYŚLNIK

„Disco Polo to współczesna polska muzyka ludowa. Taka muzyka była inspiracją dla Chopina i Moniuszki, być może kompozytorzy polscy w przyszłości będą tworzyć na podstawie DP. Muzyka nie znosi próżni”. [pisownia oryginalna].

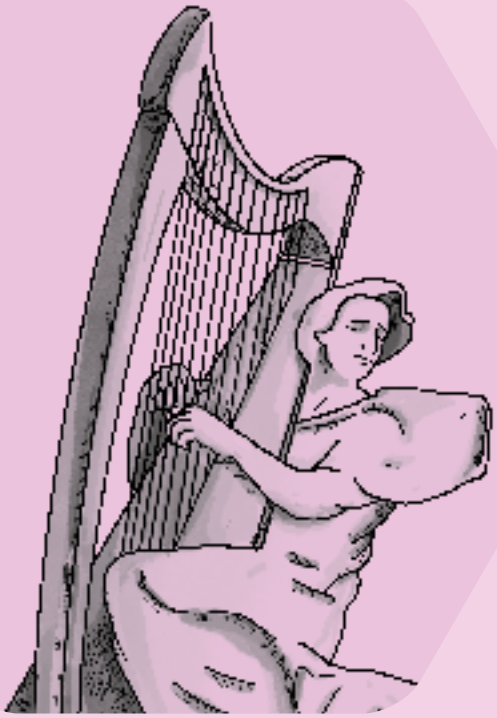
Sławomir Świerzyński [27]

- Jaki cel miał Sławomir Świerzyński, publikując powyższy wpis? Do kogo go kierował?
- Wymień dwa powody, dla których Sławomir Świerzyński jest dla Ciebie autorytetem (lub nie) w zakresie etnomuzykologii.
- Podyskutuj o tezie: „polscy kompozytorzy w przyszłości będą tworzyć, inspirując się disco polo”. Wskaż argumenty za i przeciw.

Disco polo to dzisiejsza muzyka ludowa. A wy słuchacie?

Weronika Grozdew-Kołacińska

Kto uwielbia disco polo, skoro oficjalnie nikt nie słucha „Oczu zielonych”? Jak zdefiniować muzykę ludową? Nasza ekspertka wyjaśnia różnice historyczne, społeczne a także czysto muzyczne między twórczością ludową a dzisiejszą sceną disco polo.

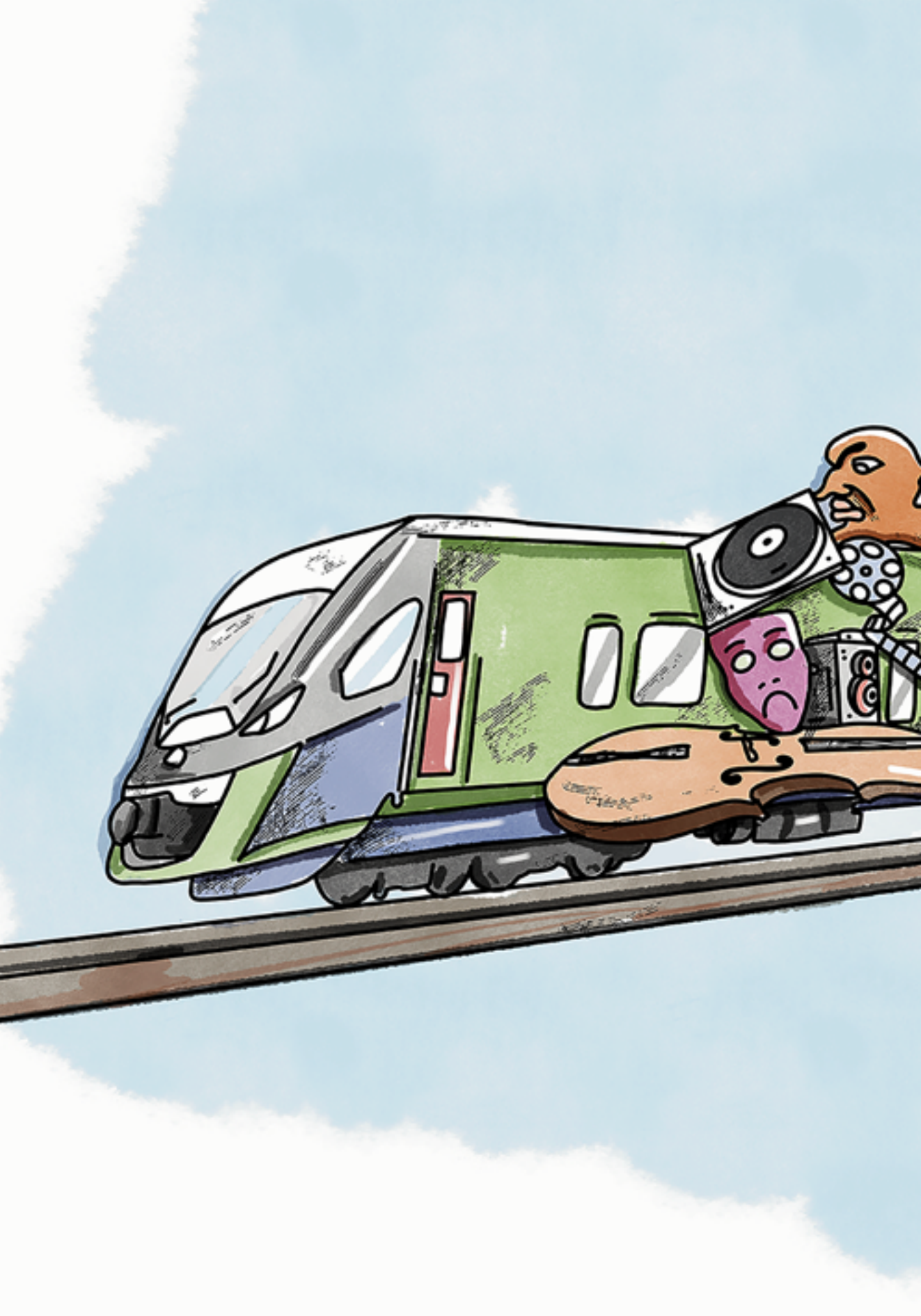


PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

ROZDZIAŁ II

Artyści żyją dla pasji



Wprowadzenie

Krzysztof Moraczewski

Całkiem niedawno antropolog David Graeber [1] wprowadził do szerokiej dyskusji społecznej, ekonomicznej i politologicznej, która odbiła się echem nawet w popularnych mediach, termin „pracy bez sensu" (*bullshit job*). Pojęcie to określa takie zajęcia, których nieistnienie nie zmieniłoby nic w naszym świecie lub które są wręcz dla niego szkodliwe. Dyskusja dotyczyła piarowców, specjalistów od marketingu i tzw. human resources, telemarketerów, wielu pracowników administracyjnych itp. W trakcie trwania dyskusji żaden z jej poważnych uczestników – socjologów, politologów czy ekonomistów – nie chciał do „pracy bez sensu" zaliczyć tego, co robią muzycy, artyści w ogóle czy jeszcze szerzej: wytwórcy dóbr symbolicznych. Nie ulega bowiem wątpliwości, że gdyby z naszego świata zniknęła większość piarowców, nie zauważylibyśmy tego; gdyby zniknęli telemarketerzy, jakość naszego życia wyraźnie by się poprawiła; gdyby natomiast zniknęli inżynierowie, twórcy gier komputerowych, malarze, performerzy i muzycy, razem z nimi odeszłyby całe połacie naszego świata. Gdyby zniknęli nauczyciele, nie moglibyśmy kontynuować świata, jaki zbudowaliśmy. Gdyby zniknęli rolnicy, wymarlibyśmy w ciągu kilku tygodni.

Największą może patologią społecznego życia jest to, że im bardziej niezbędny jest jakiś zawód, tym bardziej jest pogardzany i często tym gorzej płatny. Twórca reklam zarabia nieporównanie więcej niż człowiek sprzątający ulice, a przecież to ten drugi wykonuje pracę pożyteczną i niezbędną. Wszyscy ludzie muszą jeść, a nie było w historii ludzi bardziej pogardzanych i zarazem niezbędnych niż chłopi. Przed nami stoi więc poważne i trudne zadanie: trzeba postawić cały świat „z głowy na nogi".

Jak myślicie – gdzie w tym wszystkim sytuuje się zawód muzyka? Co ciekawe, w całych dziejach ludzkości aż do niedawnej epoki triumfu kapitalizmu (czyżby kapitalizm miał tutaj, nie daj Boże, coś do rzeczy?) nikt nigdy nie nazwał muzyków „darmozjadami" ani nie zasugerował, że może to być zbędny zawód. Dotyczy to wytwarzania symboli w ogóle. Takie oskarżenie może wynikać z tego, że albo się wierzy, że bez muzyków możemy się łatwo obejść, że muzyka jest pewnym nieistotnym luksusem, albo też, że praca muzyka czy artysty w ogóle nie wymaga żadnych umiejętności i nie jest godna, by nazywać ją pracą.

Najstarsze świadectwa aktywności symbolicznej (artystycznej) człowieka sięgają obecnie 50 tysięcy lat wstecz. Mówimy o świadectwach trwałych i już odkrytych. Nie ulega specjalnej wątpliwości, że ekspresja symboliczna pod postacią muzyki czy malarstwa istnieje, odkąd jako gatunek weszliśmy w fazę nowoczesności behawioralnej, tj. nasze zachowanie stało się specyficznie ludzkie. Nie ma potrzeby dyskutować, kiedy to się stało (między 300 a 50 tysięcy lat temu), ważne jest to, że muzyka towarzyszy człowiekowi, od kiedy jest on w ogóle człowiekiem.

Człowiek musi zdobywać żywność i czyni to jako łowca, zbieracz, hodowca i rolnik. Człowiek musi budować schronienie, przynajmniej w niektórych strefach klimatycznych. Jego narzędziem ewolucyjnym, potrzebnym do radzenia sobie ze światem, jest świadomość. Błogosławieństwem lub przekleństwem ewolucji jest to, że świadomość człowieka obejmuje także jego samego, a więc staje się samoświadomością. Człowiek jest więc sam dla siebie problemem na mocy tego, jak działa jego mózg, a nie na podstawie kaprysu. I nigdy tym problemem być nie przestanie. Aby więc nie płacić najwyższej ceny psychicznej, musi siebie jako problem rozwiązywać. Temu służy ludzka aktywność symboliczna: sztuka, filozofia, religia. Aktywność tego rodzaju nie jest więc ani nadmiarowa, ani opcjonalna: nie można z niej zrezygnować.

Można wyobrazić sobie życie bez giełdy, wydobycia ropy, na pewno bez telemarketingu i reklamy, ale nie bez produkcji żywności i rozwiązywania problemu, kim jesteśmy. W pierwszym przypadku umrzemy, w drugim będziemy musieli znaleźć coś w zamian: uzależnienia, polityczne pseudoreligie, depresje (ostatecznie, problem ten ma

w dzisiejszych społeczeństwach zabarwienie nieuchronnie polityczne, co właściwie zmusza artystów do tak czy inaczej pojętego „zaangażowania"). Nazwanie więc artysty „zbędnym" lub „darmozjadem" jest możliwe tylko z perspektywy świata postawionego na głowie, a więc takiego, który nagradza głównie to, co zbędne lub szkodliwe.

A co z uznaniem pracy artysty – może zwłaszcza muzyka – za tak łatwą („dziś każdy może być artystą"), że nie warto jej obdarzać nobilitującym słowem „praca"? Niewątpliwie łatwo zostać osobą obsługującą muzyczny software, który służy do wytwarzania przemysłowego naśladownictwa muzyki (choć już nie tak łatwo wybitnym producentem). Muzykę, która ma spełniać swoje antropologiczne funkcje, trzeba jednak nie tylko wyprodukować, ale też skomponować i wykonać, często wobec innych ludzi i bez pomocy autotuningu. Cóż, w tym przypadku wystarczy przeprowadzić pewien test. Skoro to takie łatwe i pozbawione trudu, to namawiam Was, drodzy Czytelnicy, na eksperyment, polegający na bezwysiłkowym zostaniu gitarzystą jazzowym. Po kilku latach nauki teorii muzyki (inaczej nie da się improwizować) i wielu latach treningu rąk po kilkanaście godzin dziennie, proszę mnie poinformować, jak poszło. Proszę też napisać, jeśli odkryliście w sobie talent – jak ten talent poradził sobie „na rynku" i czy „sam się obronił"?

Artysta to darmozjad

Magdalena Szpunar

Artysta, czyli kto?

Kiedy myślimy: „artysta", zwykle nasuwają się nam skojarzenia: wolny ptak, wolny duch, bujający w obłokach, niechętnie podejmujący się „uczciwej" pracy, niezależny i z trudem podporządkowujący się. Takich właśnie ludzi socjolog Thorstein Veblen nazywał próżniakami [2].

Zauważyliście, że profesja artysty nie mieści się w klasycznych ujęciach zawodów? W wielu z nich pomocne będzie posiłkowanie się kategorią wykształcenia, co w przypadku artystów okaże się jałowe, gdyż umiejętności można zdobyć poprzez praktykowanie, samokształcenie i samorozwój [3]. Trudność w rozumieniu działalności artystycznej w kategoriach zawodu stanowi wypadkową tego, iż „aktywność twórcza nie służy zdobyciu środków do życia, ale ich posiadanie umożliwia kreację" [4]. Takie ujęcie wyraźnie wskazuje, że twórczość artystyczna jest nie tyle zawodem, co ważnym elementem tożsamości.

Pomocną w rozumieniu specyfiki działalności artystycznej może być typologia Nathalie Heinich, która mówiąc o pracy artysty dokonuje rozróżnienia na rzemiosło, zawód i powołanie [5]. Rzemiosło zwraca uwagę na jej regularny charakter i profesjonalizację. W przypadku tak zwanego „wolnego" zawodu praca zostaje wsparta zapleczem intelektualnym, elementem twórczym. Trzecie rozumienie – powołanie – odsłania przekonanie o byciu predestynowanym, niejako „skazanym" na bycie artystą. Jak pokazują badania [6], artystom przypisuje się szczególną misję społeczną, a ich pracę rozumie się przez pryzmat samorealizacji i dążności do zaistnienia w przestrzeni publicznej. Oba te mity nie służą jednak im samym, gdyż ugruntowują kolejny: przekonanie, że nie muszą być

MEADYGRESJA 1

Gdyby artysta miał być darmozjadem, czyli kimś niepotrzebnym, bardzo trudno byłoby wyjaśnić, dlaczego ludzie tej profesji, a zwłaszcza muzycy, są obecni w każdej znanej nam kulturze świata. I dlaczego panuje raczej zgoda co do tego, że muzyka stanowi pewną antropologiczną konieczność człowieka, taką samą jak język: jest do tego stopnia zakorzeniona, że nie sposób wyobrazić sobie bez niej istnienia naszego biologicznego gatunku.

A jakie są jej konkretne funkcje? Musielibyśmy spędzić godzinę, tłumacząc jak uczeni do tej pory ją opisali, powiedzmy więc tylko, co wiadomo od XIX wieku: że wspólnota stylu muzycznego odpowiada za naszą wzajemną zdolność do rozumienia się na poziomie empatycznym; że nasza łatwość emocjonalnego zrozumienia drugiego człowieka jest wysoka zwłaszcza wtedy, kiedy dzielimy z nim wspólny styl muzyczny, z którego dalej wynika pewien sposób ekspresji i komunikowania emocji. Muzyka stanowi więc jeden z fundamentów międzyludzkiej komunikacji – i tak dalej… Nie sposób w kilku słowach wymienić jej licznych funkcji.

A kiedy muzyka wydaje się zbędna, a artysta darmozjadem? Od kiedy uwierzyliśmy bezwzględnie w porządek kapitalizmu, czyli jeśli sądzimy, że jedynym sensownym działaniem człowieka jest pomnażanie zysku gospodarczego, co muzyka też potrafi, jak pokazały korporacje.

wynagradzani, bo najważniejszy jest dla nich prestiż, poczucie spełnienia czy rozpoznawalność.

W pryzmacie stereotypu

Czy nie macie wrażenia, że na przekłamywanie wizerunku artysty mają wpływ pewne mity społeczne, a także działalność szczególnie barwnych reprezentantów tego środowiska? Nie tylko negatywne, ale i pozytywne. W przypadku artysty zwykle dotyczą np. tego, że z muzyki utrzymać się nie sposób, a sami muzycy są lekkoduchami. Badacz środowiska artystycznego Marian Golka słusznie zauważa, iż w wizerunku artystów „w znikomym

stopniu uwzględnia się ich role zawodowe, bardziej zaś te cechy, które różnią ich od pozostałych członków społeczeństwa. W tej ocenie nie bierze się pod uwagę względów artystycznych, ale zgodność (albo częściej ich brak) zachowań artystów z normami społecznymi" [7]. Społeczne wyobrażenia na temat artystów budują wywiady udzielone w mediach, uczestnictwo w koncertach, oddziaływanie postaci fikcyjnych i tych z przeszłości, a zatem nie bezpośrednie kontakty z samym twórcą. Jeśli te kontakty mają charakter sporadyczny lub w ogóle nie występują, stereotypy się wzmacniają, a w potocznych wyobrażeniach o artystach „tkwi zawsze więcej stereotypów niż wiedzy opartej na faktach" [8].

Czy wiesz, że 94% holenderskich artystów zarabia mniej od robotników, [11] a 40% z nich żyłoby poniżej granicy ubóstwa, gdyby utrzymywało się wyłącznie ze sztuki? Czy wiesz, że jedynie 0,5% londyńskich i nowojorskich artystów ma wysoką lub bardzo wysoką renomę, a tym samym może liczyć na odpowiednio wysokie zarobki? [12].

A co na to sami artyści? Z badań „Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury" [9] wynika, iż w wymiarze grupowym nie utożsamiają się oni ze stereotypem artysty jako człowieka wyobcowanego ze społeczeństwa i panujących w nim reguł. Część z nich ma świadomość, że są postrzegani jako oderwane od rzeczywistości, zdziwaczałe jednostki, ale protestują przeciw tak wysoce krzywdzącemu stereotypowi. Warto zwrócić uwagę, iż sami twórcy balansują wokół myślenia o sobie w kategoriach rzemieślnika i artysty, jednak żadna z tych tożsamości nie ma charakteru długotrwałego ani regularnego.

Zawód czy sposób bycia?

Analiza biografii artystów pokazuje, że ich twórczość jest mocno spleciona z życiem osobistym. W rankingu prestiżu zawodów artysta lokuje się w połowie stawki, pod względem poważania społecznego czołowe miejsce zajmuje strażak, pielęgniarka, górnik, profesor uniwersytetu, lekarz, nauczyciel [10]. Lekceważący stosunek do artystów wynika

prawdopodobnie również z nienormowanego czasu ich pracy. Zwykle uznajemy, że praca wartościowa to taka na etacie i ze stabilnym wynagrodzeniem. Artyści działają zazwyczaj w trybie nieregularnym – bywa, że po okresach intensywnej aktywności, np. nagrywania płyty, pracy w studio, koncertowania nadchodzą okresy posuchy, ale i zwyczajnego, koniecznego odpoczynku. Co ciekawe, chociaż zawód artysty nie cieszy się specjalnym poważaniem, postaci ze świata muzycznego są wskazywane przez Polaków jako te, z których możemy być dumni [13].

Wizerunek artysty wpisuje się w veblenowską klasę próżniaczą pod względem opisywanego przez niego „ostentacyjnego próżniactwa" i eksponowanego marnotrawstwa. Artysta-muzyk w popkulturze to postać odurzona rozmaitymi środkami, której życie składa się z ciągu niekończących się imprez, choć przyznać trzeba, że w przypadku wielu zespołów muzycznych ten portret nie stanowi żadnego nadużycia, a jedynie odzwierciedlenie stanu faktycznego. Zdemolowane hotele, hektolitry wypitego alkoholu oraz szybki seks stały się znakami rozpoznawczymi rockandrollowców, zgodnie z imperatywem „sex, drugs & rock'n'roll".

CIEKAWOSTKA

Czy wiesz, że streaming stanowi najpopularniejszą wśród Polaków formę dostępu do kultury, a w przypadku muzyki jest to niemal 65% wszystkich nośników i formatów? Niestety z badań wynika, że ponad połowa polskich wykonawców muzycznych nie otrzymała żadnego wynagrodzenia z tytułu udostępniania swojej muzyki na płatnych platformach streamingowych. Dla porównania w Hiszpanii prawo do wynagrodzenia za korzystanie z muzyki i filmów w Internecie przysługuje artystom wykonawcom już od 2006 roku, a od 2022 roku takie prawo zostało przyznane artystom belgijskim [14].

Wrażliwy jak artysta

Spotkaliście się pewnie ze stereotypowym wizerunkiem artystów-muzyków jako szaleńców, nie panujących nad emocjami, rozedrganych i niestabilnych. Wszystko to przez wrażliwość, która dotyczy ich szczególnie często; w tym przypadku mówi się nawet o nadwrażliwości [15], bo podwyższona

wrażliwość psychiczna i tak zwana intensywność emocjonalna charakteryzuje przede wszystkim osoby zdolne i twórcze. Pod pojęciem „wzmocnionej pobudliwości psychicznej" rozumie się zbyt silne i intensywne reakcje na zewnętrzną i wewnętrzną stymulację [16].

Czy zauważyliście, że osoby uzdolnione twórczo, o dużym potencjale kreacyjnym, często pozostają w konflikcie z otoczeniem i postrzegane są jako osoby „trudne"? Wrażliwość właściwa artystom sprzyja zdolności do postrzegania i przeżywania wartości estetycznych [17] i to właśnie ona odpowiada za zmienność nastrojów, pewną formę infantylizmu psychicznego, ale także trudno akceptowalną dla niektórych otwartość i bezpardonową szczerość w kontaktach [18].

MEADYGRESJA 2

Troska o wysoką jakość artystyczną muzyki, wbrew pozorom, rzadko jest wprost proporcjonalna do późniejszych korzyści ekonomicznych. Zwłaszcza przy takim nadmiarze wydawnictw jak dziś. Rynek funkcjonuje bowiem najczęściej w ten sposób, że najlepiej sprzedają (a także klikają) się nagrania i płyty sprawnie, ale cynicznie serwujące odbiorcy treści, o których wiadomo, że ten będzie chciał je usłyszeć. Właśnie w tym punkcie leży granica stereotypu o artyście-darmozjadzie – kimś przez swoją wrażliwość czy wiarę w ideały czasem nieco oderwanym od rynkowych realiów, kto znając ramy konwencji stara się z nią pogrywać, zarówno pod względem formy (np. bardziej zawiłe struktury akordowe), jak i treści (swoista metafizyka dźwięku). Takie próby sięgania brzmieniem gdzieś głębiej zazwyczaj rozmijają się z oczekiwaniami odbiorców i nie przynoszą zadowalającej gratyfikacji finansowej, wpędzając we frustrację, a nawet wypalenie.

Czy jednak problem rzeczywiście leży tu w poszukującym, kreatywnym i spychanym przez algorytmy na margines artyście? Twórcy postawionym w końcu przed wyborem: „Jeszcze liczyć, że wreszcie mnie docenią, a może już iść do pracy?". A może raczej w sposobach promocji i konsumpcji muzyki, do jakich przez lata przyzwyczaili się słuchacze?

Ezra Pound słusznie zauważył, iż „artysta to system nerwowy gatunku" [19]. Wrażliwość i zdolność artysty pozwalają wyłuskiwać z otoczenia pęknięcia, rysy i niejednoznaczności dzięki temu, że jest on czuły (czasem mówimy: nadwrażliwy) na niezwykle subtelne sygnały, które osoba pozbawiona tej wrażliwości, ale także uważności, pomija lub uznaje za nieważne [20].

Czy zgodzilibyście się z tezą Golki, że artysta może być skuteczniejszy we wczesnym prognozowaniu od futurologa czy prognostyka, jednak niewiele osób będzie skłonnych go słuchać, ponieważ jego diagnoza rzeczywistości zwykle pozbawiona jest racjonalnych i wyważonych ocen? [21].

Myśląc o pracy artystów, nie ulegajcie stereotypowemu wyobrażeniu o profesji, którą wykonują. Kiedy macie ochotę poddać ich pracę negatywnej ocenie, pomyślcie o tym, jak szare i nijakie byłoby nasze życie pozbawione wytworów ich kreatywności, ile wzruszeń i poruszeń serca niesie ich aktywność i jak wyglądałoby Wasze życie bez jej efektów (muzyki, filmów, seriali, książek).

STUDIUM PRZYPADKU

Dean Keith Simonton podjął się przeprowadzenia badań, których celem było zidentyfikowanie wybitnych dzieł muzycznych [22]. Założył, iż miarą wielkości kompozytora jest liczba publikacji na jego temat, a także wzmianek w pracach naukowych, encyklopediach, słownikach i innych opracowaniach popularyzatorskich. Zaproponował również model badania oryginalności utworów muzycznych, biorąc pod uwagę powtarzalność fraz. Za najbardziej oryginalne uznał te, których powtarzalność była najniższa.

- Jakie dostrzegacie słabości metody badania wielkości kompozytora, zaproponowanej przez Simontona?

- Czy Waszym zdaniem liczba publikacji dotyczących danego kompozytora świadczy jednoznacznie o jego wielkości, biorąc pod uwagę, że bywają także publikacje negatywnie odnoszące się do danego twórcy?

- Jakie rozwiązanie byłoby bardziej obiektywne?
- Czy metodologia badania „wielkości artysty” Simontona ma jeszcze sens w dobie kultury remiksu?

MEAMYŚLNIK

„Tak, kultura wytwarza całkiem konkretny odsetek PKB, dzięki niej możemy sobie oglądać seriale i słuchać muzyki, kiedy panuje hasztag „Zostań w domu” (co oczywiście dotyczy tylko tych osób, które mogą sobie na to pozwolić). Kultura nie tylko zapełnia wolny czas, ale stanowi też źródło autorozwoju, edukacji i budowania tożsamości. Amen. […]

Niepewność dochodu w wielu sektorach tzw. branży kreatywnej, na którą składają się artyści, ale też niewidzialna kasta zaplecza, czyli producentów, agentów, organizatorów festiwali, techniki, gastronomii, promocji i pochodnych, powoduje większe ryzyko wystąpienia zaburzeń ze spektrum nerwowo-lękowo-depresyjnym i jest to pochodną środowiskową, nie wrodzoną. Urobek na ten temat jest na razie dość ubogi, bo i badania nie tak medialne jak szukanie genu szaleństwa u artystów. Ankieta z 2008 roku na około 500 przedstawicielach przemysłu muzycznego z Wielkiej Brytanii wskazała, że ponad 80% (!) zmaga się z przewlekłym stresem, ponad 60% z lękami, a ponad 40% z depresją. […] Dla porównania: dyskutowane stany w badaniach w Wielkiej Brytanii zgłasza 20% populacji generalnej. Konkretniejszych badań na razie brak, o wnioskach nie wspominając.

W tym miejscu pojawia się magiczny termin „specyfika branży”. Warunki, w których higiena pracy nie istnieje, są tak oczywiste dla wszystkich zaangażowanych jak powietrze, którym oddychają. Nie ma mowy o zmianach w wykonywaniu zawodu, co najwyżej o zmianie zawodu, w którym pandemia rozniosła resztki przewidywalności”.

Sylwia Chutnik, Paweł Trzciński [23]

- Jakie znaczenie w trakcie pandemii coronavirusa, kiedy byliśmy zamknięci w domach, miało dla Ciebie korzystanie z pracy artystów? Czytałeś(-aś) książki, oglądałeś(-aś) filmy, słuchałeś(-aś) muzyki?

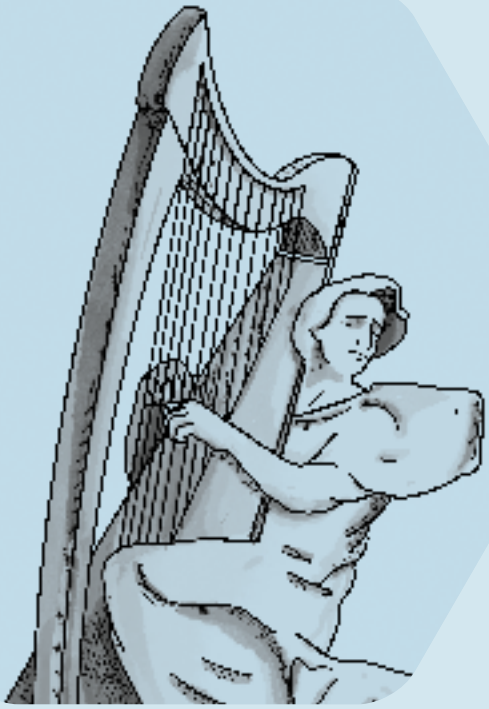
- Podczas pandemii sporo produkcji kulturalnych było dostępnych za darmo w sieci, aby dać ludziom pokrzepienie. Jakie to mogło wywołać skutki dla samych artystów i ich finansów?

- Wymień trzy argumenty za i trzy przeciw tezie: dobra kultury tworzone przez współczesnych artystów i finansowane z grantów powinny być dostępne za darmo. Czy widzisz analogię do świata biznesu?

Artysta to darmozjad. Grajek uliczny tym bardziej?

Ewelina Grygier

Jakie są najpowszechniejsze stereotypy dotyczące muzyków oraz ich wynagrodzeń? Czym charakteryzuje się praca artystów – muzyków ulicy? Słuchając podcastu, dowiecie się, jak wygląda zawód muzyka od strony finansowej, a także, ile muzyk daje od siebie, karmiąc żądnych obcowania ze sztuką odbiorców.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

Dzisiaj każdy może być artystą

Maria Opałka, Tomasz Opałka

Artysta-profesjonalista kontra artysta-amator

Czym jest prawdziwa sztuka? Kim jest prawdziwy artysta? Dziś, kiedy możliwości wypowiedzi twórczej oraz dotarcia z nią do odbiorców znacznie się rozszerzyły, stawia się te pytania coraz częściej, zwłaszcza w środowisku związanym z tzw. kulturą wysoką, choć ten problem nie jest niczym nowym. Nawet znani filozofowie, tacy jak Tatarkiewicz [24] uważają, że nie ma zgody co do zakresu pojęcia sztuki.

Zauważyliście oburzenie prezentacją twórczości disco polo w murach Teatru Wielkiego w Łodzi czy w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu [25], które odbiło się echem w polskich mediach [26]? Albo zacięte dyskusje, jakie wywołuje od lat nazywanie artystami Dody, Zenka Martyniuka czy obecnie Oliwki Brazil? Opór wywołuje niekiedy również zrównywanie rangi muzyki poważnej i filmowej, choć równocześnie dla wielu odbiorców gatunki te są ze sobą nierozerwalnie związane, o czym świadczy np. popularność stacji radiowej RMF Classic. Kilkadziesiąt lat temu Theodor W. Adorno – filozof, kompozytor, teoretyk sztuki – z lękiem i niechęcią pisał o muzyce rozrywkowej, uważając jazz za przejaw degradacji sztuki [27]. Dziś zdarzają się podobne wypowiedzi o muzyce pop, hip-hop lub disco polo. Dlaczego w ten sposób budujemy hierarchię wartości? Czy rzeczywiście mamy do czynienia z degradacją sztuki? A jeśli tak, to co to oznacza dla stanu naszej cywilizacji, społeczeństwa czy samej twórczości artystycznej i statusu artysty?

Pierwsza definicja artysty, z którą przyjdzie nam się zmierzyć, pochodzi ze świata skupionego wokół profesjonalnej muzycznej edukacji, świata narracji filozofii i estetyki

muzycznej utrwalonej przez wielusetletnią tradycję, świata sztuki obecnej w pismach dostępnych jedynie wąskim grupom społecznym i niedostępnej dla niższych klas [28].

MEADYGRESJA 1

Potencjalnie każdy może być artystą. To prawda. Nacisk trzeba jednak położyć na słowo „potencjalnie". Dziedziny sztuki są pewnego rodzaju tradycjami, z którymi można polemizować, które można odrzucać, ale względem których trzeba się jakoś umiejscowić. Dlatego bez wątpienia twierdzenie, że każdy może być artystą jest prawdziwe, pod warunkiem, że ten „każdy" podejmie wysiłek stania się artystą. Czyli, między innymi, zrozumienia reguł „gry w sztukę" i umiejscowienia się w pewnej tradycji, którą może potem choćby jednym gestem odrzucić – ale ten gest odrzucenia będzie pusty, jeśli nie wyniknie z jej wcześniejszego przyswojenia.

Według tej definicji artysta to twórca lub wykonawca-profesjonalista w zakresie umiejętności muzycznych, gruntownie wykształcony i posiadający (z tytułu pochodzenia lub zdobytego wykształcenia) odpowiedni kapitał kulturowy, czyli np. Krzysztof Penderecki, Pierre Boulez, Krystian Zimmermann, Rafał Blechacz, Konstanty Andrzej Kulka. Kolejne kryteria konsekrujące, czyli mające moc nadawania etykiety wysokiej wartości, to zdobycie nagród i wyróżnień nadawanych przez instytucje, takie jak prestiżowe uczelnie wyższe, instytucje państwowe, instytucje kultury związane z dużymi aglomeracjami miejskimi.

Ważna jest także opinia recenzentów i krytyków muzycznych, przy czym niektóre media mają większą siłę wyniesienia artysty bądź jego działań na piedestał niż inne. Wartością jest tu niszowość, elitarność, trudność intelektualna, ale także kunszt techniki i warsztatu twórcy lub wykonawcy, umiejętność komponowania dzieł wykraczających poza proste formy muzyczne, operowanie różnorodną obsadą wykonawczą, stosowanie wysublimowanych technik kompozytorskich oraz wykonywanie kompozycji wymagających ogromnych umiejętności technicznych.

MEADYGRESJA 2

Jeśli, w dużym uproszczeniu, przyjmiemy, że utwór muzyczny ma dwie linie przebiegu – horyzontalną (linearny rozwój ścieżek w poziomie, wraz z upływającym czasem) i wertykalną (budowanie dźwięków w pionie z uprzednio zaprojektowanej palety brzmień, efektów i teł), to dzisiejsze oprogramowanie umożliwia stworzenie profesjonalnie brzmiących kompozycji nawet obdarzonym odpowiednią dozą wyobraźni (lub osłuchaniem w konkretnych estetykach) laikom. Zwłaszcza w zakresie pionowym, gdy poprzez pracę na tzw. „czystym dźwięku" i dopasowywanie do siebie audialnych „klocków", choćby metodą prób i błędów, są oni w stanie trafić w końcu na taką ich konfigurację, która zabrzmi kreatywnie.

Czy jednak czyni to wszystkie takie osoby artystami? A jeśli nie, to gdzie postawić granicę oddzielającą ich od takowych? W posiadanym wykształceniu i technicznym warsztacie, a może w świadomym, a nie przypadkowym, kształtowaniu materii muzycznej od samego początku powstawania utworu? „Celowy auto-tune, czy przykrywa braki?", „Przypadek, czy tak chciał?", „Wymyślił i zagrał, czy sprawę załatwił za niego program?". W dobie postępu technologicznego kategorie te będą się coraz bardziej rozmywać, przez co, oprócz wirtuozerskich instrumentalnych i wokalnych wykonań na żywo, rozgraniczenie ich będzie dla słuchaczy dużym wyzwaniem.

W specyficznej sytuacji znajdują się artyści reprezentujący nurty awangardowe, eksperymentalne, którzy – choć zaliczają się w pewnym sensie do nurtu muzyki poważnej – tworzą dzieła na tyle innowacyjne, że nieakceptowalne przez klasycznych melomanów. Scena awangardowa ma przewagę w kwestii innowacji i komplikacji strony intelektualnej, ale przez część przedstawicieli świata artystycznego jest postrzegana jako antysztuka i działanie sprzeczne z założeniami estetyki i kunsztu muzycznego. Pytania „czy to prawdziwa sztuka?" i „czy to prawdziwy artysta?" często kierowane są w stronę twórców muzyki nowej oraz wykonawców specjalizujących się głównie w tym obszarze. Inni artyści, których status bywa kwestionowany, to przedstawiciele muzyki rozrywkowej [29].

Kontrowersje wokół mainstreamu

Wyznaczniki bycia artystą w ramach kultury masowej są w pewnym sensie bardziej obiektywne: popularność oraz idący w ślad za nią sukces komercyjny [30]. Często utożsamia się je z prostotą używanych środków artystycznych oraz motywacją takiego twórcy. W tym obszarze działają nie tylko wykształceni muzycy, ale też tacy, którzy edukację muzyczną odebrali nieformalnie lub zdobywali umiejętności we własnym zakresie. Ci drudzy nazywani są niekiedy z tego powodu amatorami, a ich twórczość uważana bywa za amatorską i nieprofesjonalną. Jednak to wcale nie jest takie proste. Muzyka rozrywkowa nie rozwijała się wyłącznie z chęci zysku, poprzez prymitywizację czy degradację sztuki. Jej rozwój nie miał też z założenia uderzyć w nurt kultury wysokiej, a sama twórczość o charakterze mainstreamowym nie jest oczywiście ani wyłącznie amatorska, ani wyłącznie komercyjna. Popularność na szeroką skalę to wynik znacznie głębszej zmiany w strukturze społeczeństw zachodnich, związanej z pluralizacją, emancypacją różnorodności i aktywnymi działaniami mniejszości w ujęciu etnicznym, rasowym, neuroróżnorodnym, feministycznym, LGBTQ+. W takim kontekście protekcjonalne traktowanie przejawów kultury masowej jest zupełnie nieuzasadnione, nie ma też na nie przyzwolenia społecznego.

Jeśli więc z punktu widzenia kultury wysokiej uznamy po prostu, że artysta mainstreamowy to taki, który osiągnął sukces komercyjny często dzięki uproszczeniu elementów muzycznej struktury, to stracimy z oczu ważny aspekt tej dyskusji. Fenomen ten wiąże się bowiem także z dowartościowaniem różnorodności, uniwersalizmem, poszanowaniem praw różnych grup oraz szacunkiem dla odmiennych gustów i preferencji. Co więcej, w muzyce rozrywkowej spotykamy i artystów niszowych, o mniejszym zasięgu, nieosiągających sukcesu komercyjnego, bo przecież niektóre jej gatunki, jak choćby progresywny rock czy elektronika cechują się muzycznym profesjonalizmem oraz radykalnie eksperymentalnym podejściem do twórczości i wykonawstwa, podobnie jak niektóre nurty muzyki tzw. poważnej.

Jak widzicie – różne światy artystyczne mają różne kryteria uwiarygodniające artystę. Trudno je porównywać, ponieważ wypływają

z innych kontekstów badawczych, filozoficznych i społecznych [31]. Należy tu jednak zachować ostrożność – zrównanie wszelkich kryteriów wartościujących w myśl dowartościowania różnorodności może odebrać nam w ogóle możliwość oceny działania artystycznego.

Artysta w cyfrowej rzeczywistości

Rewolucja cyfrowa [32] i rozwój społeczeństwa informacyjnego to kolejne możliwe punkty odniesienia dla rozważań na temat definicji artysty i… nowe problemy. Artysta jako fenomen marketingowy [33] oznacza złożone zjawisko [34]. Zwykle kojarzony bywa z muzyką rozrywkową, ale to przecież w równym stopniu Maria Callas czy Yuja Wang, jak i Adele czy ktokolwiek inny działający na rynku muzycznym. W tym ujęciu wartością są np. obecność w mediach tradycyjnych i społecznościowych, pilnowanie ilości i jakości publikowanych komunikatów, materiałów wizualnych i audiowizualnych, sposobu bycia, wyrażania się, prezentowanych poglądów, stylizacji, elementów życia prywatnego, stosunku do siebie, własnego ciała itp. W niektórych przypadkach działalność artystyczna schodzi wręcz na dalszy plan wobec kształtowania własnego wizerunku jako twórcy.

Czy można stosować zabiegi marketingowe w odniesieniu do kultury wysokiej? Obawiamy się tego, bo marketing kojarzony jest ze sprzedażą, a ta z kolei – ponownie – z uproszczeniem i degradacją sztuki.

Zastanówcie się nad przyjęciem innej perspektywy:

- czy marketing i autoprezentacja to nieodłączny element współczesnej działalności artystycznej?
- czy wykonawca lub twórca muzyczny, który nie korzysta z tego typu narzędzi, jest w pełni artystą, czy „jedynie” wykonawcą bądź twórcą-rzemieślnikiem?
- czy skupienie się w dużej mierze na budowaniu własnej, oryginalnej marki i środowiska skupionego wokół niej stało się obecnie jednym z czynników „tworzących” artystę?

Obserwujemy liczbę subskrybentów kanałów audiowizualnych, followersów profili w mediach społecznościowych, ilość reakcji i ich temperaturę, sposób interakcji (komentarze, udostępniania, lajki).

Nawet w kręgu kultury wysokiej zasięg i dotarcie do odbiorców nabierają coraz większego znaczenia, decydując o możliwości prezentacji swoich dzieł w renomowanych instytucjach, podczas prestiżowych festiwali lub publikacji swoich dzieł u znaczących wydawców. Relacja sztuka – odbiorca staje się coraz bardziej złożona.

Technologia w świecie twórczości muzycznej

Osobną (r)ewolucję w zakresie statusu artysty wprowadza rozwój technologii związanej z komponowaniem, realizacją nagrań oraz produkcją muzyczną [35]. Jednym z aspektów tej zmiany jest eksplorowanie idei ready made, która wcześniej nie była dostępna sztuce muzycznej. Kiedyś, by napisać i wyprodukować utwór muzyczny potrzebowaliśmy studia, konsolety mikserskiej, instrumentów; twórca musiał posiadać elementarną wiedzę muzyczną, aby swoje koncepcje ująć w całość i urzeczywistnić w postaci nagrania.

Dziś wielu twórców i producentów nie ma wykształcenia i świadomości muzycznej materii. Dostępne są narzędzia wirtualne, takie jak biblioteki sampli instrumentów muzycznych, software (od sekwencerów do produkcji nagrań i obróbki dźwięku poprzez programy służące do tworzenia algorytmów procesujących i programujących zjawiska akustyczne, aż po oprogramowanie umożliwiające miks wielokanałowy, synchronizację muzyki z obrazem etc.). To one pozwalają ludziom bez doświadczenia i umiejętności muzycznych łączyć ze sobą gotowe elementy w spójnie brzmiącą całość. Software kontroluje proces łączenia poszczególnych elementów takiej kompozycji, budowanej z muzycznych klocków. Brzmienia są na tyle dobrze przygotowane, że laik może nie odróżnić efektu stworzonego przez artystę od produkcji amatora. Możliwy jest nawet zakup tzw. midi packów, czyli gotowych pakietów progresji harmonicznych idealnie współgrających z linią basu, melodią, rytmem, które wgrywa się do programu do tworzenia muzyki. W ten sposób niemal każdy jest w stanie w kilka minut stworzyć i wyprodukować piosenkę. Orkiestracja i aranżacja to złożone dziedziny kompozytorskiego warsztatu, wymagające sporej wiedzy i doświadczenia, dlatego niektórzy twórcy korzystają z gotowych, wcześniej zinstrumentowanych, nagranych i wyprodukowanych sekwencji orkiestrowych.

CIEKAWOSTKA

Nowe technologie pozwalają nam przywracać do życia artystów, którzy odeszli. W 2018 roku odbyła się trasa koncertowa hologramu Marii Callas, w której wykorzystano technologię hologramowania 3D. Wydarzenia wzbudziły ogromne zainteresowanie fanów diwy wszech czasów. Pomysł został uwieczniony w postaci nagrań i opublikowany przez Warner Classics w 2019 roku.

Pamiętajcie jednak, że technologia daje także nowe możliwości budowania muzycznej struktury, różnicowania brzmień, wykorzystywania różnorodnych technik realizacji nagrań i produkcji muzycznej [36]. Ważne, by odróżnić cyfrowe półprodukty (lub czasem całe produkty, z których korzysta się na potrzeby tzw. muzaków, czyli banków taniej lub darmowej produkcyjnej muzyki wymyślonej przez muzycznych amatorów) od muzyki artystycznej, tworzonej za pomocą narzędzi elektronicznych, komputerów, oprogramowania, wirtualnych instrumentów w standardzie VST2 i VST3 itp. Komponowanie muzyki w ten sposób wymaga często nie tylko ogromnej wiedzy (nierzadko tożsamej z klasycznym wykształceniem kompozytorskim), ale i umiejętności związanych z produkcją tego typu nagrań: znajomości programowania, realizacji nagrań, akustyki itp., wszelkiego rodzaju plug-inów i efektów – od pogłosów, flangerów, kompresorów przez liczne filtry, limitery, oscylatory, modulatory, po ustawienia panoramy dźwiękowej (nie tylko stereo, ale i tzw. wielokanałowej czy obiektowej). Możliwości, które oferują te narzędzia, dają nieograniczone pole do eksperymentów brzmieniowych: psychoakustycznych, barwowych czy harmonicznych. Taka wiedza (choć nie stanowi elementu klasycznego wykształcenia muzycznego) jest niezbędna do sprawnego poruszania się w tej kompozytorskiej materii, która coraz częściej staje się również częścią dzisiejszej koncertowej muzyki poważnej, a od dawna stanowi nieodłączny warsztat twórców muzyki filmowej. To wszystko daje niespotykane wcześniej możliwości rozwoju zarówno technologii, jak i środków artystycznego wyrazu i oddziaływania. Umiejętności twórców świadomych muzycznej i technologicznej materii wpływają na rozwój technologii i wzajemnie: rozwój technologii pozwala artystom przekraczać nowe granice, a nie – jak w przypadku amatorów – jedynie odtwórczo składać utwory z klocków.

Dylemat wartości

Jak więc myślicie – czy dziś każdy może być artystą? Jeśli przyjrzycie się narracji przemysłu muzycznego, może się wydawać, że tak. Co więcej, coraz trudniej jest obronić tezę, że istnieje jednoznaczna, konkretna, najważniejsza definicja sztuki i działalności artystycznej. Zmiana w rozumieniu pojęcia artysty wynika nie tylko z nowych form muzycznej aktywności, ale przede wszystkim ze zmiany sposobu postrzegania wartości jako takich oraz uprawomocnienia jednostkowych ocen [37]. Dziś nikt nie może już narzucić drugiej osobie sposobu interpretacji świata, ponieważ jest to postrzegane jako działanie przemocowe. Zwróćmy jednak uwagę na to, że dyskusja o wartości sztuki w związku z jej złożonością i głębią (także intelektualną), rozpiętością emocjonalną i sublimacją materii wypływa właśnie na szerokie wody i nie musi wcale dotyczyć wyłącznie kultury wysokiej. Przykładem takiego zderzenia są choćby kontrowersje wokół wyboru reprezentantów Polski w konkursie Eurowizji w 2023 roku. Jest to spór o istotę wartości sztuki odbywający się tym razem na wspólnym terytorium muzyki rozrywkowej.

Być może pytanie o sztukę wartościową i wymagającą od słuchacza – i artysty – nieco więcej wysiłku jest wciąż aktualne, jeśli uda się je oderwać od tradycyjnego podziału na kulturę elitarną i popularną. W tym ujęciu obraz problemu staje się znacznie bardziej klarowny.

STUDIUM PRZYPADKU

W pierwszym kwartale 2019 roku w branży muzycznej stało się głośno o nietypowym kontrakcie – po raz pierwszy w historii miała zostać zawarta umowa fonograficzna nie z człowiekiem, a z algorytmem. Niemiecka firma, właściciel aplikacji muzycznej Endel, która tworzyła pejzaże dźwiękowe na podstawie danych pobieranych z serwisów streamingowych dopasowując ich charakter i muzyczną strukturę do odbiorców, zawarła z Warner Music Group umowę dystrybucyjną dotyczącą 20 albumów artysty-algorytmu. Był to pierwszy moment, w którym dostrzeżono tak silnie realną możliwość wejścia sztucznej inteligencji do świata muzycznej twórczości.

W ostatnich latach próby wykorzystania uczenia maszynowego i sztucznej inteligencji w branży muzycznej spowodowały wysyp różnorodnych produktów zawieszonych pomiędzy światem muzyki, fonografii, marketingu i IT. Powstały zarówno aplikacje wspierające dobrostan psychiczny klientów (np. Mindscape, Cove-app), jak i złożone narzędzia oferujące wsparcie dla klientów korporacyjnych w budowaniu *sonic identity* (MassiveBass). Największe emocje wzbudziła jednak informacja, która ujrzała światło dzienne w listopadzie 2022 roku – chiński gigant Tencent Music Entertainment Group opublikował ponad 1000 utworów, w których AI z powodzeniem naśladowała (a może w zasadzie kreowała?) ludzki głos. Tencent Music Entertainment ogłosił, że jeden z utworów, w których partię wokalną stworzyła sztuczna inteligencja, przekroczył pułap 1 miliona streamów, stwarzając tym samym precedens i dając branży rozrywkowej przestrzeń do odważniejszych eksperymentów w tym zakresie.

AI może być już wykorzystywana nie tylko do tworzenia elektronicznych soundscape'ów, lecz również do odtwarzania głosu znanych, nieżyjących już artystów, oferując ich fanom nowe kompozycje. Możliwe jest również kreowanie artystów całkowicie cyfrowych, budowanie brzmienia i charakterystyki ich głosu i ekspresji wykonawczej.

Zastanówcie się:

- Czy współpraca wytwórni fonograficznej i artysty-algorytmu może odnieść sukces komercyjny? Spróbujcie odpowiedzieć na to pytanie, analizując przypadek współpracy Warner Music i Endel oraz projektu Tencent Music Entertainment.

- Jakie mogą być konsekwencje wykorzystania AI w branży artystycznej?

MEAMYŚLNIK

„Została laureatką 5. edycji Konkursu „Wydaj Płytę z Będzie Głośno!”. Dzięki wygranej wydała między innymi debiutancki album „Sen o smaku lukrecji”, a jej kawałek otwiera nową składankę „Będzie Głośno! Vol.4.”. Z Wroną rozmawiamy o znaczeniu terminu „artysta” w XXI wieku. […] Jak zauważa Wrona, dzisiaj w czasach zdobyczy technologicznych i narzędzi, każdy może być artystą. - W dobie Tik-Toka faktycznie jest dużo łatwiej. Ktoś może wrzucić jeden filmik, który będzie miał 10 mln odtworzeń i już ma widzów. Liczba odbiorców i fanów jakby nie było definiuje artystę. Jednak nie sztuka zebrać polubienia, ważne, żeby te treści miały jakość. Trzeba zainteresować kogoś jako artysta - opowiada Wrona. - Każdy może tworzyć, każdy może robić rzeczy. Wszystkiego mamy pod dostatkiem: sprzętu, programów i wszelakich aplikacji”.

za: www.polskieradio.pl [38]

- Pomyśl i wymień dwa powody, dla których kompozytor tworzący operę – dwugodzinne dzieło, przy wystawieniu którego pracować będzie 200 osób – ma takie same trudności do pokonania, jak samouk wydający płytę gitarową i promujący ją na swoim TikToku.

- Kim jest dla Ciebie artysta? Czy każda osoba, zajmująca się działalnością twórczą, czy raczej kilka wybitnych jednostek, tworzących dzieła ponadczasowe? Uzasadnij swoje zdanie.

- Podaj dwa powody, dla których to dzieła Bacha mogą za sto lat być częściej grane od utworów Wrony. Czy istnieją jakieś argumenty przeczące lub wzmacniające tę tezę?

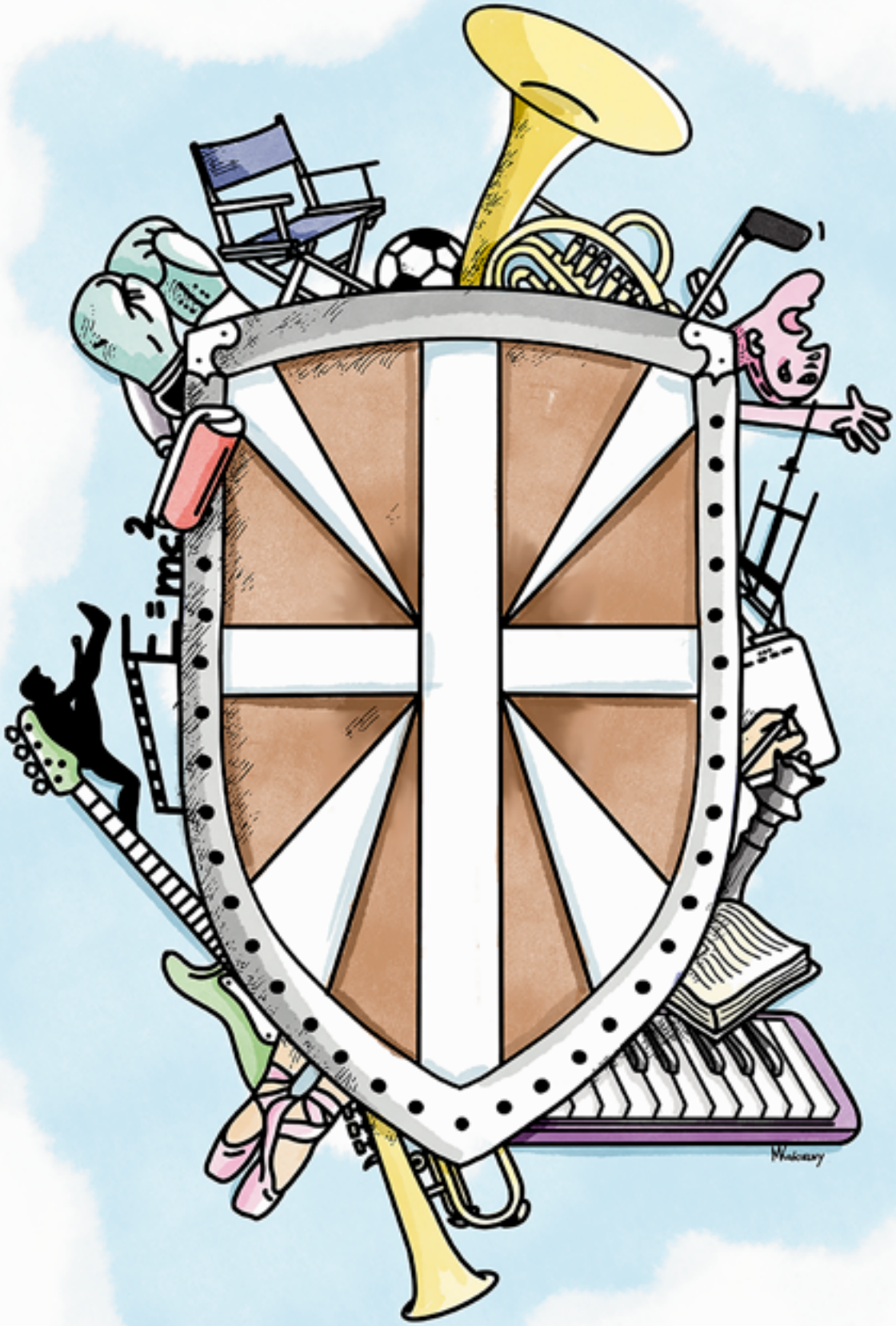
Dziś każdy może być artystą. Potraficie?

Stanisław Trzciński

Czy sztuczna inteligencja radzi sobie z artystycznymi wytworami lepiej niż człowiek? Czy każdy, kto działa w Internecie i tworzy wysoko oglądalne i lajkowane filmiki z podkładami muzycznymi, jest artystą? Nasz ekspert wyjaśnia, kogo możemy uważać za artystę i czy sami siebie w ogóle powinniśmy tak definiować.

PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!


E=mc²

Talent sam się obroni

Agnieszka Kulczycka

„On jest taki zdolny, na pewno osiągnie sukces”

Ile razy słyszeliście to zdanie? A może podczas wieloletniej edukacji muzycznej poznaliście wybitnie uzdolnione koleżanki i kolegów, nierzadko mających plan na własną artystyczną ścieżkę, zmierzającą prostą linią do sławy? I co się z nimi stało? Po latach okazało się, że wybitna pianistka i „cudowne dziecko” grające na wiolonczeli pracują razem w zespole orkiestry w średniej wielkości mieście. Wszystko w porządku, jeżeli świadomie podjęli taką decyzję, ale co, jeśli nie?

Częste są również historie, gdy okazuje się, że dobry muzyk zaczyna być rozpoznawalny i ma coraz większe rzesze fanów, a koledzy ze szkoły zastanawiają się: „jak to się stało?”, bo był średnio uczącym się klarnecistą, na którego możliwości i talent nie zwrócili uwagi ani oni, ani jego nauczyciele.

Ale żebyśmy nie skupiali się tylko na profesjonalnie wykształconych muzykach: oto dwie urocze wokalistki, obydwie zyskujące fanów i followersów w mediach społecznościowych, obydwie w finale talent show. Po pięciu latach pierwsza z nich jest czasem wspominana w mediach za sprawą udanej debiutanckiej płyty, a druga pracuje nad materiałem na trzeci krążek i nie przestaje być nie tylko w centrum zainteresowania tabloidów, ale również głosem, który słyszy się często na playlistach i w stacjach radiowych.

Co sprawia, że tak różne są losy artystów? Czy tylko talent o nich decyduje? No właśnie, może należałoby zacząć od zastanowienia się...

MEADYGRESJA 1

„Talent sam się obroni”. To bardzo ciekawa konstrukcja, bo po pierwsze słusznie zakłada, że talent musi się przed czymś obronić. Dobrze byłoby najpierw powiedzieć, przed czym. A mianowicie – przed logiką systemu medialnego, która dopuszcza do głosu tylko to, co dopuścić zechce. Można być najbardziej utalentowanym muzykiem świata i nie znaleźć miejsca prezentacji własnej twórczości, ponieważ nie przedstawia ona czegoś, co należy do logiki mediów, instytucji i tym podobnych.

„Talent sam się obroni” – pod warunkiem, że będzie miał środki do obrony, czyli to, co socjologowie nazywają kapitałami, za pomocą czego możemy działać. Nie można się tu odwoływać do kryterium historii i wskazywania, że po dziesięcioleciach czy stuleciach każdy wielki twórca został doceniony. Po pierwsze, znamy tylko te postacie, które rzeczywiście zostały docenione: nie wiemy, co w historii zaginęło. Po drugie, trudno czekać trzysta lat, aż talent zostanie zauważony. Żeby mógł sam się bronić, musiałaby istnieć równa przestrzeń prezentacji tworów artystycznych, którą nie manipulują żadne media, korporacje, polityka. Takiej przestrzeni nie ma, więc talent wcale nie jest głównym czynnikiem, który decyduje o sukcesie w życiu muzycznym – o wiele bardziej decydują o nim mechanizmy życia muzycznego, przez które trzeba się przebić. Samorodny talent często może nie mieć żadnych środków, żeby sobie z tą logiką poradzić.

...czym jest talent?

Zauważyliście, że słowo „talent” funkcjonuje często jako pewien skrót myślowy? Według Słownika PWN talent to „niezwykła, nieprzeciętna zdolność twórcza, wybitne uzdolnienie do czegoś”, słownik podaje przykłady talentu aktorskiego, literackiego, malarskiego i muzycznego oraz określa talent jako niepospolity, wybitny, samorodny i wrodzony [39]. Za człowieka utalentowanego można uznać dziś takiego, który ma grupę fanów i cieszy się popularnością, ale również wybitnego artystę wybierającego drogę alternatywną, aby bez rozgłosu móc skupić się na powolnym, świadomym poszukiwaniu swego

miejsca na mapie sztuki.
Osoba, która ma talent, jest zdolna do kreacji, odbiera i filtruje rzeczywistość przez własne emocje – w efekcie tworzy dzieło oryginalne, które zyskuje odbiorców identyfikujących się z wrażliwością artysty i światem przez niego wykreowanym.

Nasuwają się pytania:

- czy talent weryfikuje się ilością pracy włożonej w rozwój?
- czy talent to możliwości dane nam w kodzie genetycznym?
- jak porównać talent np. zdobywcy głównej nagrody w Konkursie Chopinowskim, który wiele godzin, często ostatecznie przeliczalnych na lata, spędza przy klawiaturze fortepianu (pamiętając jednocześnie, że stoi za nim geniusz twórcy, którego dzieła wykonuje) z talentem wrażliwej autorki tekstów, wspieranej muzycznie przez zdolnego kompozytora?

Oczywiście nie ma tu jednoznacznej odpowiedzi, bo kariera artystyczna to wypadkowa wielu elementów.

MEADYGRESJA 2

Dzisiejsze czasy są dla twórców z jednej strony błogosławieństwem, a z drugiej przekleństwem. Błogosławieństwem, gdyż postęp technologiczny niezwykle uprościł możliwość dotarcia do odbiorców ze swoją sztuką przez platformy takie jak YouTube, TikTok czy Spotify. Przekleństwem, ponieważ ze wspomnianych epokowych ułatwień korzysta ogromna liczba osób, często bardzo zdolnych, a często po prostu przebiegłych, ale za to potrafiących odpowiednio wykorzystać moc algorytmów, co generuje nadwyżkę podaży na tle popytu.

W tym nadmiarze wydawnictw siła przebicia nie zależy więc niestety wyłącznie od samego talentu (na to mogą liczyć tylko najwybitniejsi lub/i najbardziej pomysłowi), ale też od szeregu składowych (od ciężkiej pracy po łut szczęścia). Trudno tym samym o jedną receptę na – definiowany inaczej przez każdą osobę – sukces, niemniej predyspozycje do określonej aktywności z pewnością stanowią ogromną początkową przewagę, znacznie ułatwiającą bycie zauważonym i docenionym.

Szansa na sukces

Jest takie powiedzenie: „być we właściwym miejscu we właściwym czasie". Można dodać do tego „z odpowiednimi ludźmi" i przyjąć, że to recepta na szczęście, a w zasadzie – na sukces. Szczęściu jednak trzeba pomóc, a to stoi w sprzeczności z tezą o samoistnej obronie talentu.

- Czy myślicie, że można zostać zauważonym, nie wychodząc ze swojej strefy komfortu?
- Czy pisząc najpiękniejsze tematy muzyczne czy literackie, poruszające rodzinę i przyjaciół, ale nie publikując ich, można zyskać grono odbiorców?

Zapewne nie, ale może to właśnie stanowi klucz do owej obrony? Można pozostać w cieniu, nie próbując współistnieć z „konwencjonalnym" światem sztuki lub wprost przeciwnie – pokazywać, publikować, prezentować swoją twórczość na wszystkich dostępnych polach i czekać, aż nasz talent zostanie dostrzeżony. Można także przyjąć drogę poszukiwania wsparcia na rynku sztuki, zadać sobie pytanie o cel i znaleźć osoby, które pomogą do niego dotrzeć – może to być np. przedstawiciel wytwórni muzycznej, manager lub profesjonalista zajmujący się synchronizacją muzyki z obrazem.

Talent i biznes

Nie jest tajemnicą, że branża artystyczna to również biznes. Sytuacji i możliwości jest tu wiele. Mając doświadczenie wieloletniej współpracy z artystami – autorami i wykonawcami – mogę wyróżnić dwie kluczowe zasady prowadzące do sukcesu: po pierwsze – posiadanie talentu, po drugie – otwartość i chęć współpracy.

Jeśli artysta chce rozwijać swój talent w ramach rynkowych instytucji, musi podporządkować się regułom i zasadom nimi rządzącym. Są to na przykład: zgoda na realizację projektu w ramach określonych terminów, umiejętność realnej oceny swoich umiejętności tak, aby nie być zaskoczonym ilością pracy w założonym czasie, a przede wszystkim – zdolność spojrzenia na własne dzieło niejako z dystansu, by efekt synchronizacji był optymalny i zadowalający wszystkich współtwórców.

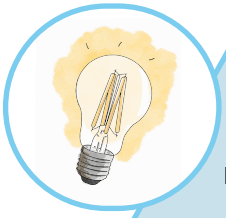
Przemysł muzyczny proponuje różne rozwiązania, których przyjęcie może pomóc założeniu, że talent

sam się obroni. Jednak ich wyboru ostatecznie musi dokonać artysta. Pamiętajcie, że np. udział w reklamie z wykorzystaniem utworu to coś zupełnie innego niż jednoczesna sprzedaż wizerunku do tej samej reklamy. Synchronizacja piosenki w serialu, który ma dużą oglądalność, niewątpliwie wpływa na dodatkowe odtworzenia piosenek artysty i pełni rolę popularyzatorską, jednak czasem warto się zastanowić, czy chcemy, aby nasz utwór oprawiał muzycznie dany film, ponieważ zostaje z nim praktycznie na zawsze.

Zwróciliście uwagę, że od zdolności przeszliśmy krok po kroku do możliwości osiągnięcia dzięki nim sukcesu rynkowego? Czy to właśnie on świadczy o posiadaniu talentu i czy bez udziału branży muzycznej jesteśmy w stanie go osiągnąć i utrzymać? Wytwórnie muzyczne i wydawcy to grupa, która ma za zadanie wspierać rozwój talentów i pomagać w ich rozwoju. Czy w takim razie potępiamy branżę muzyczną jako przemysł? Zachęcam do samodzielnej odpowiedzi na to pytanie.

Talent a sława

A zatem, czy osoba utalentowana musi być sławna? Co tak naprawdę oznacza, że „talent sam się obroni" – czy nie to właśnie, że te wybitne zdolności prowadzą wprost do popularności artysty? Należałoby spojrzeć na ten stan rzeczy w zależności od dziedziny. Posiadający muzyczny talent artysta powinien być sławny, mieć rzesze wielbicieli czy fanów, wypełniony grafik koncertowy i miliony odtworzeń swoich utworów w sieciach streamingowych. Co jednak, kiedy spełnia się on w czterech ścianach studia, pokazuje swoje utwory znajomym i nielicznym subskrybentom własnego kanału i stresuje go myśl, że miałby podjąć współpracę z wytwórnią muzyczną, by trafiły do komercyjnego obrotu? W odczuciu odbiorców jego talent się broni, bo muzyka wzbudza emocje, często silne i rozbudzające wewnętrzne piękno u słuchacza, co można uznać w sztuce za największe spełnienie twórcy. Przecież Fryderyk Chopin, geniusz muzyczny znany na całym świecie, nie przepadał za występami w wielkich salach koncertowych, najlepiej czuł się, prezentując swoją muzykę w kameralnym gronie.



Jeśli jesteś artyst(k)ą, który(-a) chce przebić się w dziedzinie kompozycji, warto pomyśleć o tworzeniu muzyki „pod obraz", dzięki czemu możesz z jednej strony wykazać się odrębnością swojego talentu, a z drugiej – synchronizując muzykę z obrazem – stać się rozpoznawalnym i, oprócz satysfakcji zawodowej, zyskać stabilność finansową. Dotyczy to rynku reklam, gier komputerowych, seriali i filmów. Nie zniechęcaj się, jeśli Twoja twórczość nie trafi od razu do największych hitów filmowych. W kwestii muzyki do reklam warto podejmować współpracę z domami muzycznymi lub bezpośrednio z agencjami reklamowymi, domami produkcyjnymi i reżyserami. W przypadku filmów i seriali najlepiej współpracować z konsultantami muzycznymi, ale również producentami filmowymi i reżyserami.

Tylko czy talent, o którym świat usłyszy za dziesięć lub sto lat można uznać za taki, który się broni? W historii muzyki klasycznej co jakiś czas odnajdywane są zapomniane dzieła, najbardziej spektakularna historia takiego come backu dotyczy chyba Jana Sebastiana Bacha i jego „Pasji według św. Mateusza", którą w sto lat po jej premierze odkrył dla potomnych inny kompozytor – Felix Mendelssohn (twórca słynnego „Marsza weselnego" [40]). Historia z gatunku sensacyjnych, ponieważ Mendelssohn ponoć trafił na ten utwór w… sklepie mięsnym mieszczącym się w domu, w którym przed laty mieszkała rodzina Bachów (rzeźnik pakował mięso w pozostawione na strychu cenne partytury). A może twórczość wzbudzająca emocje u wąskiej grupy słuchaczy ma większą wartość niż ta, która powstaje w wyniku pracy pod presją wymagań rynku?

Talent jest niezbywalnym darem, który człowiek otrzymuje, ale to, w jakim kierunku się rozwinie, jest decyzją twórcy, w każdym razie w jakiejś części.

Niestety, pewnie już wiecie o tym, że o sukcesie decyduje nie tylko sam talent… Przemysł muzyczny jest branżą kreującą gwiazdy dla zysku. Wciąż rośnie liczba młodych, zdolnych instrumentalistów i wokalistów, którzy chcą zawalczyć o sukces. Zazwyczaj są to osoby mające predyspozycje do wykonywania zawodu muzyka, czyli dobry słuch muzyczny i umiejętności, jednak ich możliwości są często przeciętne i brak im czegoś, co je wyróżnia.

CIEKAWOSTKA

Czy wiesz, że aby otrzymać dyplom studiów na akademii muzycznej, trzeba „zaliczyć" mniej więcej 17 lat ćwiczeń na instrumencie: 6 lat szkoły podstawowej, 6 lat średniej i około 5 lat studiów? To więcej niż lekarz czy prawnik poświęcą na otrzymanie prawa do wykonywania zawodu. Bardzo często studenci muzykologii są po szkołach muzycznych, ale trudno im otrzymać pracę w mediach czy instytucjach kultury, ponieważ jest to sektor, który nie ma „progu przejścia" (aby pisać do gazety albo zostać dyrektorem instytucji kultury, nie jest konieczne wykształcenie kierunkowe).

Dzięki mechanizmom promocyjnym, którymi dysponują wytwórnie muzyczne, osoba o średnim potencjale ma szansę stać się gwiazdą, choć zazwyczaj prędzej czy później taki artysta będzie definiowany jako produkt wykreowany przez biznes muzyczny. Pamiętacie jeszcze Alę Janosz, zwyciężczynię pierwszej edycji „Idola"? No właśnie. A Ewelinę Lisowską, która z obiecującej poprockowej wokalistki stała się twarzą jednej z sieci sklepów?

Ale bywają i sytuacje odwrotne: czy wiecie, że Sanah, która obecnie ma status gwiazdy, kilkakrotnie bez powodzenia stawała w szranki konkursów spod znaku talent show? A wokaliści tak obecnie rozpoznawalni, jak Brodka czy Krzysztof Zalewski „odpoczywali" parę lat, aby wykrystalizować swój styl i nie kojarzyć się z programami, które wygrali?

Można więc się zastanowić, czy udział w tych programach pomógł im odnieść sukces, czy zaszkodził ich talentowi, wtłaczając w szufladkę produktu wykreowanego przez telewizyjne show…

W muzyce popularnej jest mnóstwo piosenek, będących jedynymi przebojami jakiegoś artysty – wszyscy je znają, ale po latach

trudno przypomnieć sobie, kto je wykonywał. Być może twórcom „wystarczyło talentu" do napisania tylko tego jednego przeboju? A może w wyniku współpracy, która nie była do końca satysfakcjonująca dla wytwórni, nie przedłużono im kontraktu i artysta już nigdy nie był w stanie przebić się ze swoimi nowymi utworami? Albo sukces był dla wykonawcy momentem na tyle trudnym, że nie był w stanie go udźwignąć? Każde pokolenie pewnie mogłoby wymienić co najmniej kilku takich „artystów jednego przeboju", w tej kategorii znajdziemy np. sporo wakacyjnych hitów, takich jak nieśmiertelna „Macarena" (Los Del Rio), „Lambada" (Kaoma) czy „In The Summertime" (Mungo Jerry).

Słyszymy czasem, że artysta zawiesza swoją karierę, zazwyczaj nie wiemy jednak, dlaczego. Z różnych powodów nie jest w stanie jej rozwijać bądź po prostu tego nie chce. Na przykład Roman Maciejewski – wybitnie utalentowany polski kompozytor XX wieku – ze względu na outsiderską filozofię życia i różne wydarzenia losowe ostatecznie zrezygnował z czekających na niego kontraktów i sławy, wybierając życie samotnika komponującego dzieła odkryte (i to wciąż nie wszystkie) często wiele lat po jego śmierci [41].

Jaka jest zatem sytuacja optymalna dla spełnionego artysty? Talent jest materią nieuchwytną, i co oczywiste, nie ma szansy się obronić bez pracy, a często i znajomości: np. dawniej artystów hojnie wspierali mecenasi sztuki. Nie musi też rozwinąć się tylko u osoby z formalnym wykształceniem muzycznym. Wiele jest przypadków ludzi, którzy własną determinacją osiągają szczyty, tu jednak również znaczenie ma ciężka praca. Jak mówił Ignacy Jan Paderewski – wybitny polityk, pianista i kompozytor – przepis na artystę to „jeden procent talentu, dziewięć procent szczęścia i dziewięćdziesiąt procent pracy".

Rozwój talentu to także zmagania z własnymi ograniczeniami. Nie każdy utalentowany wokalista czy wokalistka może napisać dla siebie piosenkę, dlatego niebagatelną rolą jest pomoc specjalistów z branży muzycznej. Jestem ostrożna w gloryfikowaniu artystów, którzy są zarówno twórcami, jak i wykonawcami własnych utworów. Zdarzają się oczywiście jednostki robiące to z sukcesem, jednak w wielu przypadkach artyści nie potrafią przekonująco opowiadać historii, które podsuwają im własne emocje. Tu z pomocą mogą przyjść utalentowani autorzy. Ciekawe też są

przypadki grup muzycznych tworzących utwory zespołowo, i choć prawdopodobnie wkład niektórych jednostek jest większy niż innych, ostatecznie liczy się to, co powstało w wyniku takiej współpracy.

STUDIUM PRZYPADKU

„Czym jest odpowiedzialność artysty? Do czego artysta powinien widzów skłaniać czy namawiać? Najkrócej – do krytycznego myślenia.

Pochodzę z Polski, z kraju, który po transformacji ustrojowej utracił grupę społeczną nazywaną inteligencją i żmudnie zaczął budować nowe autorytety, także w dziedzinie kultury. Jednocześnie kultura, podobnie jak inne sfery życia, stała się strefą działania wolnego rynku, który zaczął wywracać kryteria i wartości. Telewizja, prasa, media nieuchronnie stały się maszyną do produkowania powierzchni reklamowych. Bezinteresowność, tak ważna dla sztuki, straciła na znaczeniu. Wszyscy zaczęli schlebiać przeciętnym gustom i niskim potrzebom. Kicz i głupota były tłoczone do oczu i głów odbiorców. Mieli konsumować, kupować podejrzane produkty sztukopodobne. […] Niepostrzeżenie zaczęto podmieniać kulturę na popkulturę i rozrywkę. Obrócono znaki. Powolne procesy kulturotwórcze błyskawicznie straciły sens i znaczenie. Zamiast krytyki i opinii pojawiły się rankingi. Systemy ocen, gwiazdek, like'ów. Twórcy, bo trudno nazwać ich artystami, okazali się nieodporni na korupcję wolnego rynku. Tylko nieliczni zachowali odpowiedzialność za swoich widzów i nie chcieli dawać im papki, na którą tamci czekali lub wmawiano im, że czekają. Myślę, że wytworzyliśmy osobliwy przemysł pogardy, w którym twórcy zamiast brać odpowiedzialność za widzów, zaspokajali ich najgłupsze pragnienia. Zepsucia nie było widać natychmiast, ale powoli pejzaż po przegranej bitwie zaczął się wyłaniać. […]

Obserwując różne statystyki widzimy, że czytelnictwo spada w niemal wszystkich krajach europejskich. Są nieliczne zielone wyspy, gdzie rośnie, ale niestety, ogólnie sytuacja jest zła.

Czyta Skandynawia i Holandia. W krajach Europy środkowej i południowej spadek czytelnictwa jest drastyczny, należą do nich przede wszystkim: Grecja, Węgry, Włochy. Czy to przypadek, że w tych krajach ruchy skrajnie nacjonalistyczne rosną w siłę odwrotnie proporcjonalnie do spadku czytelnictwa?!

Cóż to bowiem oznacza? Do kogo ja mówię? Gdzie są moi widzowie? Uprawiam skomplikowaną sztukę, która może być odczytana przez jakiś zaledwie promil społeczeństwa? I jak to się ma do mojej odpowiedzialności? Co zostało zaniedbane? Na te pytania nie uzyskam nigdy precyzyjnej odpowiedzi, lepiej więc przyjąć na siebie część winy i zastanowić się, co można zrobić teraz, by tę sytuacje naprawić. Bo ona zagraża Europie i zagraża demokracji. […]

Wierzę, że kultura może być potężną bronią przeciwko głupocie i ogłupianiu, które stają się idealnym podłożem do manipulacji. Wierzę w teatr, którego zasadą jest konflikt, ale przepracowywany przez dialog, który prowadzi do pojednania, koncyliacji, wspólnoty widzów tu i teraz. Na chwilę, ale też i na dłużej, kto wie na jak długo. Świat można czynić lepszym tylko zmieniając ludzi. Doświadczenie, jakie może dać teatr, pokazując siłę wspólnoty, jest nie do zastąpienia przez żadne inne.

Wierzę w książki. Można powiedzieć, że kilka książek nie zmieni świata. Ale nasza odpowiedzialność zasadza się na tym, że wierzymy w skuteczność działania sztuki i myśli. Inaczej nic tu po nas. Inaczej oddamy pole konsumpcji, a to jest kraina zerojedynkowa, w której wszyscy prędzej czy później stają się nieszczęśliwi, bez względu na stan posiadania, zaczynają być sfrustrowani i w efekcie nienawidzą demokracji, która kiedyś dała im wybór, ale potem zaniedbała”.

Krzysztof Warlikowski [42]

Zastanów się i podyskutuj:

- Czy artyści są dzisiaj przewodnikami duchowymi i mentalnymi?

- Czy np. piosenkarka Blanka może być autorytetem dla odbiorców jej twórczości i wpływać na horyzonty młodych ludzi?
- Na ile o sile artysty decyduje jego talent, a na ile – machina marketingowa i pieniądze?
- Co (czy coś?) może dać Twojemu (przyszłemu?) dziecku czytanie ambitnej literatury, chodzenie do filharmonii bądź teatru?

MEAMYŚLNIK

„Marcin Mastalerz:
- Wie pan, że ta piosenka ma już prawie dwadzieścia milionów odsłon na YouTubie?
Piotr Fronczewski:
- Jak rozumiem, to jest dziś waluta, w której mierzy się wagę ludzkich osiągnięć? Odsłony na YouTubie? I co one mówią o moim życiu zawodowym – te odsłony?

[…] W drugiej połowie lat osiemdziesiątych z kilkoma kolegami brałem udział w imprezie pod tytułem „Derby kabaretowe” w Koninie. Wielki amfiteatr. Masa ludzi. I tam byłem świadkiem wydarzenia, które mną wstrząsnęło. Wyszedł na scenę Jurek Dobrowolski, mistrz gatunku, inteligentny, błyskotliwy, zabawny do bólu. To musiało być niedługo przed jego przedwczesną śmiercią. Jurek wystąpił z fenomenalnym monologiem, to się bodaj nazywało „Flecik”, zresztą mniejsza z tym. Świetny tekst, pełen subtelnego dowcipu. Ale publika nie pozwoliła mu nawet dojść do końca skeczu. Wygwizdali go, bo ten jego monolog był zbyt mądry. Nie dość przaśny. Nic tam o dupie i pierdzeniu nie było, żadnej czytelnej do bólu aluzji seksualnej.

Te gwizdy mną wstrząsnęły. Do dziś boleśnie wwiercają mi się w mózgownicę. To było straszne. Zresztą, o ile dobrze pamiętam, ja też dostałem w tym Koninie znacznie większe brawa na wejście niż na zejście. To był kubeł zimnej wody na łeb. Wtedy pomyślałem sobie, że trzeba już podziękować za tę zabawę, czas przeprosić za zawracanie głowy i kończyć. Tak to w skrócie wyglądało. Od tamtej pory w przedsięwzięcia kabaretowe nie angażuję się z zasady. Widocznie minął już dobry czas dla tej formy sztuki. Umarło w publiczności zapotrzebowanie na bliski mi rodzaj poczucia humoru. Ludziom potrzeba dziś czegoś innego. Czegoś, co mnie już zupełnie nie interesuje".

Piotr Fronczewski [43]

- Jak myślisz, czy w dzisiejszych czasach łatwo jest odróżnić ponadczasowego artystę od celebryty? Czym według Ciebie się różnią?

- Jak myślisz, czy ilość lajków i zasięgów ma sens przy określaniu znaczenia twórczości artystycznej? Podaj argumenty na tak i na nie.

- Gdybyś był(a) artyst(k)ą, to wolał(a)byś iść pod prąd, jeśli tak nakazuje Ci siła talentu, czy jednak wolał(a)byś zadowalać publiczność tworzeniem dla większości? Dlaczego?

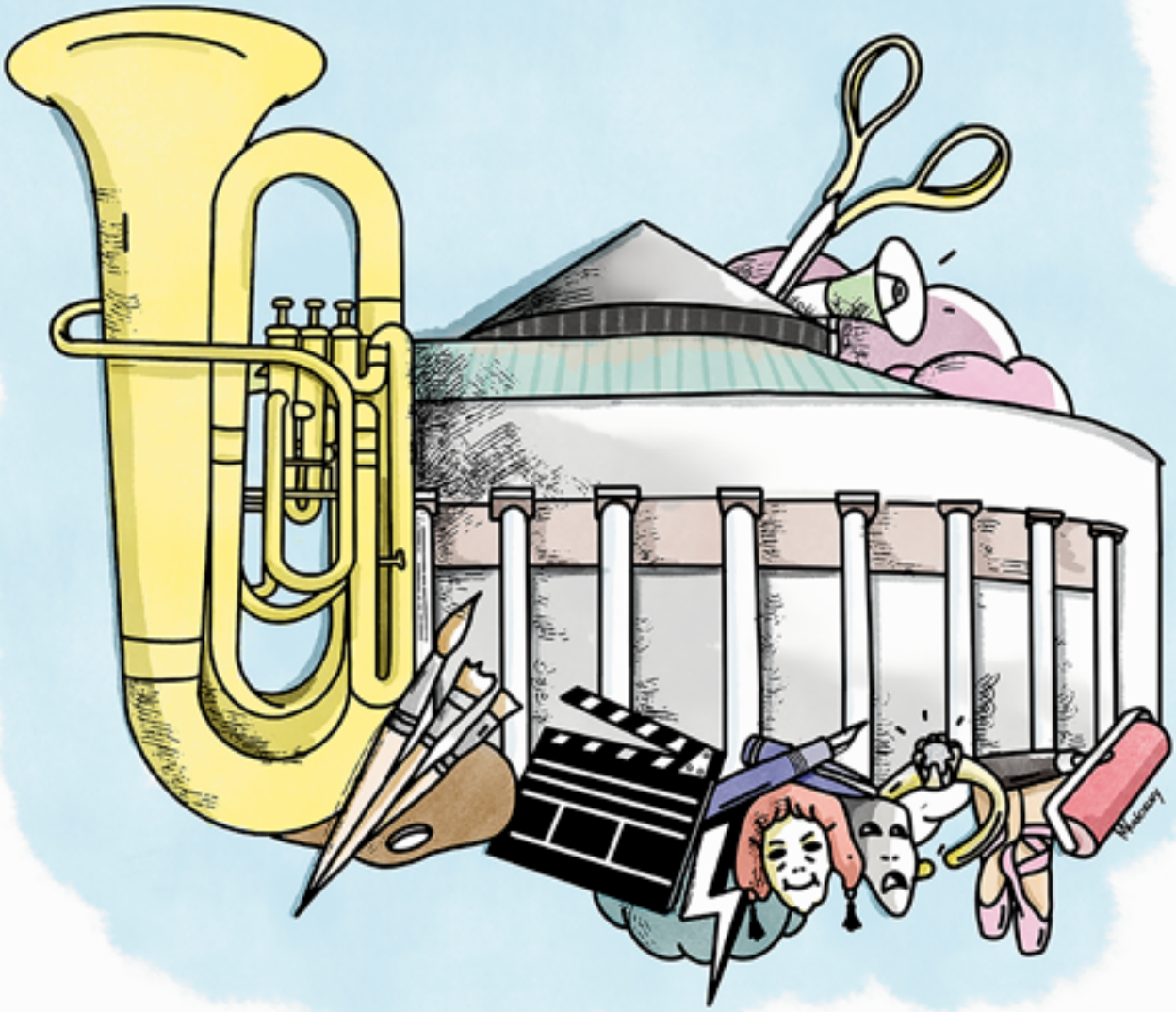
Talent sam się obroni. A może to my brońmy talentów?

Kamil Kopetz

Co jest ważniejsze – talent czy charyzma? Dlaczego tak istotna w byciu muzykiem okazuje się świadomość swoich możliwości? Czy nad wrodzonymi zdolnościami trzeba pracować, skoro już się je ma? Nasz ekspert odpowiada, w jaki sposób talent pomaga artystom w kreacji wizerunku i dążeniu do sukcesu.

PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących", a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!



STEREOTYP 4

Artysta nie powinien mieszać się do polityki

Sławomir Wieczorek, Waldemar Kuligowski

Muzyka to nie polityka?

„Dzieje muzyki spisane z perspektywy jej powiązań z polityką pozwoliłyby uzasadnić przypuszczenie, że władcy mogą wspierać lub hamować rozwój sztuki, a zmieniające się ustroje sprzyjają różnym jej gatunkom. Panujący nie mają jednak żadnego wpływu na wartość muzyki komponowanej pod ich rządami. Trudno byłoby zataić kłopotliwą prawdę – pozorny argument przeciwko potrzebie wolności twórczej – że arcydzieła powstawały w różnych warunkach politycznych, niekiedy rodząc się w najbardziej brutalnych dyktaturach" [44].

Czy Wy też uważacie, że artysta nie jest od polityki, a zrobienie z muzyki sztuki o charakterze politycznym jest działaniem z góry skazanym na porażkę i sprzecznym z jej naturą? Tym razem nie jest to tylko stereotyp czy zbiorowe złudzenie, ale jedno z najbardziej rozpowszechnionych (i nieźle uzasadnionych merytorycznie) stanowisk w odniesieniu do muzyki. Wśród jego zwolenników nie znajdziemy wyłącznie obrońców konserwatywnych estetyk, zakładających całkowitą separację twórczości muzycznej od innych sfer rzeczywistości, jej bezznaczeniowość czy niewyrażalność, ale i najbardziej zajadłych apologetów zerwania z tradycyjną myślą o muzyce. Wykrzykiwali zaangażowanym twórcom wspólnym głosem: „Połączenie muzyki i rewolucji nie jest możliwe! Jeśli jesteś kompozytorem czy muzykiem chcącym radykalnie zmieniać świat, chwyć za karabin, ewentualnie (zwłaszcza jeśli jesteś popularnym raperem, jak Kanye West czy Mata), pomyśl o starcie w wyborach prezydenckich. Pustą pięciolinię, instrumenty muzyczne czy mikrofon zostaw w spokoju".

Wśród argumentów przeciwko politycznemu zaangażowaniu muzyki pojawiają się te o nieuchronnych porażkach rezultatów takich związków zarówno na polu artystycznym, jak i ideologicznym: braku politycznej skuteczności oraz niskiej jakości artystycznej. Kompozytorom zarzuca się również niepotrzebną koncentrację na bieżących sprawach, sporach i postaciach, odpowiednich jedynie dla publicystyki, a nie dla artystów, którzy powinni zawsze mierzyć w estetyczną nieśmiertelność. Czasem posądza się twórców o koniunkturalizm czy wpisywanie się w mody w celu poprawy swojej pozycji na rynku sztuki. Na świadków oskarżenia przywołuje się również historię muzyki XX wieku – zarówno kompozytorów, tworzących w warunkach politycznej represji w systemach totalitarnych, jak i twórców zaangażowanych w politykę i finalnie tą aktywnością rozczarowanych.

W opowieściach powracają na ogół biografie Dymitra Szostakowicza i Luigiego Nono. Pierwszego władze ZSRR zmuszały do pisania utworów o propagandowym przesłaniu, hamując zarazem możliwość komponowania we własnym, oryginalnym języku muzycznym. Sytuację twórcy w systemie totalitarnym ironicznie przedstawił Szostakowicz w pisanej potajemnie (i wykonanej dopiero czternaście lat po jego śmierci) satyrycznej kantacie „Antyformalistyczny raj", w której ośmieszył nie tylko oficjalną estetykę, ale i służalczych urzędników naciskających na artystów. Drugi w późnych utworach, odchodząc od bezpośredniej manifestacji komunistycznych poglądów, zwrócił się ku wątkom mitycznym oraz muzycznemu mistycyzmowi.

MEADYGRESJA 1

Nie bardzo wiadomo, jak właściwie artysta mógłby „nie mieszać się do polityki". Sztuka jest z definicji działaniem publicznym, dokonującym się we wspólnej przestrzeni. Nieustanne negocjacje co do tego, jak ta przestrzeń wspólna ma wyglądać, nazywamy właśnie polityką. Żeby „nie mieszać się do polityki", artyści musieliby przestać być artystami lub nie myśleć o własnej polityczności i wtedy sytuacja robi się groźna: taką sztuką, pozornie „apolityczną", bardzo łatwo politycznie manipulować.

Muzyka polityczna, czyli jaka?

1 **Muzyka zaangażowana.** Niezależnie od sporu o ocenę muzyki zaangażowanej, warto postawić pytanie o sposoby, dzięki którym muzyka stawała się nośnikiem treści o przesłaniu politycznym. Czasem wystarczy adnotacja z dedykacją dzieła czy okoliczności jego wykonania. Oba aspekty świetnie ilustruje „Lacrimosa" Krzysztofa Pendereckiego zadedykowana Lechowi Wałęsie i Solidarności i odtworzona po raz pierwszy podczas uroczystości odsłonięcia Pomnika Poległych Stoczniowców w Gdańsku w 1980 roku.

Muzyka odznacza się wymiarem politycznym nie tylko ze względu na intencje twórcy, charakter i recepcję danego dzieła. Jest taką sztuką niejako siłą rzeczy, ponieważ zawsze funkcjonuje w gęstej sieci społecznych znaczeń i powiązań. Niektóre z nich wprost lub pośrednio wspiera, a inne w taki sposób kwestionuje oddziałując na słuchaczy i wpisując się tym samym w napięcia życia publicznego.

Zdecydować może również libretto opery i wybór głównego bohatera – Che Guevary w operze „De Reconstructie" autorstwa kolektywu pięciu holenderskich kompozytorów czy Leona Klinghoffera – amerykańskiego Żyda zamordowanego przez palestyńskich terrorystów na pokładzie porwanego statku, o czym opowiada wzbudzająca do dziś liczne kontrowersje opera „Śmierć Klinghoffera" Johna Adamsa. Przykładem mogą być również proste piosenki o politycznym przesłaniu, komponowane przez Corneliusa Cardewa, a przeznaczone do wykonania na manifestacjach – wystarczy przypomnieć ich same tytuły, np. „Dziesięć tysięcy gwoździ do trumny kapitalizmu".

Upolitycznienie muzyki gwarantuje nie tylko wyposażenie jej w odpowiednie sformułowania językowe (jak w przypadku dedykacji, libretta czy tekstu piosenki), ale sięgnięcie do różnego rodzaju cytatów o jasno zdefiniowanym przesłaniu.

Louis Andriessen w „Volkslied" w nieokreśloną liczbę instrumentów przywołał polityczne

skojarzenia wyłącznie za pomocą dźwięków – melodia holenderskiego hymnu w toku trwającego około 20 minut utworu stopniowo przekształca się w temat „Międzynarodówki", dając w ten sposób wyraz bliskiej mu idei przekształcenia społeczeństwa w stronę wspólnoty ponadnarodowej i opartej na określonych w pieśni wartościach.

Luigi Nono w swoich utworach elektronicznych umieścił nagrania dźwięków zarejestrowanych podczas zamieszek i manifestacji paryskiego maja 1968 roku (pojawiają się one także na płycie Vangelisa „Fais que ton rêve soit plus long que la nuit") które, wraz z wykorzystanymi hasłami pisanymi na murach, decydują o przesłaniu dzieł. Inny przykład politycznych konotacji w muzyce stanowi kompozycja na sopran i elektronikę „Fabbrica illuminata", do której Nono włączył nagrania fabrycznych hałasów, aby wskazać na fatalne i szkodliwe warunki akustyczne pracy, a potem organizował specjalne koncerty w fabrykach dla robotników połączone z dyskusjami o tym utworze.

2 **Muzyka angażująca.** Obok muzyki zaangażowanej, deklarującej swoje stanowisko w politycznych sporach czy wspierającej nawet konkretne partyjne programy, możemy wyróżnić jeszcze muzykę angażującą [45]. Historyczny już przykład stanowi działalność kolektywu Scratch Orchestra założonego w 1969 roku w Anglii przez Corneliusa Cardewa. Model aktywności opisywał opublikowany w prasie statut [46], głoszący pochwałę egalitaryzmu pomiędzy jej członkami, którzy byli zarówno wykształconymi muzykami o różnych specjalizacjach, artystami wizualnymi, jak i amatorami. Wspólnie decydowano o wykonywanym repertuarze, złożonym zarówno z utworów klasycznych i popularnych, improwizacji czy specjalnie napisanych kompozycji, kluczowy był również fakt wyjścia zespołu z sal koncertowych do parków, galerii, kościołów itp., zarówno w dużych ośrodkach, jak i na angielskiej prowincji. Grupa szybko rozpadła się na skutek ostrych politycznych sporów między jej członkami, ale idea zespołu zachowała w dalszym ciągu swoją aktualność. Polityczne byłoby zatem także i to, kto wykonuje (i może wykonywać) muzykę, a kto jest słuchaczem, a także wybór przestrzeni, w której

się jej słucha (pomyślmy w tym kontekście o mających właśnie miejsce w Polsce dyskusjach i sporach, czy gmach opery albo aula uniwersytecka to miejsca do wykonywania muzyki disco polo).

Przekraczanie granic społecznych zwyczajowo podtrzymywanych przez sztukę, definiowanie polityki w oddaleniu od doraźnych sporów partyjnych, konstruowanie utopii, bazowanie na tradycji muzyki eksperymentalnej i nawiązywanie do sztuki konceptualnej to kluczowe cechy nurtu muzyki angażującej.

Polityka to wyzwanie dla sztuki

Każda kompozytorka i każdy kompozytor pisząc dzieła o ideach i zjawiskach świata społecznego musi przed rozpoczęciem procesu twórczego odpowiedzieć na szereg pytań. Poza oczywistym nawiązaniem do polityki w postaci tytułu czy np. umieszczenia w utworze melodii kojarzącej się z polityką (np. hymnu państwowego) o tym, że dzieło będzie interpretowane przez pryzmat polityczny może zadecydować wiele innych elementów. Poniżej lista pytań, jakie zadają sobie twórcy (oczywiście można zadać ich jeszcze więcej), różne możliwe odpowiedzi na nie będą miały różny wpływ na znaczenie dzieła i sposób jego odbioru:

- Czy w utworze wykorzystany będzie tekst? Jakiego rodzaju? Jaka technika wokalna jest najbardziej odpowiednia dla niego: recytacja, skandowanie, śpiewanie, rapowanie, szept?
- Kto ma wykonać utwór? Profesjonalny skład wykonawców? Czy do wykonania zaproszeni będą uczniowie ze szkoły albo studenci uniwersytetu trzeciego wieku? A może kibice lokalnego klubu piłkarskiego?
- Czy amatorom trzeba zapłacić za wykonanie kompozycji?
- Czy koncerty będą biletowane? A jak z dostępnością wydarzenia dla osób z niepełnosprawnościami?
- W co mają być ubrani wykonawcy i wykonawczynie?
- Czy muzycy będą w czasie gry przedstawiać gesty? A co z ich mimiką?
- Czy należy zapytać wykonawców, co sądzą o temacie kompozycji? Jak trzeba postąpić, jeśli te tematy będą im obce? Czy można ich zmusić do wykonania, czy należy poszukać wykonawców, którzy w pełni

będą podzielać przekonania zawarte w kompozycji?
- W jakiej przestrzeni dzieło powinno zabrzmieć (sala koncertowa, fabryka, ulica, biurowy open space, galeria handlowa, dworzec, las)?
- Czy utwór zostanie zgłoszony na festiwal? Jaki?
- Czy warto sięgnąć po dofinansowanie z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego? A może wsparcia należy szukać wyłącznie u niezależnych sponsorów?
- Czy w utworze znajdzie się jakaś znana melodia albo fragment innego utworu? Cytat ten będzie wykonywany przez muzyków czy zaprezentowany z nagrania? Czy będzie słyszalny od razu czy przekształcony albo ukryty w tkance dźwiękowej utworu?
- A może lepiej nagrać wybrany współczesny pejzaż dźwiękowy i włączyć do kompozycji? Jaki byłby to pejzaż – demonstracji, wypowiedzi polityków, środowiska naturalnego czy zanieczyszczonego hałasem współczesnego miasta?

(S. Wieczorek)

MEADYGRESJA 2

Polityka jest zazwyczaj bezwzględna. Wykalkulowana. Ukierunkowana na ostentacyjne zadowolenie określonego elektoratu (nawet kosztem wyborców bloku opozycyjnego). Właśnie dlatego ideowe zaangażowanie artystów, czyli ludzi posiadających często na tyle głęboko rozwiniętą empatię, że potrafią w kreatywny sposób zwrócić uwagę na absurdalność lub wagę pewnych spraw, jest tak istotne. Tym bardziej, że skryci za obraną konwencją mogą „powiedzieć więcej". Sprawdźcie np. jak kapitalnie korzysta z tego przywileju Michał Hoffmann (Legendarny Afrojax), który swoje oczytanie i zmysł obserwacyjny świadomie – ujmijmy to w jego konwencji – okala przejaskrawioną językową stylizacją łączącą wysokie z (bardzo) niskim. Przykład? „Ta piosenka miała być o czymś innym", utwór opowiadający o napaści Rosji na Ukrainę z perspektywy tego, co działo się w polskich social mediach, gdy nasze społeczeństwo doświadczało największego szoku. I o rzeczach, które z dnia na dzień w wielu z nas zmieniły się (a może tylko wyszły na wierzch?) bezpowrotnie.

Oczywiście każdy kij ma dwa końce i czasem zdarzają się bardzo szkodliwe „odklejki", jak w przypadku Kanyego Westa, który w grudniu 2022 roku w wywiadzie z Alexem Jonesem chwalił Adolfa Hitlera i negował holokaust (sic!). I choć wielu twórców politykuje ostentacyjnie (np. Bono, Dave Gahan czy, z młodszego pokolenia, Arca), działalność publiczna jest dziś często na tyle spleciona z koniecznością dookreślenia się dla fanów, że wielu artystów robi to, nawet jeśli między wierszami, mimochodem. Być może pytać powinniśmy więc nie tyle o to, czy artysta powinien mieszać się do polityki, co o to, czy (zakładając, że chce poprzez swoją twórczość nieść jakiś przekaz) współcześnie jest w stanie się do niej nie mieszać?

Siła pieśni

Czy istnieje piosenka, której słowa mogą być śpiewane jako hymn zarówno przez anarchistów, jak i konserwatystów?

„Wyobraź sobie, że nie ma państw / To nie jest trudne do osiągnięcia / Bez rzeczy, za które musielibyśmy zabijać lub umierać / I że nie ma też religii / Wyobraź sobie, że wszyscy ludzie żyją w pokoju".

To, oczywiście, znane frazy ze słynnego utworu Johna Lennona „Imagine" z 1971 roku. Pieśń ta szybko stała się znakiem rozpoznawczym ruchów pokojowych i globalnym w swoim zasięgu protest songiem. A jednak w 1987 roku została odśpiewana przez członków brytyjskiej Partii Konserwatywnej witających na stadionie Wembley Margaret Thatcher, polityczkę raczej nie kojarzoną z kibicowania swobodom obywatelskim [47]. Jak to możliwe? Dzieje się tak, gdyż medium muzyki – nawet zaopatrzone w konkretny tekst – łatwo daje się wyposażyć w znaczenia odlegle od zamierzeń artysty. Zwłaszcza na polu polityki.

Dwa lata po „Imagine" Bob Marley, ikoniczny przedstawiciel reggae, nagrał piosenkę „Burnin' And Lootin". Przypadek sprawił, że utwór – wydany na płycie kształtem przypominającej zapalniczkę – ukazał się w czasie gwałtownych zamieszek rasowych, wstrząsających Wielką Brytanią. Płyta w związku z tym od razu stała się obiektem kultowym, a gdy Marley śpiewał o „paleniu", tylko nieliczni słyszeli, że „płonąć mają złudzenia" – większość natomiast potraktowała te

słowa jako zachętę do wszczynania ulicznych starć [48].

Kataloński pieśniarz Lluís Llach na pewno nie przypuszczał, że napisana przez niego w 1968 roku piosenka „L'estaca" – o palu, który trzeba wyrwać, żeby zdobyć wolność – stanie się szybko nieoficjalnym hymnem katalońskiego ruchu niepodległościowego, przeciwstawiającego się autorytarnym rządom generała Franco. Z pewnością nie przyszło mu też do głowy, że piosenka ta dziesięć lat później zostanie przetłumaczona na język polski i zdobędzie status legendarnego protest songu. Po napisaniu nowego tekstu przez Jacka Kaczmarskiego, barda i kompozytora, utwór „Mury" potraktowano w Polsce jako trafną metaforę

CIEKAWOSTKA

Współczesny przykład, jak muzyka w niebanalny sposób może krytycznie komentować współczesność bez wpadania w dydaktyzm czy publicystykę, przynosi działalność Johannesa Kreidlera. W swoich utworach o charakterze konceptualnym i prowokacyjnym wskazuje instytucjonalne ograniczenia sztuki współczesnej, stawiając pytania o jej wymiar ekonomiczny i powiązania ze społecznymi hierarchiami, np. we „Fremdarbeit" Kreidler przeniósł na pole kompozycji i sztuki biznesową ideę outsourcingu – zlecił kompozytorowi z Chin i informatykowi z Indii (obu odnalazł w Internecie) napisanie utworu w swoim własnym stylu, płacąc im za pracę niewielką częścią kwoty honorarium otrzymanego za nową kompozycję, zamówioną przez prestiżowy niemiecki festiwal muzyki nowej. Utwór stał się głosem w dyskusji na temat kryteriów oryginalności w muzyce współczesnej i ekonomicznych nierówności w świecie sztuki, które mają wpływ na estetyczne hierarchie i kariery. Natomiast w „Charts Music" Kreidler udźwiękowił za pomocą prostego programu muzycznego dla dzieci wykresy giełdowe z czasów kryzysu ekonomicznego. Pikującym w dół notowaniom bankrutujących banków oraz szybującym w górę wartościom akcji producentów broni towarzyszą pogodne melodyjki z dziecięcego syntezatora [49].

sytuacji zniewolenia i potrzeby oporu. Ballada towarzyszyła strajkującym w Stoczni Gdańskiej, internowanym w stanie wojennym, a jej refren został sygnałem dźwiękowym Radia „Solidarność". Dodajmy, że w potocznym odbiorze zadowalano się przede wszystkim wzywającymi do czynu słowami refrenu: „Wyrwij murom zęby krat / Zerwij kajdany, połam bat! / A mury runą, runą, runą i pogrzebią stary świat". Refleksyjne znaczenie ostatniej zwrotki, opowiadającej o tłumie zaślepionym rewolucją, było albo pomijane, albo rozumiane inaczej, niż chciał sam Kaczmarski.

Przykładem piosenki, której polityczne znaczenie było zgodne z intencjami nadawcy, jest utwór „Ole, Olek". Nagrany przez lidera sceny disco polo – zespół Top One – został oficjalną piosenką wyborczą Aleksandra Kwaśniewskiego, który w 1995 roku rywalizował z Lechem Wałęsą o urząd Prezydenta RP. Po zwycięstwie Kwaśniewskiego analitycy nie mieli wątpliwości: „Ole, Olek" miał w tym triumfie ogromny udział. Jakkolwiek sztab wyborczy początkowo zżymał się na połączenie postaci inteligenta z rytmem disco polo, to piosenka okazała się hitem. W cotygodniowym programie Disco Relax, emitowanym przez największą wówczas prywatną stację telewizyjną Polsat, przez kilka tygodni z powodzeniem rywalizowała o pierwsze miejsca. Ostatecznie utwór Top One został piosenką o największym, realnym wpływie na rzeczywistość polityczną Polski po 1989 roku [50].

Związki polityki i muzyki dały o sobie znać z całą mocą w czasie Strajku Kobiet w 2020 roku. Bezprecedensowa fala manifestacji wywołała podobnie bezprecedensową erupcję protest songów, wykorzystujących różnorodne style i zdobywających popularność dzięki mediom społecznościowym. Podam tutaj tylko drobną część przykładów: Zuzanna Wrońska – „Krzyk"; Tymek – „Strajk Kobiet"; Zwykła Polka – „Piosenka patriotyczna"; Matylda Damięcka – „Kołysanka dla hejterów"; Swiernalis i Michał Szpak – „Polska to kobieta"; BARANOVSKI i Ten Typ Mes – „Wolność"; Knapik – „Piekło kobiet"; Baasch – „Moje ciało, mój wybór". Już sam przegląd tytułów tych utworów wyraźnie wskazuje na ich polityczne i pełne zaangażowania przesłanie.

Nieco wcześniej, 8 maja 2020 roku, Kazik Staszewski opublikował singiel „Twój ból jest lepszy niż mój". Weteran sceny rockowej, autor scenicznego hymnu zatytułowanego „Polska", tym razem nawiązał do konkretnej sytuacji. Oto mimo zakazu wstępu na cmentarze – wprowadzonego w ramach pandemicznych obostrzeń – media odnotowały wizytę Jarosława Kaczyńskiego na grobach jego bliskich. Sprawa wzbudziła ogromne społeczne oburzenie, związane z nadużywaniem uprzywilejowanej pozycji prezesa rządzącej partii. Singiel bardzo szybko trafił na szczyt notowania Listy Przebojów Programu 3 Polskiego Radia, a liczba jego odtworzeń w serwisie YouTube w ciągu dwóch tygodni sięgnęła 10 milionów. Jedną z konsekwencji popularności tej piosenki było unieważnienie kolejnego notowania listy przebojów, odejście z anteny znanych dziennikarzy, a w rezultacie przejęcie popularnej rozgłośni przez osoby hołdujące aktualnej władzy.

Zobaczcie więc – związki muzyki z polityką są silne i przybierają rozmaite formy. Czasami polityczne sensy i użycia konkretnej piosenki – jak w przypadku Lennona, Marleya oraz Llacha – kształtowane są przez odbiorców. Kiedy indziej – tu przykładem mogą być zarówno piosenka wyborcza „Ole, Olek", protest songi Strajku Kobiet, jak i „interwencyjny" singiel Kazika – polityczny potencjał danego utworu jest niejako „naturalny", nadany mu przez autora w trakcie procesu twórczego.

Areną, na której niestety wciąż można dziś obserwować polityczny wymiar muzyki, jest wojna wywołana rosyjską agresją na Ukrainę. Z jednej strony globalne media obiegły obrazy skrzypaczek koncertujących w schronach, sieciowym hitem stała się piosenka „Bayraktar" drwiąca z Rosji i jej prezydenta, a ukraińscy muzycy, zamienieni w żołnierzy, zaczęli spontanicznie komponować pieśni zagrzewające do boju i wykpiwające walory bojowe wroga. Z drugiej, z repertuarów wielu oper oraz filharmonii znikają popularne i bardzo dotąd lubiane utwory rosyjskich kompozytorów, takich jak Piotr Czajkowski, Dymitr Szostakowicz czy Modest Musorgski. Wszystko to świadczy o jednym: muzyka wciąż wywołuje gorące emocje, dotyczy kluczowych wartości i ma niezbywalny wymiar polityczny – nawet wbrew deklaracjom samych zainteresowanych.

(W. Kuligowski)

STUDIUM PRZYPADKU

Burzliwą dyskusję w Polsce w listopadzie 2021 roku wywołało odwołanie na festiwalu Eufonie premiery Koncertu fletowego “it’s fine, isn’t it?” autorstwa Pawła Szymańskiego, uznawanego dziś powszechnie za najwybitniejszego polskiego żyjącego kompozytora. Szymański w końcówce utworu umieścił element, który radykalnie zmienił sposób postrzegania kompozycji – nagranie karykaturalnie przekształconej (zapętlonej, pociętej, zmienionej pod względem wysokości tonu głosu) i odtwarzanej z boomboxa słynnej wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego: „żadne krzyki i płacze nas nie przekonają, że białe jest białe, a czarne jest czarne” [51].

Sposób transformacji nagrania nie pozostawiał wątpliwości co do szyderczych zamiarów kompozytora, jednak publiczny spór toczył się o towarzyszący odtwarzanej wypowiedzi dźwięk przypominający wystrzał. Czy oznacza wystrzał z pistoletu i jest niedopuszczalnym wezwaniem do przemocy, jak argumentowali zwolennicy zdjęcia utworu z programu festiwalu, czy to jedynie huk z dziecinnej pukawki, kapiszonu, który żartobliwym gestem rozładowuje atmosferę po cytacie z wypowiedzi polityka, jak twierdzili słuchacze oburzeni wprowadzeniem cenzury w życie artystyczne. Spór o znaczenie pojedynczego dźwięku rozszerzył się wkrótce w dyskusję o granicach polityczności sztuki i wolności artysty, która po raz kolejny odsłoniła głębokie związki łączące na różnych poziomach – i niezależnie od deklarowanych postaw – politykę i muzykę.

Odwołanie premiery utworu wywołało lawinę krytyki w Polsce, a nawet poza jej granicami [52]. Dyskutowano o tym, czy kompozytor ma prawo zmuszać wykonawców do uczestniczenia w politycznej manifestacji bez pytania ich o aprobatę? Czy festiwal organizowany za fundusze państwowe i wyraźnie służący realizacji celów aktualnej polityki zagranicznej polskiego rządu z racji odwoływania się do „tradycji wspólnoty regionalnej krajów Europy Środkowo-Wschodniej” ma prawo akcentowania rzekomej politycznej neutralności i oskarżania twórcę o niestosowne i przeciwne estetycznym ideałom polityczne zaangażowanie?

Konflikt o utwór wskazywał też na finansowe uzależnienie systemu muzyki współczesnej w Polsce od rządowych dotacji, ponieważ żaden festiwal ani orkiestra symfoniczna nie podjęła się do tej pory wykonania kompozycji o antyrządowym elemencie – nietrudno domyślić się, że zapewne z obawy przed utraceniem czy zredukowaniem państwowych funduszy.

Ciekawa jest też reakcja polskich mediów, które niespodziewanie zaczęły relacjonować sprawę odwołania premiery utworu muzyki współczesnej, a zatem zajęły się dziedziną, która rzadko wzbudza ich zainteresowanie. Zgodnie z zajmowanymi stanowiskami w politycznym sporze niszczącym polską debatę publiczną pisano o prowokacji lub o cenzurze. Już sam fakt, że tylko taki aspekt twórczości kompozytorskiej przykuł uwagę, jest znaczący, choć była to jedynie uwaga tymczasowa, ponieważ zgodnie ze sposobem działania współczesnych mediów temat szybko został porzucony.

Zastanów się:

- Jakie jest Twoje stanowisko w tej sprawie?
- Czy decyzja o usunięciu utworu z festiwalu to cenzura, czy działania kompozytora były etyczne, mieściły się w kategoriach wolności twórczej?
- Jaki procent festiwali powinien być organizowany przez instytucje państwowe? Jaki procent środków powinien trafiać do organizacji pozarządowych, żeby niezależnie kształtowały repertuar wykonawczy?

MEAMYŚLNIK

„Roman Palester był tym twórcą, który postanowił opuścić Polskę z powodu niemożności funkcjonowania w kraju o systemie totalitarnym. Kompozytor nie zgadzał się na ograniczenia wolności jednostki, w tym jej swobody twórczej, brzydził się też umasowieniem muzyki. Pisał: „Przed wojną my, kompozytorzy, muzycy – w ogóle artyści – tworzyliśmy bardzo jednolite i zżyte z sobą środowisko. Nic w polskim życiu muzycznym nie działo się bez naszego porozumienia. W Łagowie zauważyłem jakąś dziwną rezerwę u kolegów [53]. Nabrali wody w usta, nie patrzyli sobie w oczy, nie o wszystkim mówili szczerze. Był to początek epoki zakłamywania wszystkiego. [...] Wyjeżdżałem z Łagowa w poczuciu, że człowiek może tylko w pewnej mierze odróżnić prawdę od kłamstwa. Zmęczenie rozpoznawaniem tego, co kłamstwem jeszcze nie jest, ale nim będzie za chwilę, sprawia, że twarda podstawa usuwa się nam spod stóp. Zaczynamy się obawiać, że może już jutro nie odróżnimy dobra od zła, prawdy od kłamstwa, wierności od zdrady – i że wobec tego trzeba się od tego wszystkiego co prędzej odsunąć".

Palester ostatecznie podjął decyzję o przyjęciu statusu emigranta politycznego, co równało się ze skreśleniem jego nazwiska z listy członków Związku Kompozytorów Polskich, zakazem wydawania i upowszechniania jego twórczości".

Marlena Wieczorek [54]

- Czy dla Ciebie udział lub odmowa udziału w wydarzeniu, na którym są obecni politycy konkretnej partii jest manifestacją poglądów politycznych? Czy przyjęcie lub odmowa przyjęcia nagrody od krytykowanego ministra jest manifestacją poglądów politycznych? Uzasadnij swoje odpowiedzi.

- Czy będąc artyst(k)ą uważał(a)byś, że masz prawo do krytykowania polityków czy komentowania faktów politycznych w swojej twórczości? Jakie

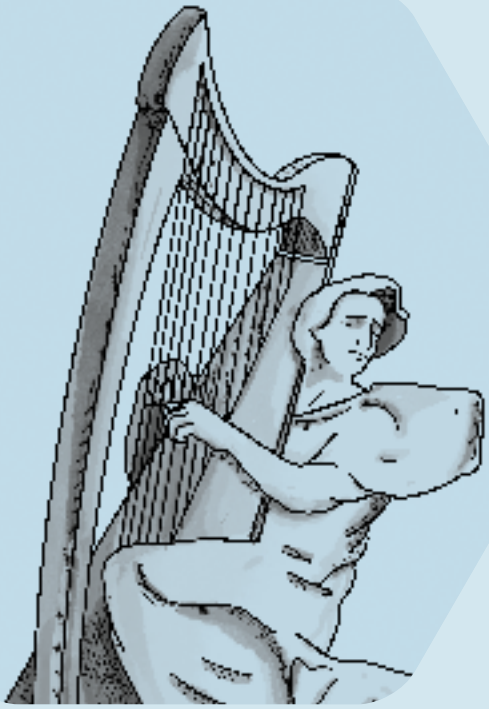
są współcześnie najważniejsze implikacje i skutki bycia twórcą zaangażowanym politycznie, albo apolitycznym? Podaj dwa powody, dla których ważne jest, aby każdy człowiek (nie tylko artysta) swoją postawą w jakiś sposób angażował się w tematy polityczne i dwa, dla których to nie ma znaczenia.

- W czasie II wojny światowej najeźdźca zabronił publicznie grać utworów Fryderyka Chopina, Niemcy zniszczyli też pomnik kompozytora stojący w parku Łazienkowskim w Warszawie, jak myślisz – dlaczego?

Artysta nie powinien mieszać się do polityki. To kto, jeśli nie on?

Krzysztof Moraczewski

Dlaczego muzyka jest z natury polityczna i jak może służyć prowadzeniu życia politycznego? Nasz ekspert opowiada o historycznych początkach ideologizowania muzyki, wyjaśnia, dlaczego zaczęto wykorzystywać ją w polityce i co to dla nas właściwie oznacza.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

ROZDZIAŁ III

Muzyka to tylko dźwięki

Wprowadzenie

Krzysztof Moraczewski

Zależności zachodzące między dźwiękami można opisywać jako osobny, samodzielny świat, niewrażliwy na wszystko, co dzieje się na zewnątrz niego. Wydaje się, że muzyka rządzi zbiorem praw szczególnych, które dotyczą jedynie kształtowania dźwięku. Możemy nawet uznać, że ten osobny świat pozostaje niezależny (albo uzyskuje niezależność względem stwarzających go ludzi) i opisywać utwór muzyczny jako coś, w czym po prostu zachodzą pewne wydarzenia niejako same z siebie – odwołując się do fachowych terminów: następuje modulacja, dysonans ulega rozwiązaniu, zmienia się metrum itd.

Jeśli stwierdzimy, że samodzielność taka jest po prostu cechą sztuki dźwięków – albo, że powinniśmy ją traktować jako osobne uniwersum – mówimy o autonomii muzyki. Zdolność do jej zyskiwania ma zresztą wiele innych zjawisk społecznych: możemy badać język jako samodzielną rzeczywistość, rynek jako odrębny, rządzący się specyficznymi regułami świat, rozwój nauki, pojętej jako niezależne uniwersum wiedzy. Ostatecznie, wchodząc w pewną ludzką praktykę, która już istnieje i ma swoje reguły, powinniśmy je poznać i zaakceptować. Jeśli mówimy w jakimś języku, musimy zaakceptować jego gramatykę, składnię i leksykę, albo nic nie zdołamy powiedzieć. Jeśli chcemy wejść w rynek, trzeba liczyć się z jego regułami albo poniesiemy porażkę. Jeśli chcemy uprawiać muzykę, musimy się wiele nauczyć o dźwiękach i stosunkach między nimi, bo napotykamy pewien bardzo realny, autonomiczny świat.

Kiedy więc mówimy o muzyce, która jest polityczna, klasowa, posiada płeć itd. to nie po to, by podważać jej autonomię, ale po to, by zwrócić uwagę na inną stronę zagadnienia. Muzyka wydaje się osobnym światem, ale to człowiek określa jej

szczegóły: to ciąg ludzkich decyzji, które mogłyby być inne. To twórca podąża za jej regułami, ale też reguły te podważa, odrzuca, ustanawia na ich miejsce nowe. Bez ludzkiej wolnej inicjatywy muzyka nie tylko nie zmieniałaby się historycznie i nie wykształciła setek znanych nam, odmiennych postaci, ale nawet nie mógłby powstać żaden nowy utwór.

Powinniśmy jednak uświadomić sobie, że chodzi nie tyle o samodzielny świat muzyki, ale o grę, jaka nieustannie zachodzi między nim a tym, co w jego wnętrzu chcą zrobić ludzie, których nazywamy „muzykami" oraz „słuchaczami" – i zadać trzy kluczowo ważne pytania.

1 Po co ludzie wchodzą w świat muzyki, co próbują w jego wnętrzu zrobić?

Najprościej byłoby odpowiedzieć, że robią to dla muzyki. Niewątpliwie, ale czy tylko? Czy kiedy włoski kompozytor Luigi Nono komponuje „Diario polacco no. 2" jako sprzeciw wobec wprowadzenia stanu wojennego w Polsce i podkreśla to dedykacją oraz tytułem utworu, chodzi mu wyłącznie o autonomiczny dźwięk? Czy kiedy The Clash poświęcają piosenkę robotnikom zastrzelonym w Brixton, chodzi im tylko o grę między formami reggae i punk-rocka? Czy kiedy muezin wzywa śpiewem wiernych do modlitwy, chodzi mu tylko o zależności skalowe w wyśpiewywanej melodii? Czy kiedy korporacja fonograficzna wytwarza image kolejnej gwiazdy pop, rzeczywiście zależy jej na muzyce? To samo można powiedzieć o słuchaczach i motywacjach, jakie stoją za ich wyborami. A zatem posługujemy się muzyką w celach, które wielokrotnie, może nawet najczęściej, wykraczają daleko poza jej autonomiczne prawa.

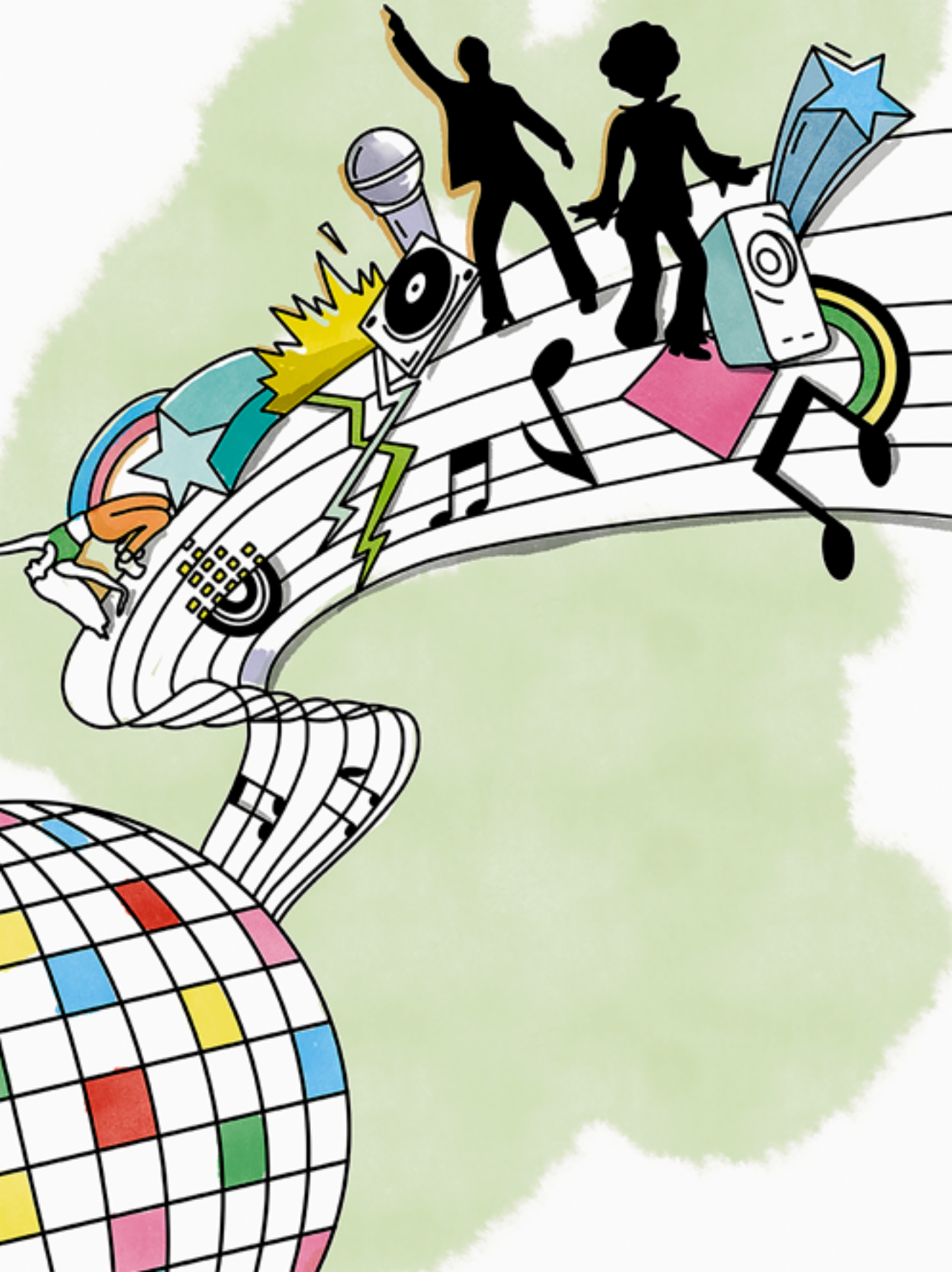
2 Jeśli muzykę tworzą ludzie wedle własnych motywacji i dla własnych celów, to jakie znaczenie ma to, kim oni są?

Czy to ważne, jakiej są płci, jakiego wyznania, jakiej orientacji politycznej, jak zamożni, z jakiej części świata, jaka jest ich pozycja społeczna? I kim są ich słuchacze, ci wyobrażeni przez twórców i ci rzeczywiści? Jak myślicie, czy wszystkie te cechy oddziałują na kształt muzyki także wtedy, gdy twórcy i słuchacze ich sobie nie uświadamiają, a nawet o nich nie myślą? Jaki ślad odciska w muzyce to, kim jesteśmy? Owe wpływy nie zawsze są łatwe do

odnalezienia, ale pozostają niewątpliwe, nawet jeśli często pozostają poza naszą kontrolą.

3 Co utrwala w muzyce już nie indywidualność jednostki i jej pragnień, ale społeczeństwo, w jakim się ona wydarza?

Ludzie tworzący muzykę i jej słuchający nie żyją w próżni. Należą do pewnych społeczeństw i kultur, układów politycznych i ekonomicznych. Muzyka jest darem (produktem?) jednych ludzi dla innych, a więc zawsze dzieje się wewnątrz pewnych układów społecznych, na rynku i przeciw rynkowi, dla swojego społeczeństwa i przeciw niemu. Czy nie dotyczy to także tej muzyki, która wydaje się naprawdę troszczyć tylko o nią samą? Muzyka ma zdolność stawania się odrębnym światem, ale tworzą ją ludzie ze wszystkimi tego konsekwencjami. Jest więc ona zawsze między innymi o muzyce, ale nigdy tylko o muzyce.



Muzyka dostarcza głównie rozrywki

Wojciech Strzelecki

Muzyka na co dzień

Muzyka jest dziedziną sztuki, która zdaje się najbardziej obecna w życiu współczesnego człowieka. Ta wszechobecność wynika przede wszystkim z możliwości towarzyszenia nam w codziennych czynnościach – nie angażuje zmysłu wzroku, a raczej nie musi go angażować. Trudno jest przy okazji jazdy samochodem lub podczas uprawiania sportu oglądać film albo podziwiać czy tworzyć dzieła plastyczne. Bywa i tak, że jest ona obecna w naszym życiu także wtedy, kiedy nie całkiem byśmy tego chcieli, np. gdy sąsiad bardzo głośno słucha po raz dwudziesty tego samego utworu. Jednak, gdy mamy wpływ na to, jaką muzykę odtworzymy, zupełnie intuicyjnie wybieramy utwory, które będą nas aktywizować do działania, relaksować lub poprawiać nastrój. Inną muzykę będziemy wybierać do aktywności fizycznej, inną szukając tła do pracy intelektualnej.

To, po co sięgniemy, zależy od cech samego utworu, czyli elementów dzieła muzycznego: rytmu, tempa, melodii, harmonii itd.; od tego, czy ma on tekst, a jeśli tak, to w jakim języku i o czym traktuje; ale też od naszych preferencji, nastroju w danym momencie czy też ogólnego stanu psychofizycznego.

W zależności od wspomnianych czynników w różny sposób reagujemy na usłyszaną muzykę. Podczas czynności intelektualnych raczej nie śpiewamy wraz z wokalistą naszej ulubionej piosenki. Natomiast kiedy sprzątamy, możemy śpiewać do woli, ponieważ nie angażuje to naszych procesów poznawczych, a tym samym mamy w tej materii swobodę i „wolne moce przerobowe". Niekiedy śpiew może nam nawet pomagać w utrzymaniu poziomu motywacji i zaangażowania. Zatem obecność muzyki w życiu to nie tylko jej odbieranie, ale również aktywne tworzenie i odtwarzanie.

Zwróćcie uwagę, że dziecko traktuje ten rodzaj ekspresji zupełnie inaczej niż osoba dorosła – kiedy ma w swoim zasięgu instrument, to bez oporu zaczyna na nim grać, nie zastanawiając się, czy potrafi. Śpiewa również spontanicznie, nie myśląc w danym momencie o tym, czy jest to wykonanie dobre czy nie.

Muzyka – lek bez recepty?

To, że muzyka wpływa na człowieka, jest dla nas na ogół oczywiste, jednak rzadko zagłębiamy się na tyle mocno w ten temat, żeby zobaczyć jego wielopoziomowość i głębię tego wpływu. Intuicyjny, podyktowany potrzebą chwili wybór jest zazwyczaj korzystny z naszego punktu widzenia. Możemy więc przy pomocy muzyki poprawić nastrój, zmobilizować się do działania, wzmocnić koncentrację, wyrzucić emocje czy też nasilić afekt w celu wywołania np. płaczu.

Dziedziną, która zajmuje się wpływem muzyki na człowieka i co ważne, ma podbudowę zarówno naukową, jak i praktyczną, jest muzykoterapia. Obejmuje wszystkie obszary funkcjonowania uczestnika procesu terapeutycznego: psychomotoryczny, poznawczy, emocjonalny i społeczny. Choć zwykle wiemy, po jaką muzykę sięgnąć, jakiej muzyki w danym momencie najbardziej potrzebujemy, podyktowane intuicją formy jej zastosowania nie mają naukowego zaplecza ani nie stanowią profesjonalnego oddziaływania muzykoterapeutycznego, chociaż są z pewnością wartościowe i niosą ze sobą cenne zmiany we wspomnianych zakresach. Każdy może „wypisać sobie receptę" na „muzyczny lek", ale nie jest to dziedzina naukowa i terapeutyczna nazywana muzykoterapią – podobnie jak rozmowa z przyjacielem/przyjaciółką nie stanowi psychoterapii, choć oczywiście jest cenna i może bardzo pomóc osobie przeżywającej trudne chwile.

Niezwykle ważnym elementem obecności muzyki w naszym życiu jest dawanie radości, przyjemności, tworzenie tła dla wielu aktywności. Jednak wpływ muzyki sięga daleko głębiej. Potencjały te dostrzegły, zbadały i opisały muzykoterapia i psychologia muzyki. Dotyczy to zarówno redukowania deficytów, jak i rozwijania potencjałów jednostki, i obejmuje swym zasięgiem wszystkie istotne elementy życia.

MEADYGRESJA 1

Słowo „rozrywka”, a zwłaszcza „muzyka rozrywkowa” (nie wspominając o budzącej rozpacz frazie „jazz i rozrywka”) najczęściej używane jest dla określenia każdej muzyki innej niż europejska tradycja artystyczna. Tak powstaje złudzenie, że ludzie słuchają muzyki dla rozrywki, bo skoro słuchają „muzyki rozrywkowej”, to chyba chcą „rozrywki”? Tyle, że w jej ramach są też przejmujące utwory Metalliki o nowotworze i fizycznym bólu, pesymistyczne poematy Davida Bowie, rewolucyjne manifesty Rage Against The Machine itp. Może więc wcale nie chodzi tu o rozrywkę, a myli nas tylko pogardliwe wyrażenie „muzyka rozrywkowa”, stosowane dla niemal wszystkiego, co nie jest „muzyką etniczną białych, uprzywilejowanych elit”, jak sławny etnomuzykolog John Blacking w swojej książce „How Musical is Man?” nazwał trafnie tzw. „muzykę poważną”?

Muzyka nas rusza!

Zwróciliście uwagę, jak muzyka motywuje do działania i uruchamia nas cieleśnie? W dodatku przebiega to poza obszarem naszej świadomości. Z doświadczeń muzykoterapii wynika, że stosowanie muzyki może znacząco poprawić funkcjonowanie np. osób z deficytami w zakresie motoryki małej i dużej. Istotą rzeczy jest tu najbardziej pierwotny element dzieła muzycznego – czyli rytm.

Reagowanie na rytm jest całkowicie automatyczne: można to zaobserwować chociażby podczas mimowolnego poruszania głową czy przytupywania. Wykorzystuje się to w terapii – muzyka może zaktywizować nie w pełni sprawną kończynę lub pomóc przy zwiększaniu zakresu ruchowego, może nieść również uspokojenie w przypadku niepokoju ruchowego lub przyruchów, za sprawą rytmu harmonizując i porządkując chaos w tym obszarze.

Muzyka pomaga się skupić

Punktem wyjścia do rozważań na temat roli muzyki w poprawie funkcjonowania poznawczego może być jej wpływ np. na dzieci z trudnościami rozwojowymi, w tym również z zaburzeniami w zakresie funkcjonowania werbalnego [1], co zostało udokumentowane w licznych badaniach

naukowych. Poprzez oddziaływanie muzyką możliwe staje się wzmacnianie procesów uwagowych, pamięciowych i percepcyjnych, naśladownictwa, modelowania, wykonywania czynności jednoczesnych i równoległych. Ważne, że można podejmować pracę nad poprawą funkcji poznawczych w przypadku osób z poważnymi deficytami również w zakresie funkcjonowania intelektualnego, stosując metody i techniki niewerbalne, choćby takie jak granie na prostych perkusyjnych instrumentach muzycznych (tym samym nie wykluczamy osób, u których mowa jest bardzo ograniczona lub też w ogóle się nie wykształciła). Mówiąc banalnie – muzyka jest dla wszystkich, nie tylko dla osób z deficytami, jednak to głównie na nich skupiły się przeprowadzone na gruncie muzykoterapii badania i tam też ten wpływ został najlepiej udokumentowany.

niej, wyładowują złość za jej pośrednictwem, poprawiają sobie nastrój poprzez utwory radosne lub niosące pozytywne skojarzenia albo nasilają smutek w celu uzyskania efektu oczyszczenia. Ten ostatni aspekt, być może najmniej oczywisty, nawiązuje do arystotelesowskiego pojęcia katharsis. Filozof dostrzegał w muzyce połączonej z tańcami kultowymi rolę wyładowania afektu poprzez jego nasilenie [2].

Czy wiesz, że muzyka redukuje poziom stresu i to w sposób całkowicie pozbawiony kontroli świadomości? Że zmniejsza napięcie mięśniowe oraz obniża ciśnienie tętnicze krwi, jak również redukuje poziom kortykosteroidów? Ponadto może obniżyć odczuwanie fizycznego i psychicznego bólu oraz wpływać znacząco na poziom negatywnych emocji. Wzmacnia również układ odpornościowy i zwiększa wydzielanie immunoglobulin oraz takich neurohormonów jak enkefaliny i endorfiny [3].

Muzyka pomaga odczuwać emocje

Odczuwacie emocjonalny wpływ muzyki? Ludzie wzruszają się przy

Wpływ muzyki na emocje człowieka przebiega (podobnie jak w przypadku obszaru psychomotorycznego) poza naszą kontrolą, ponieważ człowiek odruchowo „podąża za

muzyką” również w sferze emocji. Jest to tzw. „wodzenie muzyczne”, które polega na dostrajaniu i integracji cech cielesnych z cechami środowiska, obejmując stany fizjologiczne, behawioralne i właśnie emocjonalne. Muzyka wytwarza rezonans wibracyjny z fizjologicznymi rytmami ciała, co dotyczy przede wszystkim parametrów życiowych, takich jak rytm oddechu, serca czy fale mózgowe [4].

Relaksujecie się przy muzyce? Można to potraktować jako przykład oddziaływania zarówno na obszar emocjonalny, jak i psychomotoryczny, ponieważ relaksacja dotyczy sfery psychicznej oraz cielesnej, powodując w niej uspokojenie. Warto pamiętać, że istnieje wiele koncepcji i modeli, w których ta właściwość jest wykorzystywana [5].

MEADYGRESJA 2

Terapeutyczna moc muzyki potrafi być doprawdy niezwykła. Są przecież takie utwory i płyty, które wielu słuchaczom pozwalają wręcz przepracować traumy i poczuć się zrozumianymi. Mowa tu o nagraniach uruchamiających psychologiczny mechanizm: „O, ja też tak mam!” (pamiętacie refren „Walking In My Shoes” Depeche Mode?). Jeśli ktoś stracił ukochaną osobę, z pewnością bardzo poruszy go longplay „A Crow Looked At Me” Mount Eerie, na którym Phil Elverum przejmująco i poetycko opowiada o swojej tęsknocie za zmarłą przedwcześnie żoną. Kiedy dręczy nas świadomość przemijania, choć częściowym wsparciem może okazać się kilka audialnych sesji z przykładowym „Forever Young” Alphaville. Na gwałtowny przyrost niechęci do angażowania się w relacje społeczne ukojeniem mogą być chociażby dość ciężkie (nomen omen) gatunkowo piosenki Myslovitz z „Miłości w czasach popkultury”. I tak dalej. Nagrania, do których można uciec w gorszych chwilach, tak by ktoś inny wyartykułował, często w sposób piękny lub/i bezpośredni nasze bóle, żale i lęki, to prawdziwy skarb usytuowany gdzieś na poziomie meta – względem stricte użytkowych kompozycji. Choć nawet i te ostatnie bardzo często, pod przykrywką rozrywki, przemycają łagodzący uniwersalne cierpienia walor – w końcu ileż to już razy ogrywano w nich motyw uzdrawiania złamanego serca?

Wspólne muzykowanie = wspólne bycie

Działanie muzyki jako metody niewerbalnej sprawdza się świetnie nie tylko w obszarze poznawczym, ale także społecznym, w działaniach grupowych, pokonując trudności relacyjne oparte na mowie werbalnej. „Obcowanie z muzyką przyczynia się niewątpliwie nie tylko do rozwoju emocjonalno-społecznego dziecka, ale również wpływa na jego rozwój ogólny. Poprzez uczestniczenie w zajęciach muzycznych dzieci stają się śmielsze, łatwiej zawierają przyjaźnie, lepiej integrują się z grupą. Wspólne muzykowanie tworzy wśród dzieci pozytywną atmosferę, która pomaga im skupić się na wysiłkach całej grupy" [6].

Szczególnego znaczenia nabiera owo wspólne muzykowanie – czyli sięgnięcie do metod i technik aktywnych (wykonawczych) – dla osób wycofanych, wykluczonych lub też zagrożonych wykluczeniem społecznym. Uczestnictwo w podejmowaniu wspólnych działań i to na równych prawach, bez względu na ograniczenia, jakimi te osoby są obciążone, ma duży wpływ na ich społeczne funkcjonowanie.

CIEKAWOSTKA

Pewien około dwuletni chłopiec szedł przez sklep z rodzicami i radośnie śpiewał swoją własną piosenkę. Warstwa melodyczna zdawała się powstawać na bieżąco i była czystą improwizacją, podobnie jak tekst zawierający w większości słowa nieistniejące (przynajmniej tak sądzę) w języku polskim. Jedyne wyrazy niosące ze sobą znaczenie, które od czasu do czasu powtarzały się jak refren, brzmiały: „mama, tata, ciastko". I to jest właśnie czysty proces twórczy – improwizacyjny i pozbawiony lęku przed oceną, nieobłożony schematami i stereotypami, nawiązujący do egalitarnego podejścia do sztuki, będącego podstawą muzykoterapii: według niego każdy człowiek okazuje się jednostką twórczą, w której drzemie moc kreatywności. Jest to istotne dlatego, że jednym z celów muzyki może być odkrycie i rozwijanie potencjałów człowieka.

Przy tej okazji warto wymienić bardzo wartościową, aktywną formę zajmowania się muzyką, czyli śpiewanie, a w szczególności śpiew wspólny, który jest bardzo jednoczącym i integrującym doświadczeniem. Śpiew wpływa wszechstronnie na organizm człowieka, daje możliwość współtworzenia muzyki oraz obcowania z nią, pogłębia oddech, wzmacnia kreatywność i poczucie sprawstwa, a także pomaga w rozładowaniu napięcia emocjonalnego, obniża poziom lęku, wzbudza pozytywne emocje oraz wspomaga aktywizację społeczną [7]. Sam proces śpiewania wiąże się z szybkimi wdechami i przedłużonymi, regulowanymi wydechami. Dodatkowo zwiększa się kontrola oddechu poprzez konieczność dostosowania go do długości trwania frazy muzycznej [8].

Jeszcze raz o amatorskiej automuzykoterapii

Fakt, że muzyka wpływa na człowieka we wszystkich wspomnianych obszarach, udowodniono w licznych badaniach naukowych, opisach przypadków czy doniesieniach z działań praktycznych. Każdy po nią sięga, czasem – nieco nieświadomie – w celach terapeutycznych, bo w ten sposób często poprawiamy swoją jakość życia.

Muzyka, działając zupełnie poza kontrolą, może być skutecznym narzędziem w radzeniu sobie z trudnymi sytuacjami, jednocześnie wspierając szeroko rozumiane zdrowie jednostki. Muzyka to coś więcej niż rozrywka, nie tylko cieszy, choć ten jej walor jest bez wątpienia ważny; jest również nośnikiem emocji, pomaga w rozwijaniu współpracy, wzmaga kreatywność, relaksuje i leczy. Warto w tym miejscu brać przykład z dzieci, które bez oporu nie tylko jej słuchają, ale również ją tworzą poprzez granie na instrumentach czy śpiewanie.

Inny wątek wart uwagi przy kontakcie z muzyką to umiejętność skupienia się tylko na niej. Zazwyczaj towarzyszy ona innym czynnościom jako tło, a zdecydowanie rzadziej potrafimy zanurzyć się w niej w pełni, tak, by słuchanie było jedyną naszą czynnością. Czy wówczas odbieramy dźwięki inaczej? Może słyszymy więcej, przeżywamy głębiej? A może odbiór ten jest na tyle bogatszy, że warto czasami poświęcić chwilę na wsłuchanie się w muzykę – nawet tą, którą bardzo dobrze znamy?

STUDIUM PRZYPADKU

Muzyka, wpływając na człowieka, obejmuje swym zasięgiem również sferę emocji i bezsprzecznie można za jej pomocą poprawić nastrój. Czy jednak zawsze poprawa ta następuje dzięki utworom o radosnym charakterze? Niekoniecznie. Podczas warsztatów dla uczniów szkół gimnazjalnych prowadziłem rozmowę na temat sposobów podejmowania działań automuzykoterapeutycznych opartych na intuicji. Wówczas jedna z uczestniczek warsztatu oświadczyła, że kiedy jest jej źle, to przy pomocy muzyki „robi sobie doła". To krótkie i celne opisanie zjawiska katharsis czy też zasady ISO dotyczącej relacji muzycznej z tożsamością podmiotu – muzyka musi być zgodna z aktualnym stanem słuchacza [9], więc odpowiednio dobrana powinna być początkowo dopasowana do rytmu i nastroju słuchacza, ażeby dopiero później rytm ten czy też nastrój modyfikować. Jeśli bowiem nie zastosujemy się do zasady ISO, zjawisko „podążania za" muzyką nie nastąpi.

Inny przykład: pewien dorosły uczestnik grupowej muzykoterapii wspomniał, że kiedy jest zdenerwowany, słucha głośno bardzo mocnej muzyki, co pozwala mu wyrzucić i wykrzyczeć emocje, przy czym nie musi tego robić sam, bo „ktoś już wykrzyczał je za niego".

- Zastanówcie się, jak jeszcze można dotknąć emocji przez muzykę, jak je poczuć, wyrazić, wydobyć te zablokowane czy też zmierzyć się z nimi?

- Do jakiej muzyki Wy sięgacie, żeby się w ten czy inny sposób emocjonalnie „uzdrowić"?

MEAMYŚLNIK

„Jak to jest, że muzyka czyni nas lepszymi i mądrzejszymi? Że łączy nas we wspólnotę, lecz jednocześnie pozwala nam się z niej wyłączyć i zanurzyć w siebie? Jak to jest, że będąc czymś pierwotnym, jak rytm serca i odgłosy przyrody, jest jednocześnie tak subtelna? Jak to jest, że nie będąc jeszcze mową ani nawet myśleniem, stanowi sposób świadomego i inteligentnego bytowania? Jak to jest, że łącząc i komunikując ludzi między sobą, jednocześnie unosi się ponad nich, istniejąc dla siebie, autonomicznym istnieniem dźwiękowej i bezdźwięcznej substancji? Wszyscy słuchamy muzyki, więc powinniśmy starać się zrozumieć, w jaki sposób muzyka nas buduje i czym jest dla życia jednostki i wspólnoty. Sądząc z uniwersalności fenomenu muzyki, najszerzej pojętego, śpiew, granie i słuchanie są warunkiem wszelkiej kultury, bez którego spełnienia ludzki świat musiałby się rozpaść. Dlatego pielęgnowanie muzyki jest sprawą, by tak rzec, wagi państwowej i więcej – ogólnoludzkiej. Jeszcze ludzkość nie zginęła, póki gra muzyka”.

Jan Hartman [10]

- W dawniejszych czasach człowiek chcący uchodzić za osobę kulturalną i obytą musiał umieć grać na instrumencie muzycznym. Jak myślisz, dlaczego to było ważne? Czy tak jest teraz? Wyobrażasz sobie, że w szkołach są zajęcia z chóru, odbywają się próby zespołu rockowego, orkiestry, a na zakończenie roku wystawia się wspólnie np. musical (zamiast organizacji typowej akademii)? Dlaczego to jest dobry / zły pomysł?

- Jakie są najważniejsze fakty i dowody, które popierają tezę, że bycie kompozytorem muzyki współczesnej nie jest dziś zajęciem ani prestiżowym, ani intratnym?

- Co, poza rozrywką, daje Ci muzyka? Czy płakałeś(-aś) kiedyś przy piosence, czy wyobrażasz sobie film bez muzyki? Czy może się bez niej obejść ślub lub inne ważne wydarzenie życiowe? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Muzyka dostarcza głównie rozrywki. A poza tym?

Wojciech Strzelecki

W jaki sposób muzyka wpływa na odbiorców? Dlaczego wybieramy innego rodzaju utwory dla rozrywki, inne, aby się skoncentrować, a jeszcze inne, gdy chcemy zmienić nastrój? Czy muzyka w galeriach handlowych to już element manipulacji? Słuchając podcastu, poznacie także aspekty wykorzystania muzyki w muzykoterapii.

PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

Muzyka łagodzi obyczaje

Waldemar Kuligowski

Moc emocji

Czy wiecie, że powiedzenie „muzyka łagodzi obyczaje" wprowadził do obiegu Jerzy Waldorff [11] – polski pisarz, felietonista i popularyzator muzyki? W jednym ze swoich felietonów z lat 70. XX wieku przekonywał, że: „wielka i piękna" muzyka może skutecznie oddziaływać na słuchaczy. Z jakim efektem? Jako przekaźnik dobra oraz pozytywnych wartości, które mogą zmieniać zarówno pojedyncze osoby, jak i całe społeczności. Rzeczywiście, wiele jest sytuacji, gdy muzyka uspokaja i łagodzi, to z tego powodu stosuje się ją w różnych rodzajach terapii, gra w poczekalniach i windach, a kolejne eksperymenty dowodzą, że skutecznie relaksuje ona również zwierzęta, na przykład psy [12].

Jednak kto z Was nie czuł mocnego ukłucia serca, gdy grano Mazurka Dąbrowskiego, a na podium wchodził polski sportowiec? Komu nie drgnęła pod stołem noga na dźwięk rytmicznej piosenki? Czy nie pobudzamy się – do nauki albo pracy – słuchając głośno ulubionych melodii? Stała playlista, towarzysząca wychodzącej na kort Idze Świątek, składa się z utworów Led Zeppelin, AC/DC, Gorillaz i Pearl Jam. „One mnie nakręcają", tłumaczy tenisowa mistrzyni.

Muzyka to taki rodzaj ekspresji, który wywołuje bardzo żywe emocje. Niektórzy badacze twierdzą wręcz, że muzyka jest po prostu „o emocjach", bo kreuje specyficzną reprezentację „nastrojów i napięć" [13]. Według innych znawców tematu, muzyka może czasem skłaniać do aktywności, innym razem do refleksji, że tworzy „specyficzne" miejsca i przestrzenie, ustanawia różnice społeczne, porządki polityczne oraz hierarchie moralne. Na pewno jej efektem nie jest tylko, jak chciał Waldorff, łagodzenie.

MEADYGRESJA 1

Jeśli muzyka wyłącznie łagodziłaby obyczaje, to nie byłaby wykorzystywana jako narzędzie tortur w obozach koncentracyjnych – przeczytajcie książkę-dokument „Nienawiść do muzyki", która mówi właśnie o tym. Niestety wszystkie badania estetyczne i wiele badań psychologicznych wskazują na to, że nasz gust muzyczny ma niewielkie przełożenie na nasze zachowanie etyczne, na poziom moralny i tym podobne rzeczy (jeśli w ogóle na cokolwiek). Greckie przekonanie o tym, że piękno i dobro są jednym, nie wytrzymało krytyki, jaką już w średniowieczu przeprowadził św. Tomasz z Akwinu, a rozpadło się całkowicie pod koniec XVIII wieku po krytyce Immanuela Kanta. Przekonanie, że „muzyka łagodzi obyczaje" stanowi jedną z takich tez, w którą bardzo chcielibyśmy wierzyć, tymczasem prawdziwe okazuje się zdanie, że muzyki możemy łatwo użyć do różnych celów. I to jest, wbrew pozorom, konkluzja optymistyczna, ponieważ sztuka sama z siebie ani nas nie łagodzi, ani nie wyostrza. W jednej ze scen „Mechanicznej pomarańczy" Anthony'ego Burgessa główny bohater ogląda film o zbrodniach, do którego podkład stanowi V Symfonia Ludwiga van Beethovena i nagle krzyczy: „wyłączcie to, Beethoven nikomu nic złego nie zrobił!". I to jest właśnie przykład odpowiedzialności za użytek z muzyki, z której nie możemy czuć się zwolnieni.

Czy więc przekonanie mówiące o łagodzącym wpływie muzyki da się utrzymać? W tym celu odbędziemy kilka wędrówek, zarówno w czasie, jak i przestrzeni. Uprzedzam, może zaboleć…

Muzyka na wojnie i na ringu

Zacznijmy od spojrzenia w przeszłość. Okazuje się, że sztuka dźwięków od wieków zagrzewała ludzi do walki. Orkiestry wojskowe znane są od czasów starożytnych, a ich muzyka miała albo odstraszać wroga, albo pobudzać do walki własne wojska. Sławę zdobyły orkiestry wojskowe z czasów Imperium Osmańskiego. Charakterystyczne dla nich brzmienie piszczałek, talerzy, bębnów i rogów wpłynęło potem na twórczość kompozytorów, takich jak Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart i Ludwig van Beethoven.

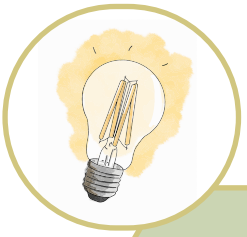
MEADYGRESJA 2

Hałaśliwi sąsiedzi regularnie testujący zza ścian możliwości swojego sprzętu audio. Pracownicy budowy dzień po dniu „edukujący muzycznie” pobliskich mieszkańców z wysokości rusztowań. Młodzież w komunikacji miejskiej uświadamiająca starszemu pokoleniu przy pomocy smartfonów braki w wiedzy na temat rapu i wulgaryzmów. Strzępki bijącej miarowo na 4/4 perkusji i basu ciągnące się za przejeżdżającymi samochodami... Wystarczy? Wam też muzyka, mimo ogromu piękna, potrafi mocno zajść za skórę?

Twórcy tacy jak Taco Hemingway (m.in. „Polskie tango”), Mata („Patointeligencja”) czy Dawid Podsiadło (wątek apostazji), czyli cieszący się aktualnie największymi zasięgami polscy wykonawcy, też zdecydowanie nie starają się łagodzić obyczajów. W dobie ogromnego rozdrobnienia gustów dają oni przykład, że dla każdego młodego pokolenia motyw buntu jest uniwersalny, zaś muzyka to świetny nośnik oswajania trudnej i bolesnej często rzeczywistości w kolektywnym audialnym doświadczeniu.

Interesujące w tym kontekście byłoby stworzenie „listy przebojów” z czasów II wojny światowej. Był to pierwszy wielki konflikt zbrojny toczący się w dobie masowo rozpowszechnianej muzyki. Miliony ludzi słuchały wtedy piosenek z odbiorników radiowych i płyt odtwarzanych na gramofonach. Specjalnie z myślą o żołnierzach i partyzantach napisano wówczas wiele pieśni. Niektóre z nich stały się przebojami znanymi i śpiewanymi nawet wiele lat po zakończeniu wojny. Na wspomnianej liście na pewno znalazłby się nazistowski hymn wojenny„Panzerlied” skomponowany w 1933 roku na bazie starej piosenki marynarskiej. Co ciekawe, różne wersje tego utworu są do dzisiaj wykonywane przez armie Niemiec, Austrii, Chile, Korei Południowej i Stanów Zjednoczonych. Inną słynną pieśnią czasów wojny była „Katiusza”, napisana w 1938 roku przez Matwieja Blantera do tekstu poety Michaiła Isakowskiego. Opowiadająca o dziewczynie o imieniu Katiusza (zdrobnienie żeńskiego imienia Jekaterina) tęskniącej do ukochanego, który jest daleko „na pograniczu”, dała nazwę radzieckiej wyrzutni rakietowej, budzącej wśród Niemców powszechny strach. „Le Chant des Partisans”, najpopularniejsza piosenka francuskiego

ruchu oporu, w wersji gwizdanej była także znakiem rozpoznawczym programu radiowego nadawanego przez Wolną Francję. Gdy śpiewanie „Marsylianki" zostało przez Niemców zakazane, Francuzi zaczęli traktować pieśń jako drugi hymn narodowy. Nie mogłoby zabraknąć na tej liście także „Bella Ciao", czyli włoskiej pieśni ludowej – powstałej pod koniec XIX wieku jako wyraz sprzeciwu wobec nieludzkich warunków pracy – która potem stała się antyfaszystowskim hymnem partyzantów.



Opinia o tym, że muzyka łagodzi obyczaje pomija fakt, że jest ona wykorzystywana przez wojsko i aparat przymusu jako narzędzie odstraszania oraz torturowania. Muzyka towarzyszy też sportom walki, a w połączeniu z agresywnym tekstem może prowadzić do zamieszek.

Dzisiaj muzyka towarzyszy wychodzącym na ring pięściarzom, a przełomem na tym polu był międzynarodowy przebój zespołu Survivor „Eye of the Tiger" nagrany w 1982 roku na potrzeby trzeciej części cyklu filmowego „Rocky" z Sylvestrem Stallone w roli głównej. Z muzyki jako środka zagrzewającego do walki korzysta się od tego czasu powszechnie: Andrzej Gołota szedł do swoich pojedynków pięściarskich m.in. przy dźwiękach utworu Kanye Westa („Stronger"), Evander Holyfield wybrał Scorpions („Raised on Rock"), Manny'ego Pacquaio pobudzali AC/DC („Thunderstruck"), a Władimira Kliczkę zespół Red Hot Chili Peppers („Can't Stop").

Po której stronie grasz?

Nie tylko wojny i sporty walki są okolicznościami, w których muzyka staje się sojuszniczką zachowań dalekich od łagodności. Zajrzymy teraz do Irlandii Północnej na popularne tam parady uliczne. Ich badacze potwierdzają, że muzyka może funkcjonować jako narzędzie symbolicznej (choć jednocześnie bardzo głośnej) przemocy. Podczas największej

i najważniejszej parady w dniu 12 lipca w Belfaście odbywają się liczne występy zespołów muzycznych. Ich członkowie grają na fletach, piszczałkach i bębnach z jagnięcej skóry. Jest to instrumentarium znaczące: bębny funkcjonują jako symbol brytyjskiej władzy, cały zestaw zaś uchodzi za typowo protestancki. Trasa parady, wiodąca zwykle ulicami zamieszkałymi przez katolików, powoduje, że głośne dźwięki bębnów to po prostu triumfalne celebrowanie dominacji protestantów. Przykład ten pokazuje, dlaczego różnice między muzyką irlandzką i brytyjską są tak samo ważnym i realnym elementem polityki, jak zamachy bombowe czy krwawe strzelaniny.

CIEKAWOSTKA

Badanie przeprowadzone wśród przebywających w schronisku psów dowiodło, że najdłużej odpoczywały one przy dźwiękach muzyki klasycznej. Utwory z nurtu heavy metal powodowały z kolei, że bardzo często szczekały i zachowywały postawę stojącą [14].

Słuchamy nie tylko uszami, ale również całym ciałem, dlatego wzdrygamy się przed głośnymi dźwiękami szybciej niż mózg może zacząć je analizować i rozumieć. W niesławnym amerykańskim Guantanamo więźniowie byli rozbierani do bielizny, przykuwani do krzeseł i oślepiani przez światło stroboskopowe, a wyrafinowanej tortury dopełniała przymusowa, głośna muzyka atakująca ich zmysł słuchu, odtwarzana nieprzerwanie przez 30 godzin w słuchawkach, jakie im zakładano. Pochodziła z repertuaru wykonawców takich jak Marilyn Manson, Eminem, Dope, Christina Aguilera, David Gray, Bee Gees czy Queen. Muzyka była w tej sytuacji nie tylko narzędziem zadającym fizyczny ból, ale także medium poniżania.

Czy piosenka może zabić?

Niepokojące związki między muzyką a przemocą stały się głównym tematem opublikowanej w 2009 roku książki Bruce'a Johnsona i Martina Cloonana „Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence" [15]. Praca nosząca symboliczny tytuł sprzeciwia się romantycznej wizji tej sztuki, prezentując długi katalog jej „ciemnej strony". Znalazła się tam muzyka

wykonywana w nazistowskich obozach zagłady, XIX-wieczne ballady morderców, fiński doom metal, a także akty tortur – w tym w Bośni, Darfurze, Iraku czy Guantanamo – wykorzystujące dźwięki w celu zadawania bólu i cierpienia. Johnson i Cloonan dochodzą ostatecznie do wniosku, że zarówno treść konkretnych piosenek, jak i liczba decybeli mogą wywoływać złość i brutalność, prowadząc do aktów agresji. Mówiąc inaczej, przemoc istnieje bez muzyki, ale w określonych okolicznościach muzyka może ją wywoływać, wzmacniać oraz aktywować w zachowaniach skierowanych przeciw osobom, społecznościom, przedmiotom i innymi gatunkom.

Psychologowie społeczni z Iowa State University i Texas Department of Human Services przeprowadzili serię eksperymentów, w których wzięła udział grupa ponad pięciuset studentów, a w ich trakcie wykorzystano repertuar takich zespołów, jak Cypress Hill czy Run DMC. Wyniki tych badań dowodzą, że nawołujące do przemocy teksty utworów muzycznych prowadzą do wzrostu liczby agresywnych myśli i uczuć generowanych „bez prowokacji i groźby". Może to z kolei długofalowo wpływać na postrzeganie społeczeństwa oraz przyczyniać się do rozwoju osobowości przemocowych. Wnioski z eksperymentów zdecydowanie zaprzeczają antycznej „hipotezie katharsis", zgodnie z którą wyrażanie agresywnych emocji ma zapobiegać agresywnym zachowaniom. A zatem – nici z łagodności.

Spektakularnego dowodu na potwierdzenie ustaleń badaczy dostarczył pewien legendarny festiwal. W dniach 22-25 lipca 1999 roku w miasteczku Rome w stanie Nowy Jork odbyła się muzyczna impreza z okazji 30-lecia Woodstock Festival. Wydarzenie firmowane przez Michaela Langa, organizatora historycznego festiwalu z 1969 roku, ściągnęło ponad 200 tysięcy fanów. Na scenie nie dominowali jednak wykonawcy rocka hipisowskiego i psychodelicznego z przesłaniem „Peace and Love", ale muzyka hard-core, rap-core i nu metal. Podczas swojego występu Rage Against the Machine spalili amerykańską flagę, a Limp Bizkit otwarcie zachęcał do awantur i bijatyk, zwłaszcza podczas grania utworu „Break Stuff", który można potraktować jako pochwałę gniewu i przemocy. Płynące od artystów zachęty od razu stały się powodem licznych napaści na tle seksualnym, do których dochodziło wśród

publiczności. Gdy podczas zamykającego festiwal koncertu Red Hot Chili Peppers zespół zagrał cover piosenki Jimi'ego Hendrixa „Fire", tłum potraktował jej tytuł dosłownie: zaczęto rozpalać ogniska, demolować stoiska w strefie gastronomicznej, a potem ogień podłożono pod samochody. Ostatecznym aktem katastrofy była interwencja wojska, wezwanego by położyć kres gwałtownym zamieszkom.

Jak widzicie, muzyka ma nie tylko łagodne, relaksacyjne oblicze: od stuleci towarzyszy wojnie (obecnie także w Ukrainie) i zadawaniu tortur, a ostatnio stała się ważnym elementem sportów walki. Możemy wskazać wiele sytuacji – nawet podczas „pokojowych" festiwali czy świątecznych parad ulicznych – gdy urasta do rangi dźwiękowego i mentalnego zapalnika dla zachowań pełnych agresji. Z pewnością nie jest to sztuka neutralna ani przezroczysta: wyraża przecież aktualne niepokoje, frustracje i problemy. Stanowi niemal takie samo narzędzie jak nóż, którym można kroić chleb, ale też zadawać ból, a nawet śmierć.

STUDIUM PRZYPADKU

Brazylijska sztuka walki przypominająca taniec – jak często określana jest capoeira – to obecnie sport popularny także w Polsce. Od samego początku, czyli od XVII wieku, towarzyszyła jej rytmiczna muzyka wykonywana na instrumentach perkusyjnych, wywodzących się z tradycji rdzennych ludów Afryki oraz Ameryki. Capoeira była bardzo skuteczna, dlatego praktykowali ją zarówno niewolnicy, jak i grupy przestępcze, które dokonywały dzięki niej najazdów, w tym na Rio de Janeiro.

- Jak myślisz, jaka jest najważniejsza rola muzyki w capoeira?
- Czy znasz inne sztuki walki, w których muzyka odgrywa znaczącą rolę?

MEAMYŚLNIK

„Aby zapobiec chuligańskim wybrykom młodocianych przestępców, restauracja sieci McDonald w Wrexham w Wielkiej Brytanii będzie puszczała muzykę klasyczną – informuje BBC”.

Aleksandra Fedorczuk [16]

- Gdybyś prowadził(a) kawiarnię, to jaką muzykę chciał(a)byś w niej puszczać? Wymień dwa powody, dla których mogłaby to być muzyka klasyczna.
- Co by się zmieniło w przestrzeni publicznej, gdyby częściej pojawiała się w niej muzyka klasyczna?
- Jaka jest rola muzyki w Twoim życiu? Wymień trzy przykłady, w których muzyka łączy ludzi.

Muzyka łagodzi obyczaje. A czy potrafi też skłócić?

Piotr Majewski

Czym był Ruch Czarnej Sztuki i dlaczego muzyka, która powstała w jego ramach, na pewno nie łagodziła obyczajów? Nasz ekspert wyjaśnia, jak muzyka może być wykorzystywana do budowania tożsamości danej społeczności. Opowiada też o rozwoju rapu afroamerykańskiego – od jego początków aż po czasy współczesne – i wskazuje, jak wpłynął w ostatnich latach na sytuację polityczną w Stanach Zjednoczonych.

PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

Metal jest dla facetów. Kobiety gorzej komponują

Krzysztof Moraczewski

Ale jak to zbadać?

Kwestię relacji muzyki i płci omawia się względnie łatwo w przypadku społeczeństw, w których istnieją w tym zakresie jawne i respektowane reguły (jak np. w wielu do niedawna pastersko-nomadycznych społecznościach afrykańskiego Sahelu). Mogą one wiązać określone style i praktyki muzyczne, instrumenty, muzyczne tabu o religijnym lub politycznym charakterze z konkretną płcią, czyniąc relację muzyka-płeć czytelną. Sprawa jest bardziej złożona w społeczeństwach takich jak nasze, w których równość płci – choćby tylko deklaratywna – powoduje, że takie reguły byłyby trudne do pomyślenia i do zaakceptowania. Zresztą nawet jeśli działają, to niechętnie się do nich przyznajemy, oznaczałoby to bowiem, że zniesienie tego, co socjolodzy nazywają „męską dominacją" bynajmniej się jeszcze nie dokonało.

Zatem odpowiedź na pytanie, czy jakiś styl muzyczny jest „dla facetów", a jakiś inny „dla kobiet", musi podążać odmienną drogą.

Najpierw należałoby zapytać, czy między mężczyznami a kobietami stwierdzono różnice neurofizjologiczne i psychologiczne wyjaśniające odmienność muzycznych preferencji. Niestety badań jest niewiele, a te, z których wynikają jakieś konkretne wnioski, okazują się niewystarczające, by przeprowadzić daleko posuniętą klasyfikację. Stwierdzono np. przewagę kobiet w zakresie pamięci deklaratywnej [17], która ma swoje znaczenie w odbiorze i rozumieniu muzyki, ale nie wyjaśnia przecież preferencji stylistycznych. Wiele badań psychologicznych posiada przy tym trudne do wytłumaczenia metodologiczne skazy. Te niedoskonałości są jednak na tyle charakterystyczne, że samo przyjrzenie się im może okazać się pouczające.

MEADYGRESJA 1

Artyści są oczywiście w pełni świadomi powiązanych z muzyką stereotypów płci i odpowiadają na nie na swój własny sposób, od wiolonczelistki Charlotte Moorman po japoński *baby metal*. To nowe zadanie: napisać historię tego, jak muzycy podważają standardowe, płciowe identyfikacje.

W całej serii znanych badań psychologicznych [18] dotyczących w pierwszym rzędzie relacji muzyki i cech osobowości, ale mających znaczenie dla muzyki i płci, uderza przede wszystkim to, jak określono różnice pomiędzy muzycznymi stylistykami. Badacze z tego kręgu zwykli badać spektrum preferencji rozciągnięte między dwoma charakterystycznie opisanymi biegunami: z jednej strony muzyka „złożona i nowatorska", z drugiej zaś… „buntownicza i intensywna". W dodatku biegunom tym przypisano całe style muzyczne. Muzyka klasyczna jest określona – w całości! – jako z definicji złożona i nowatorska, zaś rock – także w całości! – jako intensywny i buntowniczy.

Oczywiście te podziały (w rzeczywistości nieco bardziej skomplikowane, ale powyższe uproszczenie uwidacznia zasadniczy problem) są dokonane błędnie pod względem logicznym, bo według niejednolitego kryterium. Można przeciwstawiać sobie muzykę nowatorską i konwencjonalną, złożoną i prostą (tutaj jednak dodając, w jakim zakresie), nawet buntowniczą i konformistyczną – ale złożoną i buntowniczą? A co, jeśli muzyka jest złożona i buntownicza, albo intensywna i nowatorska?

Z pewnością zaś nie można takich opisów wiązać z całymi stylistykami muzycznymi. Tzw. „muzyka klasyczna" jest wielokroć złożona i nowatorska, ale przecież nie brak w niej produkcji standardowych, niezbyt skomplikowanych i zupełnie pozbawionych wszelkiej nowości. Metal bywa bez wątpienia intensywny, ale też często dość złożony, albo nawet bardzo złożony, itd., itp... To tak, jakby twierdzić, że utwór muzyczny stanowi dzieło sztuki, jeśli został napisany na skrzypce i fortepian, a należy do muzyki popularnej, jeśli wykorzystano gitarę elektryczną lub elektronikę.

MEADYGRESJA 2

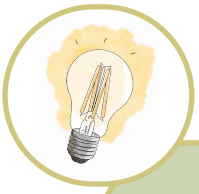
Hip-hop – Little Simz. Post-metal – Sylvaine. Folk i okolice – Adrianne Lenker w projekcie Big Thief. Post-industrial skrzyżowany z… operą – Pan Daijing. Muzyka elektroakustyczna i drone – Kali Malone. Ambient – Tujiko Nuriko. Progressive electronic – Caterina Barbieri. To tylko niektóre z licznej grupy kobiet, które w 2022 roku (i w styczniu 2023) wydały jedne z najlepszych na rynku albumów we wspomnianych estetykach. Czy jakość dorobku kompozytorek, wokalistek, instrumentalistek, producentek zależy od płci, czy od ich artystycznych horyzontów, pomysłowości, wrażliwości, wykształcenia, świadomości, osłuchania, predyspozycji i talentu? Często spotykana jest też retoryka w duchu: „Pokazała facetom, jak powinno się to robić" – być może i w założeniu piszących życzliwa, jednak obarczona nieuświadomionymi ciągotkami do sytuowania się w pozycji władzy (i rywalizacji). Dla równowagi – to samo dotyczy kobiet, którym również zdarza się marginalizować męskie dokonania niezręcznymi narracyjnie konstrukcjami, w których to właśnie płeć gra w dyskretnym (bądź ostentacyjnym) deprecjonowaniu pierwsze skrzypce. Uważajmy więc na takie krzywdzące uproszczenia, bo kapitalnych muzycznych projektów – i od pań, i panów – znajdziemy aktualnie na rynku ogrom.

Muzyka podlega stereotypom... a płeć?

Muzyka łatwo ulega stereotypizacji, a kiedy wytwarzamy stereotyp, mamy tendencję do tego, by zastąpić nim rzeczywistość. Przykład? Spójrzcie na stereotyp związany z muzyką klasyczną. W związku z tym, że wiele z jej najwspanialszych dzieł napisano na orkiestrę symfoniczną, skłonni jesteśmy traktować każde dzieło stworzone na taką orkiestrę jako „muzykę klasyczną" i przypisywać mu uogólnioną, wysoką wartość bez względu na to, jak ona się ma do tego konkretnego utworu. Mamy też stereotyp jazzu jako muzyki skomplikowanej, więc nawet nie zauważamy, kiedy jazzmani grają „prosto". Mamy stereotyp muzyki popularnej, więc łatwo nam przeoczyć, gdy w rękach Franka Zappy albo muzyków King Crimson staje się on sztuką. Mamy stereotyp muzyki pop jako… Można by tak długo.

Nasza wyobraźnia często składa się ze stereotypów, które odkładamy na bok tylko wtedy, gdy jakąś muzykę znamy naprawę dobrze. Wytrawni melomani nie stereotypizują muzyki klasycznej, ale (często) rocka czy rap, metalowcy – muzykę klasyczną czy country. Stereotypy zastępują poznanie tych sfer, których z jakiegoś względu nie chcemy zgłębiać bliżej.

Nie budujemy jednak wyłącznie stereotypów stylów muzycznych. Równie łatwo, albo nawet łatwiej, budujemy stereotypy płci. Właściwie są one już zbudowane, kiedy się rodzimy – dziedziczymy je i niełatwo rewidujemy.



Społecznie rozpoznawane preferencje płciowe w wyborach muzycznych są często budowane poprzez ustanawianie korelacji między stereotypami płci a stereotypami stylów muzycznych.

Stereotypy mówią, że kobiety są słabe i niezdolne do fizycznej walki i rzadko zastanawiamy się przy tym, czy chcielibyśmy rzeczywiście – my, „mężczyźni" – fizycznie zmierzyć się z dobrą zawodniczką MMA; że kobiety nie nadają się na żołnierzy, więc bagatelizujemy fakt, że z reguły strzelają celniej niż mężczyźni; że „metal jest dla facetów" – i ignorujemy metalowe wokalistki i perkusistki. O kobietach, które nie wpisują się w stereotyp, mówi się, że są „mało kobiece", co pozwala zachować go bez zmian.

Skąd to się właściwie wzięło?

Stereotypy płci mają często dawny rodowód i padły ofiarą procesu, który w naukach o kulturze określamy jako naturalizację kategorii kulturowych: chociaż zostały wytworzone w określonym momencie przez pewne społeczeństwa, to trwają tak długo i są tak oczywiste, że traktuje się je jak stany naturalne. Wierzymy więc, że przeciwstawienie dwóch płci jest „naturalne", ponieważ nie wiemy, że płeć może być – jak w wielu rdzennych społeczeństwach północnoamerykańskich – podzielona na trzy grupy; wierzymy, że głową rodziny jest mężczyzna, gdyż nie wiemy,

że jest to specyficzne dziedzictwo rzymskiego patriarchatu, ściśle powiązanego z niewolnictwem (na ogół nie wie się też, co słowo *familia* oznaczało w starożytnym Rzymie). Wierzymy, że działania publiczne są dla mężczyzn, ponieważ nigdy nie poznaliśmy tradycji irokeskiej ani nie interesowaliśmy się minojską Kretą.

CIEKAWOSTKA

Rock jest stereotypowo rozpoznawany jako męski styl muzyczny. Niemniej to właśnie w tym gatunku po raz pierwszy w obszarze muzyki zaczęto prowokacyjną grę ze stereotypami płci. To rockmani przyjmowali kobiece pseudonimy (Alice Cooper), występowali z biseksualnym, kabaretowym boa na szyi (Mick Jagger) lub w makijażach utrudniających określenie płci (David Bowie).

Wreszcie – stereotypy nie są od siebie odizolowane i niezwykle często ze sobą współdziałają. Potoczne wyobrażenie o tym, jaka muzyka jest dla kogo, można opisać właśnie jako taką interakcję: stereotypy muzyki zostają mapowane na stereotypy płci. Aby stwierdzić, że np. „metal jest dla facetów", musimy mieć stereotyp muzyki metalowej oraz stereotyp mężczyzny i uznać zgodność między nimi w zakresie, który uważamy za rozstrzygający. Nie stwierdzamy w ten sposób relacji między rzeczywiście tworzoną muzyką metalową a rzeczywistymi grupami płciowymi, ale właśnie między ich stereotypami.

Kiedy kobiety lubią, albo nawet tworzą i wykonują metal, mamy dwie drogi do wyboru: przyjąć ten fakt i zrewidować stereotyp, albo go bronić. Niezwykle często wybieramy drugą drogę, ponieważ stereotypy są częścią naszej mapy mentalnej i rzadko mamy ochotę ją naruszać. Możemy więc twierdzić, że metal wykonywany przez kobiety to nie jest „prawdziwy metal", albo – jeśli wyraźnie słychać, że to „prawdziwy metal" – uznać, że kobiety, które wykonują taką muzykę nie są „prawdziwymi kobietami", podobnie jak żołnierki, mistrzynie olimpijskie w judo i podnoszeniu ciężarów oraz zawodniczki MMA i szefowe dużych korporacji. Stereotyp zawsze znajdzie drogę, by się ocalić, chociaż logika nie jest po jego stronie (broniąc stereotypu w ten sposób popełniamy nieformalny błąd dowodzenia – ale to już inna sprawa).

Stereotyp kontra rzeczywistość?

Nie oznacza to, że możemy tak po prostu przeciwstawić sobie „stereotyp" i „rzeczywistość". Rzeczywistość społeczna jest bowiem wytwarzana przez ludzi, a ludzie niejednokrotnie działają według stereotypów, nadając im twardą realność. Wyobraźcie sobie taką, wcale nie fikcyjną, sytuację: w wyniku oddziaływania komercyjnych stacji telewizyjnych na bazie afroamerykańskiego hip-hopu powstaje jego przemysłowe naśladownictwo, kolportowane następnie w globalnym zakresie. W tym nowym, telewizyjnym hip-hopie z muzyką zostają powiązane atrybuty wizualne (luksusowe samochody, złoto, atrakcyjne i zawsze młode kobiety), które zarazem wiążą się z pewnym stereotypem męskiego sukcesu. Jest w najwyższym stopniu prawdopodobne, że mężczyźni wierzący w ten stereotyp (stanowi on dla nich kulturowy ideał) zaczną wybierać tę właśnie muzykę. W ten sposób rap z telewizji stanie się muzyką „dla prawdziwych mężczyzn", a powiązanie stereotypu muzycznego ze stereotypem płci faktem, którego nie sposób zignorować. Bez ryzyka można powiedzieć, że większość naszej muzyki popularnej – choć nie tylko takiej – jest ustrukturyzowana według tego rodzaju sieci stereotypów. Dlatego też należy je badać i opisywać.

Stereotypy należy badać i opisywać, ale też demaskować, ponieważ muzyka staje się najciekawsza, gdy przestaje się w nich mieścić. Ludziom, którzy się nią bliżej nie interesują, trudno sobie czasem wyobrazić, że istnieje „muzyka poważna" napisana na gitarę basową, że istnieje nastrojowy metal albo wyrafinowany i złożony hardcore (przypomnijmy sobie grupę Husker Dü i płytę „Zen Arcade"). Rzeczywista muzyka wychodzi poza stereotypy. Prawdopodobnie także rzeczywista kobiecość i męskość.

STUDIUM PRZYPADKU

Jednym z bardziej uporczywie utrzymujących się stereotypów wiążących muzykę i płeć – widocznym nawet w nazwach festiwali takich, jak „Męskie granie" – jest wiara w „męski" charakter bluesa. Tymczasem w kształtowaniu się bluesa fundamentalną rolę odegrały kobiety.

Gertrude Rainey, znana po prostu jako „Ma", zmarła w 1939 roku w wieku prawdopodobnie 53 lat. Prawdopodobnie, ponieważ data i miejsce, w którym przyszła na świat, nie są dokładnie znane. Pochodziła z Georgii lub Alabamy. Jak wielu muzyków bluesowych zaczynała od roli śpiewaczki kościelnej, by następnie występować wraz z mężem – znanym jako „Pa" – oraz z własnym zespołem. Była wokalistką, kompozytorką i autorką tekstów, słynącą z niezwykłej barwy głosu oraz śmiałych tekstów, często erotycznych, poruszających także tematy relacji biseksualnych i homoseksualnych. W latach dwudziestych dokonała całej serii nagrań, w tym wielu utworów własnego autorstwa, które przyczyniły się do zdefiniowania bluesa jako gatunku muzycznego. Nie była ani pierwszą kobietą w historii bluesa (ten honor należy być może do Mamie Smith), ani nawet najsławniejszą (jeszcze sławniejsza stała się Bessie Smith, skądinąd przyjaciółka Rainey). Zwłaszcza styl wokalny Gertrude Ma Rainey znalazł naśladowców – wzorowały się na nim nie tylko kobiety, jak Janis Joplin, ale także mężczyźni, przede wszystkim Louis Armstrong, muzyczny partner Rainey. W jednej ze swych ballad Bob Dylan zestawił ją z Beethovenem.

- Zastanówcie się, jak i dlaczego doszło do marginalizacji kobiet w historii bluesa i wytworzenia stereotypu „męskiego grania"? W dyskusji spróbujcie wskazać elementy i zjawiska, które mogły posłużyć do tego rodzaju stereotypizacji.

- Wyszukajcie także informacje o innych kobietach w bluesie, które podważają ów stereotyp.

MEAMYŚLNIK

„Dla publiczności […] frapujący był proces feminizacji zawodu dyrygenta. Symbolem tej zmiany przez lata była Agnieszka Duczmal. […] Dyrygentek przybywa, opinie o ich umiejętnościach rosną, ale błyskotliwe i szybkie kariery nadal robią przede wszystkim mężczyźni".

Danuta Gwizdalanka [19]

- Jakie są fakty i dowody stojące za tym, że kobieta musi pokonać więcej ograniczeń, żeby np. zostać dyrektorką ważnej instytucji muzycznej?

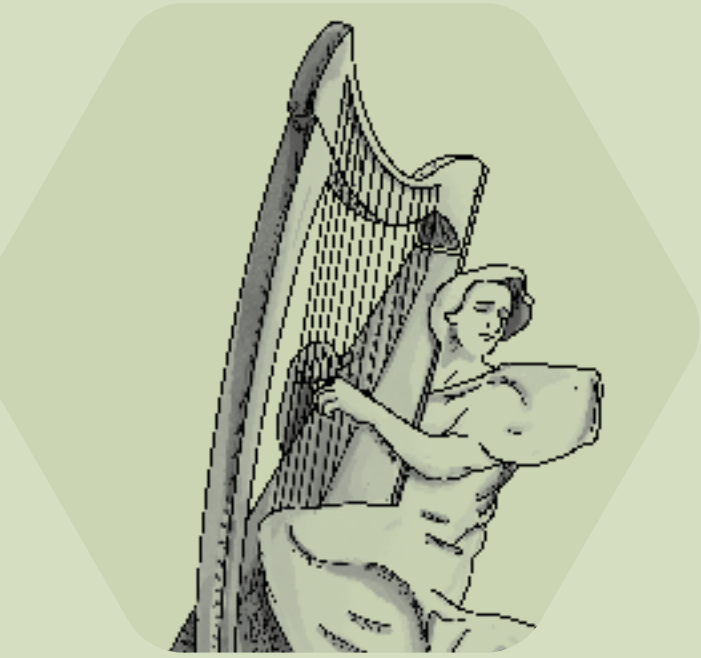
- Czy są jakieś alternatywne sposoby wyjaśnienia sytuacji związanej z nikłą reprezentacją kobiet, które kierują w Polsce orkiestrami lub zarządzają filharmoniami?

- „Edukacja kobiet powinna zawsze odnosić się do (osoby) mężczyzny. By nas zadowalać, by […] uczynić nasze życie miłym i łatwym – to są obowiązki i powinności kobiet wszystkich czasów, których powinny być uczone od niemowlęctwa" [20]. Jakie implikacje i skutki mogły wywołać przytoczone słowa oświeceniowego filozofa i teoretyka muzyki, Jean-Jacques'a Rousseau?

Metal jest dla facetów. Kobiety gorzej komponują. A gdyby było odwrotnie?

Krzysztof Moraczewski

Jakie są zależności między muzyką a płcią? Dlaczego rozumiemy muzykę jako „kobiecą” lub „męską”? Co sprawiło, że pojmujemy europejską muzykę klasyczną jako na wskroś męską i dlaczego jest to wielkie historyczne nieporozumienie? Nasz ekspert rozprawia się z niejasnościami i pokazuje wielką rolę kobiet w europejskiej historii muzyki.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii Współecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

CENT
4:4

Czarni mają muzykę we krwi

Krzysztof Moraczewski

Przekonanie, że przynależność człowieka do jakiejś „rasy” określa jego zdolności muzyczne, należy do spuścizny dawnej teorii rasowej. Przemyślenie tego rodzaju stereotypu nie pozwala na drogę na skróty, ponieważ ma on zbyt poważne konsekwencje, nie tylko artystyczne i naukowe, ale też moralne i polityczne. Nie można więc zacząć od samej muzyki, lecz od stwierdzeń bardziej ogólnych.

Po pierwsze – trzeba odróżnić teorię rasową od rasizmu. Rasizmem nazywamy przekonanie o tym, że pewne grupy ludzkie określane jako „rasy” posiadają naturalną przewagę nad innymi grupami tego rodzaju (innymi „rasami”). Teoria rasowa składa się natomiast z przynajmniej dwóch twierdzeń o innym charakterze, które głoszą, że:

1 ludzkie populacje wykazują wystarczające zróżnicowanie biologiczne, by mówić o odrębnych rasach, między którymi istnieją możliwe do wyznaczenia granice,

2 to zróżnicowanie biologiczne (odrębność ras) wyjaśnia zróżnicowanie kulturowe, tzn., że cechy kultury, np. cechy stylu muzycznego, są zależne od cech rasowych.

Można, jak niemiecki uczony Johann Friedrich Blumenbach, być zwolennikiem teorii rasowej i zarazem odrzucać rasizm (nawet jeśli zdarza się to raczej rzadko), ale nie na odwrót: jeśli teoria rasowa jest błędna, rasizm nie ma najmniejszego sensu. Tak się jednak składa, że niewiele pojawiło się w naukach o człowieku koncepcji, o których wiedzielibyśmy z równą pewnością, że są fałszywe.

MEADYGRESJA 1

W każdą fałszywą ideę można uwierzyć i wtedy staje się ona – nie przestając być fałszywą – realną społeczną siłą. Żadnej idei nie dotyczy to tak mocno jak „rasy", co ma swoje odniesienie także w muzyce. Ta wiara wytwarza błędne koło naśladownictw, które replikują przesądy, a zarazem, nawet bez złych intencji, utrwalają rasizm jako coś oczywistego. Nigdy więc dosyć przypominania, że powtarzanie fałszywej idei przez miliony ludzi nie czyni jej prawdziwą.

Europa wymyśla rasy

Sam pomysł, że ludzi można podzielić na rasy i że różnice rasowe są ważniejsze niż np. różnice religii, jest późny i narodził się dopiero w epoce europejskiej ekspansji kolonialnej. Pod koniec XVII wieku Francois Bernier podzielił ludzi na rasy, a w kilkadziesiąt lat później Karol Linneusz zaproponował pokutujący do dziś podział wedle koloru ich skóry [21]. W tym samym mniej więcej czasie idea odrębnych ras zyskała wsparcie w koncepcji tzw. poligenezy. Jej zwolennicy aż do połowy XIX wieku twierdzili, że ewoluowały one odrębnie i z innych gatunków. Z kolei przekonanie, że cechy kultury wynikają z różnic rasowych, można śledzić wstecz przynajmniej do XVIII wieku, do wspomnianego już Linneusza, który różnice w kolorze skóry i rysach twarzy łączył z różnicami temperamentu. Niewiele się jednak z tych koncepcji ostało. Od lat 70. XX wieku koncepcja ludzkich ras dezaktualizowała się w biologii – zwłaszcza w genetyce – a w XXI wieku została w zasadzie odrzucona. Dlaczego?

- Nie ma już szczególnych wątpliwości co do tego, że teoria poligenezy jest fałszywa. Wszyscy istniejący dziś ludzie niewątpliwie należą do jednego gatunku i najprawdopodobniej wszyscy wywodzimy się z Afryki. Nie jesteśmy jednak gatunkowo „czyści": w toku swych dziejów Homo sapiens nie tylko współistniał z innymi gatunkami i podgatunkami hominidów, ale też krzyżował się z nimi. Europejczycy są np. z zasady hybrydami Homo sapiens sapiens i neandertalczyka. Dzisiejsze populacje ludzi różnią się między sobą biologicznie, ale nie w sposób, jaki zakładała teoria rasowa. Nikt z nas nie posiada jednolitego genetycznego

rodowodu, a współczesne populacje są mieszanką cech często odległych geograficznie. Wszyscy jesteśmy mieszańcami.

- Pomyślcie, jaka cecha miałaby wyznaczać rasy? Dlaczego kolor skóry, a nie np. grupa krwi? Gdyby za kryterium rasy przyjąć np. częstotliwość występowania grupy krwi B, to Białorusini należeliby do tej samej rasy co Kongijczycy, a Polacy – co Marokańczycy.

- Różnice genetyczne wewnątrz tzw. ras mogą być większe niż między rasami (ta sprawa jest o tyle sporna, że uzyskiwany wynik jest zależny od wyboru metody badawczej i narzędzi matematycznych).

- Między tzw. rasami nie da się wyznaczyć akceptowalnych granic, ludzie nie mają „białej" lub „czarnej" skóry, ale całą gamę ich odcieni, itd., itp.

Dlaczego tyle o tym piszemy? Dlatego, żebyście zrozumieli, że aby muzyka i zdolności muzyczne mogły zależeć od „rasy", to najpierw muszą istnieć „rasy"…

MEADYGRESJA 2

Odbiór muzyki zabarwiony doszukiwaniem się (nawet w sposób zupełnie wyzbyty złej woli) źródeł talentu artysty w jakkolwiek definiowanej rasie, sprzyja nieustannemu replikowaniu i pogłębianiu nieporozumień w debacie publicznej. Nawet coś, co w założeniu ma być zawoalowanym komplementem, staje się w wydźwięku dość niezręczne. I tak, przykładowo, co drugi w miarę sprawny warsztatowo wykonawca reggae może dowiedzieć się z komentarzy, że posiada pewnie jakichś przodków na Jamajce. Z kolei hip-hopowcy „rapują jak czarny" czy „jak na białego mają świetne flow" (cytaty zaczerpnięte z komentarzy pod utworami Fokusa i Sokoła). Jest to bliskie wcześniejszemu naszemu stereotypowi, który dotyczył płci – kiedy Monika Brodka nagrała bardzo kreatywne rapowo #hot-16challenge2, częstą formą zachwytu było, że robi to „świetnie jak na kobietę".

Co ma rasa do kultury?

Drugi komponent teorii rasowej, tzn. przekonanie, że „rasa" określa cechy kultury, jest w jeszcze gorszej sytuacji. Nie ma potrzeby, by przywoływać całą historię jego odrzucenia, nad czym antropolodzy kulturowi pracowali przez ostatnie stulecie. Wystarczy kilka zdroworozsądkowych i jasnych przykładów.

Koncepcja rasy została odrzucona we współczesnych naukach o człowieku, podobnie jak przekonanie o uwarunkowaniu wytworów kultury, w tym muzyki, przez odmienności rasowe. Uzdolnienia muzyczne nie są zatem w żaden sposób powiązane z tzw. rasą.

Gdyby opanowywanie cech kulturowych zależało od rasy, to Japończycy nie powinni byli opanować po mistrzowsku europejskiej w rodowodzie elektroniki. Jak wiadomo, nie mieli z tym problemów. Francuzi nie powinni opanować mezoamerykańskiej gry w piłkę, a przecież bywali w niej mistrzami świata (a nie – zgodnie z teorią rasową – Meksyk czy Nikaragua). Nie powinno być białych bluesmanów, takich jak John Mayall, arabskich raperów, chińskich pianistów wyspecjalizowanych w muzyce Chopina. Można oczywiście powiedzieć, że Chopina po mistrzowsku grają tylko nieliczni Chińczycy, ale przecież tak samo grają go równie nieliczni Polacy. Gdybyśmy mieli Chopina „we krwi", czyli w rasie – musielibyśmy z zasady grać go dobrze. Pomyślcie zatem, skąd wzięły się podziały takie, jak „czarna" i „biała" muzyka?

Najpierw muzykę podzielili na grupy rasowe naziści w Trzeciej Rzeszy, ale współczesne stereotypy wywodzą się z Ameryki, a dokładniej z tamtejszego spotkania polityki i mediów. Utrwalenie podziału muzyki na „białą" i „czarną" było efektem decyzji niezwykle wówczas w Stanach Zjednoczonych wpływowego pisma „Billboard" (podobna polityka doprowadziła do zastąpienia nazwy *spirituals* przez *negro spirituals*). Odpowiadając na zapotrzebowanie amerykańskiej polityki wewnętrznej, która opierała się wówczas na niesławnej zasadzie *equal but separated* (rasy mają być „równe", ale starannie oddzielone), pismo to stworzyło

trzy odrębne listy przebojów: *Popular*, zarezerwowaną dla piosenek napisanych przez białych profesjonalistów z wielkich miast, *Hillbilly* dla muzyki białych spoza wielkich ośrodków miejskich oraz *Race* dla muzyki Afroamerykanów. Połączono więc podział rasowy z klasowym: jedna lista dla „prawdziwych białych", druga dla „innych białych" (tych, których Amerykanie z miast określali jako *Rednecks* lub nawet *White Trash)* i osobna dla czarnoskórych. Dla rdzennych Amerykanów i Latynosów w ogóle nie przewidziano miejsca. Teraz należało tylko odpowiednio podzielić muzykę.

I tak na przykład wywodząca się z Appalachów muzyka bluegrass została uznana za białą i wiejską, mimo olbrzymiej roli, jaką odgrywa w niej afrykańskie banjo i posługiwania się w kompozycji bluesowym dwunastotaktem. Soul został uznany za muzykę „czarną" mimo tego, że wiele jego sztandarowych utworów napisał biały gitarzysta Steve Cropper. Trzeba było przebudować całą historię muzyki ludowej w Stanach Zjednoczonych, bo

CIEKAWOSTKA

Steve Cropper to amerykański gitarzysta, który w latach 60. XX wieku w olbrzymim stopniu przyczynił się do wypracowania kształtu muzyki soul oraz R&B. Był członkiem jednej z najsławniejszych grup tego rodzaju – Booker T. and the M.G.'s – oraz skomponował lub współkomponował utwory, które stały się manifestami muzyki soul, jak „(Sittin' On) The Dock of the Bay" Otisa Reddinga. W innych utworach-manifestach pojawiał się jako gitarzysta, np. w „Soul Man" Sama & Dave'a. O tym, że kilkadziesiąt lat temu był chyba najsłynniejszym gitarzystą soul zdecydował najprawdopodobniej fakt, że jako chłopiec, po przeprowadzce do Memphis, wyrósł muzycznie i rozwijał swoje zdolności w afroamerykańskich kościołach i świecie muzyki gospel.

Cropper był białym muzykiem, urodzonym na farmie w stanie Missouri i w tym kontekście niemal symboliczne wydaje się, że ukochany przez niego soul bywa uważany za kwintesencję „czarnej muzyki", a skrót R&B odczytywano nawet jako „real black".

skoro np. akordeon został uznany za „biały" instrument, to brakło miejsca dla czarnych akordeonistów i taki Leadbelly został zapamiętany jako pionier bluesa, ale jako akordeonistę znają go niemal wyłącznie etnomuzykolodzy. Sprawa robi się jeszcze bardziej skomplikowana, jeśli wejść w muzyczne szczegóły. Blues wydaje się esencją „czarnej muzyki", a przecież opiera się na wyrafinowanej grze praktyk o afrykańskim rodowodzie, skali pentatonicznej zaczerpniętej z muzyki rdzennych Amerykanów i akordów budowanych na zdecydowanie europejski sposób…

Sami widzicie, że podział muzyki na style rasowe nigdy nie był niczym więcej niż muzycznym odpryskiem polityki. Oczywiście jawnie rasistowskie tytuły list przebojów, takie jak *Race* lub nazwy jawnie pogardliwe, jak *Hillbilly* (swobodnie tłumacząc „prostak ze wzgórz"), trzeba było z czasem zmienić na poprawniejsze: *Race* zostało zastąpione przez *R'n'B*, a *Hillbilly* przez *Country and Western.*

Tradycja się kłania

Zastanówcie się: jeśli nie chodzi i nigdy nie chodziło o rasę, to dlaczego polscy hip-hopowcy nie są – uczciwie sprawę stawiając – tak dobrzy muzycznie, jak Dr. Dre lub Run D.M.C.?

Nie ulega wątpliwości, że nasze zdolności muzyczne posiadają grunt biologiczny. Ugruntowanie to działa jednak jedynie jako rama, wewnątrz której w toku historii można wypracować rozmaite, czasem skrajnie odrębne muzyczne style.

Od wczesnego dzieciństwa jesteśmy na różne sposoby wprowadzani – nigdy dość podkreślania tego faktu – nie do jakiejś abstrakcyjnej muzyki w ogóle, ale do konkretnej tradycji muzycznej.

Ten proces kształtuje nasz sposób myślenia o muzyce, sposób jej odczuwania, reakcje cielesne i w końcu zdolności wykonawcze oraz wyobraźnię dźwiękową. Rytm amerykańskiego hip-hopu wywodzi się z muzyki funky, techniki wokalne – z gospel, bluesa i z soulu, rozwiązania harmoniczne niejednokrotnie z jazzu. Jaki procent polskich hip-hopowców przeszedł takie wprowadzenie? Odpowiedź nie tkwi więc w mitycznej rasie, ale w różnorodności muzycznych tradycji, rozmaitych formach edukacji itp.

Polacy nie mają Chopina we krwi,

ale mają dobrą tradycję kształcenia pianistów. Afroamerykanie nie mają rytmu we krwi, ale mają żywą tradycję rytmicznie złożonej muzyki, do której wprowadzani są najczęściej od dzieciństwa. Tradycje mogą wędrować, zmieniać kontynenty, łączyć się z innymi i wreszcie przechodzić z jednej ludzkiej populacji na drugą, tak jak wynaleziony przez Afroamerykanów rock'n'roll znalazł swoje spełnienie wśród białych muzyków z Wielkiej Brytanii. Mylić odrębność tradycji kulturowych, w tym muzycznych, z odrębnościami biologicznymi, to tylko popadać w jeszcze jedną formę rasizmu. Nikt nie ma więc muzyki „we krwi", albo raczej mamy ją wszyscy i kolor skóry jest tutaj tak ważny, jak kolor oczu.

STUDIUM PRZYPADKU

Gdyby uzdolnienia muzyczne zależały od tzw. cech rasowych, to ludzie przynależący do określonych „ras" powinni stawać się znakomitymi wykonawcami muzyki właściwej dla swojej rasy. Istnieją tysiące przykładów dokładnie odwrotnych sytuacji, z których wybraliśmy dla Was dwa:

1. Seiji Ozawa ma dzisiaj 87 lat. Jest Japończykiem, który urodził się w Mandżurii w mieście Mukden, w czasie, gdy Mandżuria znajdowała się pod japońską okupacją. Od dziewiątego roku życia wychowywał się w Tokio. Uznaje się go za jednego z najwybitniejszych interpretatorów muzyki klasycznej. Jest promotorem muzyki awangardowej. Ofiarowano mu najbardziej prestiżowe dyrygenckie stanowiska. Przez niemal trzydzieści lat prowadził Boston Symphony Orchestra, pracował z orkiestrami w Toronto i San Francisco, wreszcie dyrygował orkiestrą Opery Wiedeńskiej. Jego praca artystyczna przyniosła mu wszelkie możliwe honory, czasem tak różne, jak francuska Legia Honorowa, nagroda Grammy i doktoraty honoris causa Uniwersytetu Paryskiego i Uniwersytetu Harvarda.

2. Kiri Te Kanawa urodziła się w 1944 roku w Nowej Zelandii. Pochodzi z mieszanej rodziny – jej ojcem był Tieki Wawatai, maoryski rzemieślnik, a matką Irlandka Mary Rawstron. Zaczynała karierę jako piosenkarka pop, by po przybyciu do Europy stać się wybitną śpiewaczką operową. Zasłynęła interpretacjami ról w dziełach Wolfganga Amadeusza Mozarta, Richarda Straussa, Giuseppe Verdiego, Leonarda Bernsteina i innych. Śpiewała w La Scali, Metropolitan Opera, Covent Garden – najbardziej prestiżowych teatrach świata i z najwybitniejszymi dyrygentami. Otrzymała najwyższe brytyjskie odznaczenia państwowe, w tym Order Imperium, a teatr operowy w Auckland nosi jej imię.

Seiji Ozawa i Kiri Te Kanawa to zatem muzycy o pochodzeniu nieeuropejskim, należący do innej „rasy" niż ta, która stworzyła wykonywaną przez nich muzykę.

- Posiłkując się zasobami online zrekonstruujcie ścieżkę edukacji i karierę wymienionych muzyków oraz określcie, czy według Was cechy biologiczne potocznie określone jako „rasowe" miały znaczenie dla ich działalności artystycznej i jej efektów?

- Zastanówcie się, co właściwie umożliwiło tym muzykom osiągnięcie najwyższego poziomu artystycznego?

MEAMYŚLNIK

„Słyszeliście kiedyś o szamanach? Wśród ludów środkowej i północnej Azji pełnili oni funkcję kapłanów i uzdrowicieli. Wierzono, że potrafią się kontaktować się z bóstwami oraz duchami ludzi i zwierząt, a dzięki temu umieją leczyć nawet najcięższe schorzenia ciała i umysłu. Pomagała im w tym muzyka: szaman wybijał na bębenku rytm, śpiewał i tańczył, by wprowadzić się w trans, w którym mógł kontaktować się z zaświatami. Jego głosowi przypisywano wyjątkową leczniczą moc".

Michał Libera, Michał Mendyk [22]

- Czy istnieją fakty i dowody, że wspólne śpiewanie, taniec, słuchanie, uczestnictwo w koncercie może przeciwdziałać depresji czy wykluczeniu?
- Wyobraź sobie miejsce na ziemi, w którym ludzie nie tworzą muzyki – co by było w nim piękne, a co straszne?
- Jak, kiedy, w jakich okolicznościach hymn państwowy łączy ludzi? Jaki inny utwór miałby sens w podobnej sytuacji? Czy istnieją jakieś normy, wartości lub etyczne zasady z nią związane?

Czarni mają muzykę we krwi. To talent zależy od koloru skóry?

Waldemar Kuligowski

Chopina najlepiej grają Polacy, a najlepsi wykonawcy bluesa muszą pochodzić z Delty Missisipi? Nasz ekspert wyjaśnia, dlaczego takie stwierdzenia są krzywdzące i wykluczają coś niezbywalnego – talent, który nie jest zależny od koloru skóry. Słuchając podcastu, dowiecie się też, jaki wpływ na naszą krew (i pracę serca) może mieć konkretna muzyka...

PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

ROZDZIAŁ IV

Nie mam wpływu na kulturę

Wprowadzenie

Krzysztof Moraczewski

Od połowy XVIII wieku do ostatniej dekady XX wieku trwała w Europie długa epoka wiary w to, że ludzie mogą zmieniać świat, w jakim żyją, a pierwszym jej wyrazem były oświecenie i Wielka Rewolucja Francuska.

„Bryła zwyczaju", jak nazwał poczucie niezmienności świata brytyjski historyk Arnold Toynbee [1], zaczęła się kruszyć, a wraz z nią wieczna, zdawałoby się, epoka władzy królów, książąt i Kościoła. Rodził się świat, w jakim żyjemy – daleki od doskonałości, ale zdecydowanie inny niż świat przeszłości. Ten optymizm miał trwać dwieście lat, podczas których starannie usiłowano zmieniać rzeczywistość: społeczeństwo i formy własności, postaci organizacji politycznej, zakres praw ludzi, tradycyjne role płci i wartościowania.

W sztuce ten przypływ wiary w możliwości człowieka znalazł swoje spełnienie jako awangarda. Nagle, pod koniec XX wieku, to poczucie mocy ulotniło się, by ustąpić równie silnemu przekonaniu, że świat toczy się torem, na którego bieg nie mamy żadnego wpływu. W 1992 roku politolog Francis Fukuyama zadekretował „koniec historii" [2]: świat osiągnął swoją ostateczną postać i choć będą w nim zachodziły nieistotne zmiany, to nie pojawi się już żadna wielka alternatywa i czeka nas wieczność zasadniczo tego samego. Dla Fukuyamy i jego wiernych czytelników zakończenie Zimnej Wojny i rozpad bloku sowieckiego oznaczały ostateczny triumf kapitalizmu i liberalnej demokracji, które, pozbawione już jakiejkolwiek kontrpropozycji, stały się rzeczywistością ostateczną. Z perspektywy trzech dekad łatwo oczywiście wskazywać, że Fukuyama popełnił piramidalną pomyłkę. Dał jednak adekwatny wyraz poczuciu tego, że już nic się nie zmieni:

uprzywilejowanym miły komfort bezpieczeństwa (już nic nie pozbawi nas szczególnych względów), a reszcie dojmującą świadomość niemocy (nie ma po co walczyć, bo i tak się nic nie zmieni).

Czy jednak rzeczywiście skazani jesteśmy na oscylowanie między dziewiętnastowiecznym przekonaniem o wszechmocy a fatalizmem naszego stulecia? Na co rzeczywiście mamy wpływ, na przykład w odniesieniu do muzyki? Czy nasze wybory cokolwiek znaczą?

Toczymy własne życie wewnątrz sieci rozstrzygnięć, na które nie mamy i nie mieliśmy żadnego wpływu: rodzimy się i żyjemy – z rzadkimi wyjątkami – w państwach i społeczeństwach, które istniały, zanim przyszliśmy na świat; idziemy do szkół, których kształt określił ktoś inny; potem pracujemy na zasadach, które są poza naszą jakąkolwiek kontrolą; mówimy językami, które są w użyciu od stuleci; wyznajemy tysiącletnie religie; słuchamy muzyki, której wybór w dużym stopniu określił proces muzykalizacji, odbywający się bez pytania nas o zgodę i zanim moglibyśmy w ogóle o czymkolwiek zdecydować.

To wszystko bez wątpienia prawda. Będący pod wrażeniem tego, jak bardzo „języki mówią nami", a nie my językami, jak bardzo jesteśmy produktem kultur, społeczeństw i biologii Michel Foucault mówił wręcz o „śmierci człowieka" [3], mając na myśli rozstanie z wizją człowieka jako kogoś, kto mógłby określić sam siebie. Za francuskimi strukturalistami i poststrukturalistami nazwijmy to wszystko, co nas określa i „wytwarza" mianem „struktury".

Jeśli jednak wierzyć strukturalistom, naprzeciw „struktury" jest „agencja": sprawczość działających ludzi (i nie tylko):

- mówimy zastanymi językami, ale mówimy rzeczy dotąd niepowiedziane, a nasze wypowiedzi powoli zmieniają język;

- słuchamy muzyki (lub uprawiamy ją aktywnie), jaka toczy się według zasad, których nie określaliśmy, ale każda nasza muzyczna czynność zmienia samą muzykę;

- operujemy na rynku muzycznym, takim, jaki on jest, ale to, co kupujemy, a czego nie, to na jaki koncert pójdziemy, a na jaki nie, zmienia sam ten rynek.

To prawda, że w naszej rzeczywistości działają potężni aktorzy: dla muzyki są to podejmujący decyzje politycy, wielkie korporacje fonograficzne i serwisy streamingowe, telewizje, radiofonie, instytucje kultury, spekulanci na rynku praw autorskich itp. Może to wywołać fałszywe wrażenie, że na nic nie mamy wpływu. Ostatecznie jednak, żaden rynek nie może nam sprzedać muzyki, której nie kupimy czy koncertu, na który nie pójdziemy.

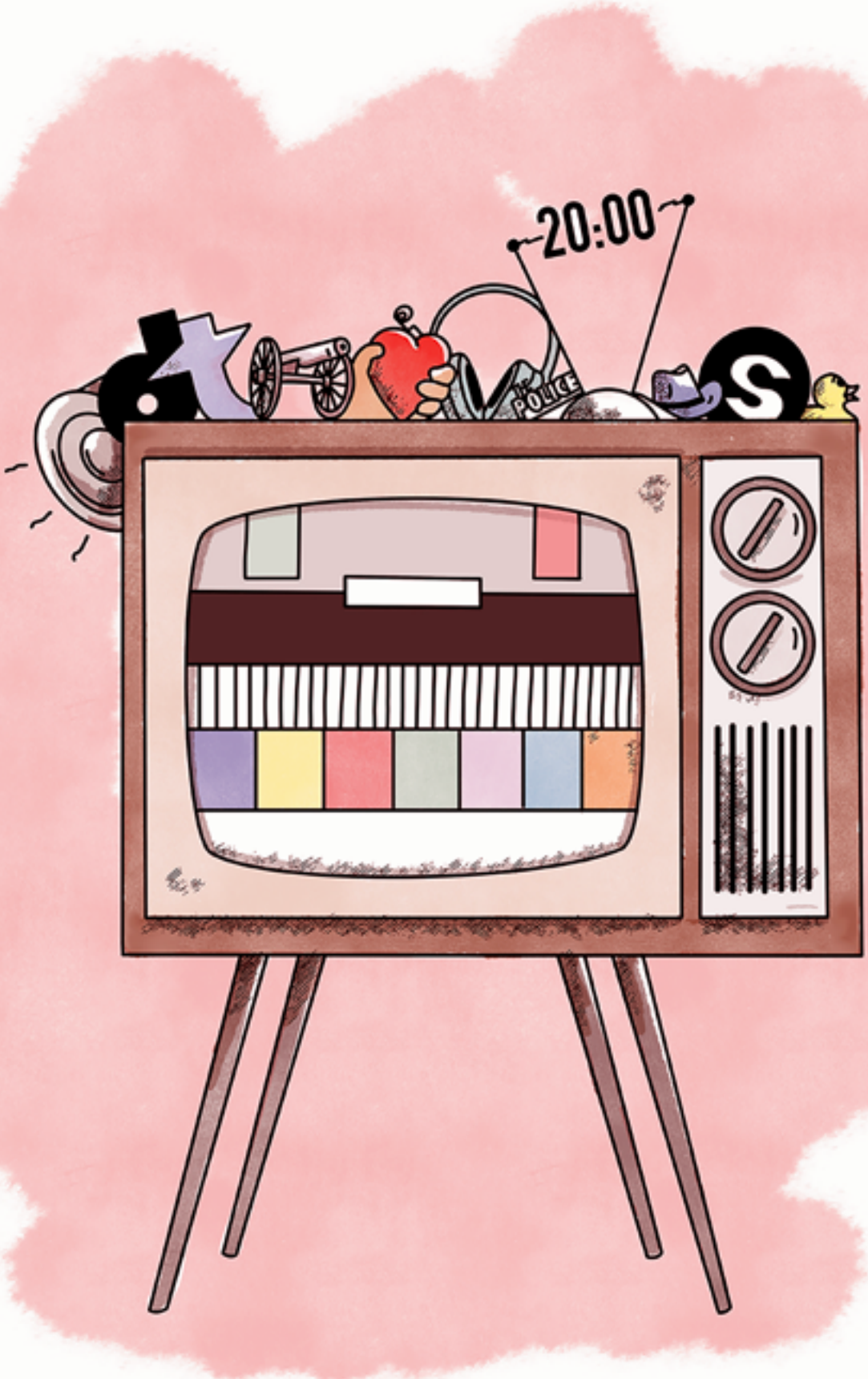
Należałoby grać to, czego ludzie chcą słuchać – gdyby ludzie wiedzieli, czego chcą słuchać. W rzeczywistości jednak historia kształtowania się smaku i gustów muzycznych jest historią manipulacji przez przemysły kultury. Przez układy reklamy i promocji medialnej ludzie często nie wiedzą o istnieniu całych stylów muzycznych, całych poetyk, bo nigdy ich nie słyszeli. Jeżeli nie przekroczymy tej oferty, która formuje ich gust, to nigdy nie damy im szansy wyjścia poza to, co narzucone przez przemysł. I to nie jest kwestia tylko muzyki, to jest także kwestia wolności tych ludzi.

Dlaczego tak łatwo mielibyśmy godzić się z tym, że ludzka świadomość jest formowana dla potrzeb przemysłu? Inna muzyka jest także częścią kształtowania wolności człowieka, pokazywania mu tego, że istnieją sposoby myślenia, odczuwania, wrażliwości artystycznej inne niż te, narzucone przez społeczeństwo, dla którego człowiek ten urodził się przecież tylko po to, żeby dać mu więcej zarobić.

Jest więc naiwnością przekonanie, że w jakiejkolwiek sferze możemy dokonywać zmian według naszej wizji: ogranicza nas „struktura”, która decyduje o tym, co jest możliwe, a co nie. To właśnie ta naiwność powodowała, że tak wiele projektów wielkich zmian, podejmowanych w najlepszej wierze, kończyło się aż tak źle.

Nieprawdą jest jednak stwierdzenie, że jesteśmy bezsilni: gdyby nie było naszej „agencji”, a więc zdolności wywoływania zmian, na plantacjach w Georgii wciąż pracowaliby niewolnicy, polskie pola obrabialiby pańszczyźniani chłopi i wciąż nie wynaleziono by smyczka. Prawdę mówiąc, nie byłoby żadnych plantacji w Georgii, żadnych polskich pól ani żadnych instrumentów strunowych, na których można by grać smyczkiem.

Nie „struktura” i nie „agencja” decydują o kształcie naszego świata, ale ich wzajemna zależność. Dlatego wpływ naszych codziennych małych decyzji na świat (iść na koncert King Crimson czy Blanki?) łatwo przeoczyć. Nie jest on tak spektakularny, jak marzyło się wielkim utopistom przeszłości, ale pozostaje realny i wciąż ponosimy za niego odpowiedzialność. Takie idealistyczne wizje często realizują dziś fundacje działające w obszarze kultury, dla których liczy się prawdziwa wartość sztuki prezentowanej odbiorcom, nie zaś rynkowy zysk podejmowanych działań.


20:00
POLICE
S

Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać

Jarosław Wasik

Kulturalne samorządy

Polska po 1989 roku była krajem zmian – politycznych, społecznych, ekonomicznych. Na skutek reformy samorządowej z 1990 roku w miejsce istniejących w PRL rad narodowych w ponad dwóch tysiącach gmin wprowadzono „prawdziwy" samorząd. Decentralizacja miała oczywisty wpływ na zmianę finansowania kultury – od tego momentu to politycy z regionu, a nie rząd, mieli decydować o dystrybucji środków. Takie rozwiązanie było korzystne zwłaszcza dla podmiotów zajmujących się tematami lokalnymi, np. tradycją „małych ojczyzn", jednak wielu instytucjom, w tym muzeom, teatrom i filharmoniom, odebrano dotychczasowy model finansowania, co w rezultacie obniżyło wysokość dotychczasowych dotacji. W celu zapewnienia odpowiednich środków samorządy zaczęły więc zwracać się do rządu o nadanie niektórym instytucjom kultury (zwłaszcza teatrom) statusu instytucji „narodowej", a muzeom charakteru placówki współfinansowanej z budżetu państwa (współorganizowanej).

Kilkanaście lat po wprowadzeniu reformy samorządowej sytuacja stała się stabilniejsza, zwłaszcza, gdy Polska przystąpiła do Unii Europejskiej [4], a samorządy otrzymały możliwość aplikowania do wspólnoty o dofinansowanie projektów, przede wszystkim na działania infrastrukturalne. Otrzymywane środki unijne, także dla instytucji kultury (przeznaczane na ich modernizację i działalność merytoryczną) w dużym stopniu odciążają lokalne budżety. Bez znaczącego wsparcia funduszy unijnych nie powstałyby tak znakomite miejsca, jak: Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, Opera NOVA w Bydgoszczy czy NOSPR w Katowicach, o którym Krystian Zimerman – zwycięzca

IX Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie – powiedział: „Nikt – ani Londyn, ani Paryż, ani Bruksela, ani Madryt, ani Rzym czy nawet Berlin nie mają takiej sali” [5].

MEADYGRESJA 1

„Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać”. To by nawet była mądra maksyma, gdybyśmy założyli, że ludzie rzeczywiście wiedzą, czego chcą słuchać. Trzeba im jednak najpierw pokazać, jakiego rodzaju muzyka istnieje na świecie, a dopiero potem zastanawiać się, co ewentualnie by wybrali. Oni sami mogą być bardzo zdziwieni tym, jaka muzyka jest im teraz bliska, a jaką nagle będą skłonni polubić.

Nie musimy jednak koncentrować się wyłącznie na spektakularnych obiektach, bowiem dla lokalnej społeczności ważniejsze jest pozyskanie środków na zmodernizowanie miejscowego domu kultury, dzięki czemu podnosi się komfort uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych, koncerty są dobrze nagłośnione i mają profesjonalną oprawę sceniczną, a w salach bez zarzutu działa klimatyzacja (tak istotna przy dużej widowni zgromadzonej na małej powierzchni).

Zauważcie więc, że ponad trzy dekady istnienia samorządu terytorialnego nałożyło się na przemiany polityki kulturalnej – na tej podstawie można zaryzykować tezę, że wyłącznie od świadomości lokalnego zarządu zależy zrównoważone finansowanie wielu różnych dziedzin.

Trzeba mieć gdzie grać

Organizacja dużych wydarzeń jest możliwa przede wszystkim dzięki modernizacji wielu miejskich przestrzeni, nie tylko stadionów czy centralnych placów, ale także sal koncertowych i centrów targowo-wystawienniczych. Zanim napłynęły środki unijne, duże koncerty i festiwale organizowano w miejscach wysłużonych lub nieprzygotowanych do profesjonalnych działań, co dziś byłoby niemożliwe przez wzgląd na wzrost oczekiwań artystów, ale przede wszystkim znacznie większą świadomość odbiorców kultury. Warto też podkreślić, że coraz więcej takich miejsc jest przystosowanych do potrzeb osób z niepełnosprawnościami.

MEADYGRESJA 2

Ciśnienie, Hanimal, Michał Hoffmann, Jacaszek, Kinga Miśkiewicz, Tomasz Mreńca, Ms. No One, Rycerzyki, Trupa Trupa, Zguba, Wacław Zimpel itp., itd... W Polsce mamy aktualnie ogromną liczbę zespołów (i solistów), którzy, mimo wysokiej jakości artystycznej ich muzyki, pod względem zasięgów przez pełen okres działalności zmuszeni są funkcjonować w niszy. Aż się prosi, by wektor polityki kulturalnej przesunąć w stronę doceniania i promowania ww. twórców na licznych regionalnych eventach. Jeśli gwałtowne przeformułowanie repertuaru występów dla odbiorców takich wydarzeń mogłoby być szokiem, być może warto pomyśleć o obudowaniu koncertów gwiazd kreatywnymi (a nie, jak często ma to aktualnie miejsce – wyrachowanymi i tandetnymi) projektami – również tymi w barwny sposób podchodzącymi do mainstreamowego brzmienia. Inaczej, po latach grywania na niezależnych festiwalach oraz w klubach dla garstki widzów, w końcu nadejdzie zderzenie z rzeczywistością i konstatacja: „Przygoda z muzyką była wspaniała, ale pora wziąć się już za dorosłe życie".

Z pewnością bycie pełnym pomysłów, początkującym artystą w dobie tak ogromnej komercjalizacji muzyki potrafi być dołującym doświadczeniem. Uczucie szklanego sufitu w zakresie docierania do większej liczby odbiorców musi uwierać szczególnie wtedy, gdy taki pełen entuzjazmu i wierzący w ideały twórca zda sobie sprawę, że posiadający duże zasięgi youtuberzy (choćby Masny Ben, Disco Marek, Kamerzysta) czy twórcy disco polo, ot tak błyskawicznie osiągają liczby przekraczające milion wyświetleń. Czy stanowi to powód, dla którego należy grać to, czego ludzie chcą słuchać? A może należałoby zastanowić się, jak odpowiednio promować ciekawą muzykę, by popyt na nią w społeczeństwie był znacznie większy?

Czy wyobrażacie sobie dziś uczestnictwo w wydarzeniu (nie ma znaczenia czy biletowanym, czy bezpłatnym) które zorganizowane jest w miejscu niezapewniającym dostępu do toalety czy chociażby małej gastronomii? Zwłaszcza, że samo uczestnictwo w kulturze uległo wielu zmianom. Gdy pojawiają się propozycje wydarzeń

organizowanych przez pobliskie ośrodki kultury czy organizacje pozarządowe, zauważyć można, że częściej wybierane są imprezy przybierające formę biesiady. Autorzy publikacji „Nowe praktyki kulturowe Polaków" zwracają uwagę, że „muzyka to bodziec poboczny, rodzaj tła dla czynników, które przyciągają znacznie silniej" [6]. Nie można jednak postrzegać w ten sposób wszystkich odbiorców, ponieważ w naszym społeczeństwie ciągle żyją obywatele, którym słowo „galeria" nadal kojarzy się z miejscem wystawienniczym (a nie wielkoformatową przestrzenią handlową) [7], a „festiwal" z wydarzeniem filmowym lub muzycznym (a nie festiwalem pizzy w Pizza Hut).

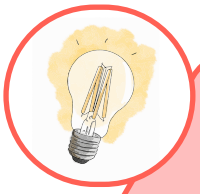
Polacy chętnie korzystają z oferty proponowanej przez instytucje kultury, chciałbym jednak skupić się nie na dużych placówkach w metropoliach (jak teatry, filharmonie czy galerie sztuki), a raczej na tych występujących w prawie każdej gminie – czyli domach kultury. Pamiętajcie jednak w tym kontekście, że od kilkunastu lat zauważalna jest tendencja, że to biblioteki w tych najmniejszych jednostkach samorządu terytorialnego przejmują działalność animacyjną. Wynika to z faktu, że o ile gmina nie musi stworzyć domu kultury (a nawet może zlikwidować już istniejący), o tyle prowadzeniu przez samorząd gminnych bibliotek publicznych nadano charakter obowiązkowy [8], dzięki czemu małe społeczności – zwłaszcza te mieszkające na peryferyjnych terenach – nie zostały pozbawione dostępu do kultury.

Wracając do domu kultury – na pewno korzystaliście z jego propozycji systematycznie lub incydentalnie. Poza standardową ofertą edukacyjną czy artystyczną do zadań dyrektora oraz zespołu, którym zarządza, należy organizacja imprez „priorytetowych" (dla i według wójta lub burmistrza), które muszą zostać sfinansowane z budżetu otrzymanego na działalność bieżącą.

Miasta świętują

Dni miast, które moim zdaniem są rakiem toczącym regionalną politykę kulturalną, wysuwają się na plan pierwszy i stanowią zazwyczaj najdroższą imprezę w sezonie artystycznym. W Polsce funkcjonują gminy, gdzie dni miasta pozycjonowane są jako największa i najistotniejsza impreza w roku – tak jest „na ogół w mniejszych ośrodkach miejskich, ulokowanych z dala od metropolitalnych centrów, [gdzie

– J.W.] nie tworzy się strategii rozwoju kultury, nie organizuje kongresów, rzadziej pracuje nad rozwojem publiczności instytucji kultury" [9]. Dyrektorzy najmniejszych ośrodków zmagają się z faktem, że event (często kilkudniowy) pochłania od 30 do 90% (!) budżetu przeznaczonego na ich roczną działalność kulturalną.



Podczas Kongresu Kultury w 2016 roku Paweł Potoroczyn w jednym z paneli wypowiedział znamienną maksymę, że „władza myli rozrywkę z kulturą, a przecież władza nie jest od zabawiania obywateli". Pomimo to, zwłaszcza w czasie dni miast, politycy dostrzegają idealną okazję do spotkania z elektoratem, dlatego gdy priorytetem dla nich jest zgromadzenie masowej publiczności, kwestia kreowania gustów obywateli poprzez urozmaicanie artystycznych propozycji schodzi na plan dalszy.

Nieco inaczej sytuacja wygląda w dużych miastach, gdzie takie obchody organizuje (zazwyczaj obligatoryjnie) wiele instytucji: daje to szansę stworzenia nieco tańszego (a równie atrakcyjnego artystycznie) wydarzenia, choć często pojawiają się sugestie (np. z wydziałów kultury), że burmistrz czy prezydent oczekuje czegoś spektakularnego, co zazwyczaj oznacza – drogiego.

Czy mieliście kiedyś okazję uczestniczyć w wydarzeniach związanych z obchodami dni miasta lub gminy? Mają one z założenia ludyczny charakter i wypełnione są imprezami przeważnie komercyjnymi, ponieważ inicjatywa ich organizacji zależy w dużej mierze od lokalnych polityków, którzy dzięki możliwości bliskiego kontaktu z elektoratem czerpią z takich imprez bezpośrednie korzyści wyborcze. W tym przypadku ambicje animatorów kultury muszą zostać odłożone na bok, bo władza wie najlepiej, zna doskonale swój elektorat, zna gust swoich znajomych (pamiętajmy, że bierzemy pod uwagę mniejsze miejscowości), zatem burmistrz lub wójt ma okazję, by zabłysnąć i utwierdzić się w przekonaniu o słuszności swoich decyzji.

Nawet nie wiecie, jak wiele razy w swoim zawodowym życiu spotykałem się z relacjami dyrektorów lokalnych instytucji na temat techniczno-organizacyjnych kwestii związanych z realizacją święta miasta lub gminy, których procedura wyglądała następująco: burmistrz zlecał osobiście lub przez naczelnika wydziału kultury czy promocji (niestety coraz częściej te wydziały łączy się w jeden) organizację dni miasta domowi kultury, sugerował jednak, by booking artystów powierzyć wskazanym zewnętrznym agencjom (jak gdyby nie ufał pracownikom, których zatrudnia). Taka forma realizacji przedsięwzięcia była częstokroć droższa niż bezpośredni kontakt z menadżerami artystów lub z samymi artystami.

Nie sugeruję tu korupcyjnych zachowań, a raczej kompleksy i przeświadczenie, że „profesjonaliści z warszawskiej agencji koncertowej na pewno wynegocjują lepszą stawkę, niż nasz dyrektor z gminnego ośrodka". Nawet jeśli taka sytuacja nie miała miejsca, to i tak koszty całego przedsięwzięcia były częstokroć horrendalne.

Kultura czy igrzyska?

Główny Urząd Statystyczny podaje, że w Polsce jest prawie dwa i pół tysiąca gmin [10]. Święta regionu organizowane są zazwyczaj w czerwcu (czasami w maju, rzadziej w czasie wakacji), a to stwarza duże zapotrzebowanie na oferty koncertowe gwiazd i usługi estradowo-nagłośnieniowe w bardzo krótkim okresie, co powoduje „windowanie stawek". Do tego dochodzą wszelkie kwestie związane z organizacją imprezy masowej, które reguluje ustawa [11]. Można by długo wymieniać składowe takiej imprezy i zarazem domyślić się, jak wiele pozycji w budżecie będziemy mieli do zapełnienia. Poza opłaceniem zespołu medycznego (karetki z pełnym wyposażeniem) i firmy ochroniarskiej dochodzą jeszcze koszty organizacji zaplecza sanitarnego, budowa sceny, widowni, wykupienie powierzchni reklamowych, o honorariach i tantiemach nie wspominając. Wysokość wynagrodzeń trudno jest nawet oszacować, wynagrodzenia polskich gwiazd kształtują się od 30 do 130 tys. zł (plus 10% opłat od gaży za tantiemy autorskie), przeciętny zespół disco polo kosztuje około 40 tys. i więcej (gwiazdy gatunku żądają stawek o wiele wyższych),

a są to stawki netto, zatem należy doliczyć do nich 23% podatku VAT. Z tym ostatnim wiąże się jeszcze jeden aspekt, o którym należy pamiętać – dni miasta czy gminy to zazwyczaj imprezy niebiletowane, zatem organizator musi zapłacić (od wszystkich usług) 23% podatku, którego nie może odzyskać. Mógłby, gdyby wprowadził bilety – jednak wyobraźcie sobie reakcję zarówno społeczności (od wielu

CIEKAWOSTKA

Na wyjątkowo odważny krok zdecydował się kilka lat temu ówczesny dyrektor Krotoszyńskiego Ośrodka Kultury, Wojciech Szuniewicz. Ten ceniony w Polsce animator kultury, zirytowany formułą dni miasta, które realizował przez 12 lat swojego życia zawodowego, podjął decyzję (przy wsparciu ówczesnego burmistrza Krotoszyna) o przeformatowaniu imprezy, kosztującej wówczas ok. 480 tys. zł. Zarządzający instytucją postanowił zakończyć finansowanie rozrywki z budżetu przeznaczonego na kulturę. I wtedy padło sakramentalne „dość"! Szuniewicz przeliczył, że wydawany na dni miasta budżet może pozwolić na zapełnienie kalendarza imprez przez cały wakacyjny okres i przygotował cykl wydarzeń pod nazwą „Więc Wiec", który zorganizował sześciokrotnie, zanim wyjechał z Krotoszyna. Idea była prosta: na zrewitalizowanym rynku mieszkańcy otrzymali artystyczną ofertę, którą mogli oglądać bezpłatnie lub siedząc komfortowo na krzesłach. Całe przedsięwzięcie (włącznie z symboliczną kwotą 5 zł za miejsce siedzące) było eksperymentem socjologicznym, ryzykownym rzecz jasna. Na krotoszyńskim rynku zaczęli pojawiać się artyści wykonujący muzykę niebanalną, tacy jak: Kroke, Anna Maria Jopek, Mariusz Lubomski czy zespół Raz Dwa Trzy. Ta nowa praktyka ma swoją kontynuację i jest coraz lepiej postrzegana przez lokalną społeczność, jednak organizatorzy musieli wypracować pewien „złoty środek", zatem w ostatnich latach pojawiają się na estradzie także wykonawcy mainstreamowi, jak zespoły T. LOVE czy Happysad.

Na ten temat powstał reportaż Arka Drygasa „Rewolucja kulturalna...w miasteczku średniej wielkości".

lat przyzwyczajonej do darmowych imprez), jak i lokalnej władzy, którą wspomniana społeczność wybiera. Suweren oczekuje – suweren dostaje: koncerty gwiazd (poprzedzone występami młodzieży oraz lokalnych zespołów, których zazwyczaj – poza krewnymi – nikt nie słucha), dmuchańce dla dzieci, konkursy z nagrodami oraz możliwość zakupu karkówki z grilla i piwa w dużych ilościach.

Władza wójta

Każdy szef instytucji kultury jest bezpośrednio zależny od wójta, burmistrza lub prezydenta, zatem jeśli chce realizować swoje pozostałe zadania (a czasami po prostu zachować stanowisko), zazwyczaj ulega naciskom władzy w kwestiach repertuarowych święta miasta [12], bo to nie czas na eksperymenty i sztukę. Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać. Ma być „lekko, łatwo i przyjemnie", a najlepiej, żeby wystąpił „ktoś z telewizji" – potem wszyscy będą długo wspominać, że świetnie się bawili, bo to właśnie do ich gminy przyjechał Zenek czy Sławomir. Nasuwa się jedno, za to fundamentalne pytanie: czy instytucje kultury zostały stworzone, by za publiczne pieniądze organizować ludyczne i komercyjne przedsięwzięcia, czy wręcz przeciwnie, by edukować, popularyzować sztukę i kreować gust?

Nakreślony obraz zazwyczaj najważniejszej imprezy w gminie nie napawa optymizmem i wydaje się czymś, co odbiorcy mogą pamiętać z początku lat 90. ubiegłego stulecia. Wówczas fascynacja piknikami i festynami była do obronienia. Polacy zmęczeni szarą, peerelowską rzeczywistością pragnęli korzystania z wolności, wprowadzenia do zwykłego życia elementów zabawy i karnawału. Smutne wydaje się jednak, że pomimo naszych doświadczeń, członkostwa w Unii Europejskiej, coraz większej świadomości nabytej dzięki swobodnemu przemieszczaniu się, podróżowaniu po świecie, rozwojowi Internetu i sieci społecznościowych rzadko czerpiemy te najlepsze wzorce od naszych sąsiadów.

Dni miast, pochłaniające na ogromną skalę budżety lokalnych instytucji, nadal wyglądają jak trzy dekady wstecz. A jeśli uważacie, że w tym stwierdzeniu jest zbyt wiele przesady – obejrzyjcie plakaty reklamujące te wydarzenia: są one niezbitym dowodem, że mentalnie utknęliśmy w latach 90. XX wieku.

STUDIUM PRZYPADKU

W 2009 roku Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę" przeprowadziło diagnozę mazowieckich domów kultury i opublikowało raport „Zoom na domy kultury". Poza wnikliwą analizą zjawiska, autorzy podali przykłady najlepiej działających domów kultury w Europie, które mogą być doskonałą inspiracją dla polskich samorządów, jak mój faworyt – KULTURHUSET w Sztokholmie, którego działalność obserwuję od lat. We wkładce do wydawnictwa odnajdujemy ważną konstatację: „idealny dom kultury nie istnieje naprawdę, idealny dom kultury istnieje w naszych głowach", bowiem ten wymarzony i optymalny musi być miejscem żywym, pełnym pomysłów, ale co najważniejsze, współtworzonym przez społeczność. Nowoczesny dom kultury stymuluje aktywność, stwarza pole dla czegoś więcej niż konsumpcja kultury, jest idealny dla społeczeństwa obywatelskiego, „jest przecież dla ludzi, a nie ludzie dla niego" [13].

Wspomniany KULTURHUSET wydaje się instytucją wzorcową. Publiczność, poza ofertą teatralną i przestrzeniami wystawienniczymi, znajdzie tam możliwość realizacji przygotowanych przez siebie projektów. Wygląda to następująco: grupa ludzi umawia się, że chce tworzyć teatr amatorski. Z krótko opisanym projektem przychodzi do domu kultury, dostaje opiekuna, który na każdym etapie działań dostarcza niezbędnych narzędzi do pracy: od kserokopii tekstu do zorganizowania uszycia kostiumów czy druku i dystrybucji zaproszeń. Jego zadaniem, poza przyjemnymi momentami współpracy, jest kontrolowanie efektów działalności zespołu. Jeżeli animator uzna, że ekipa spotyka się niesystematycznie, a założone efekty są niewystarczające – zamyka projekt, zwalniając miejsce dla nowej grupy, np. amatorskiego chóru. Jeżeli natomiast chociażby 80% zamierzeń zostało zrealizowanych, grupa teatralna otrzymuje prolongatę i ma zapewnione niezbędne do pracy warunki przez kolejne pół roku.

- Ten model działalności wydaje się idealny, ale zastanówcie się, czy nasze społeczeństwo jest gotowe na taką opcję? A przede wszystkim, czy na taki typ instytucji są gotowi decydenci od kultury?

- Jak uważacie – dlaczego właściwie domy kultury mają być tak silnie związane z samorządami? Czy ich zarządzanie mogłoby być przekazane w ręce organizacji pozarządowych w ramach stałego finansowania?

MEAMYŚLNIK

„Podziękował mi [Zenek Martyniuk – przyp. red.] za to, że nie jestem hipokrytą i jestem otwarty na disco polo. Tłumaczyłem mu, że to dla mnie absolutna normalność. To była chora sytuacja. Wyniki oglądalności zaprzeczyły tej takiej „mądralińsko-cmokierskiej pozie" różnych elit i salonów, że to jest be, niewspółrodzajowe, gorsze, brzydzimy się disco polo […] Miliony Polaków to kochają, miliony Polaków się przy tym bawią i ja stwierdziłem, że jako prezes telewizji publicznej nie mogę pozwolić na to, żeby ten proceder takiego stygmatyzowania i pogardzania ludźmi, milionami widzów telewizji publicznej trwał".

Jacek Kurski [14]

- Podaj argumenty za i przeciw stwierdzeniu: TVP oprócz misji powinna kierować się także oglądalnością, czyli tym, co Polacy chcą oglądać. Na przykład, jeśli większość ludzi lubi filmy erotyczne, to czy powinien to być przeważający kontent programowy? Wskaż argumenty za i przeciw.

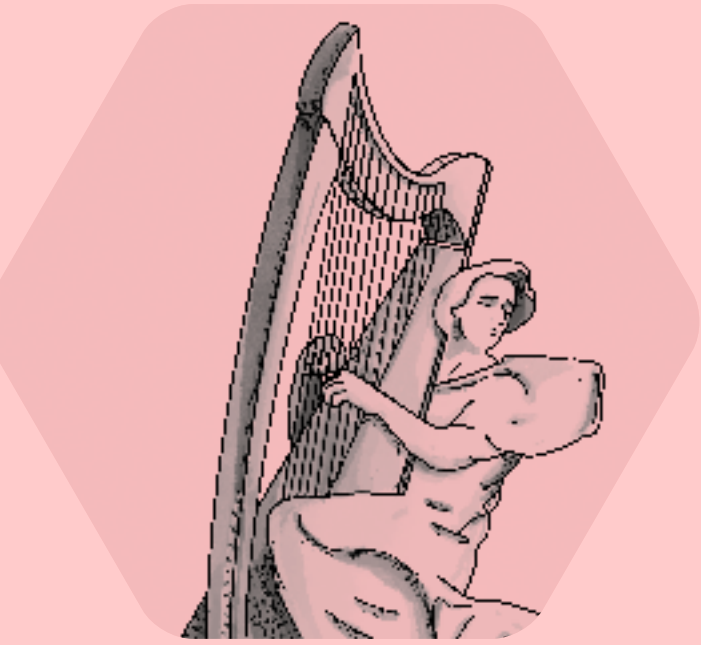
- Wymień trzy zalety i trzy wady szerszego propagowania w telewizji publicznej disco polo, mogą być również pozamuzyczne.

- Jak film o Zenku Martyniuku wpisuje się w misję TVP? Gdybyś miał(a) zadecydować o powstaniu filmu o wybitnym muzyku, jakimi kryteriami wyboru postaci byś się posługiwał(a)?

Grać trzeba to, czego ludzie chcą słuchać. To kiedy usłyszą coś nowego?

Roland Zarzycki

Kultura i jej wytwory podlegają prawom rynku. Czy wiecie, jak kształtuje się wolny rynek kultury w Polsce? Kto nim manipuluje, a kto zawłaszcza tę przestrzeń? Zaproszony przez nas ekspert przedstawia różne typy instrumentalnego traktowania kultury i wyjaśnia, czy da się prowadzić kulturę tak, aby... kształtowała się sama?



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących", a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

Mówię co chcę, bo jest wolność słowa

Anna Wilińska-Zelek

Czy krytyk może napisać wszystko?

Słyszeliście kiedyś zdanie, że wolność słowa to standard państw demokratycznych i wiąże się z zupełną swobodą wyrażania swoich poglądów? W tym świetle wydawać by się mogło, że krytyk muzyczny może bez żadnych granic oceniać utwory i twórców, pisać to, co uważa subiektywnie za słuszne. Nie jest to jednak do końca prawdą.

Wolność słowa doznaje ograniczeń i nie może naruszać dóbr osobistych innych osób.

Możemy tu zaobserwować zderzenie dwóch istotnych społecznie wartości. Z jednej strony każdy ma wolność wyrażania swoich poglądów oraz pozyskiwania i rozpowszechniania informacji [15]. Wolność prasy jest szczególnie istotna – stanowi podstawę funkcjonowania współczesnej demokracji.

Z drugiej strony przepisy wskazują, że dobra osobiste człowieka – wartości niemajątkowe, wiążące się z jego osobowością, wywodzące się z jego godności – podlegają ochronie. Do dóbr osobistych zaliczamy m.in. dobre imię, wizerunek, prestiż.

Gdy zastanawiamy się nad tym, czy doszło do naruszenia dóbr osobistych, w pierwszej kolejności należy sprawdzić, czy oceniane stwierdzenie jest wypowiedzią o faktach, czy stanowi opinię. Wypowiedź o faktach oceniamy w kategoriach prawda-fałsz. Jeżeli krytyk nie pisze prawdy – naraża się na zarzut naruszenia dóbr osobistych. Opinie natomiast oceniane są z perspektywy granic dopuszczalnej krytyki. Granice te będą kształtować się różnie i zależą od wielu czynników, np. w stosunku do osób prowadzących działalność publiczną (w tym muzyczną) będą one szersze. Zakłada się, że takie osoby

w sposób nieunikniony „wystawiają się” na kontrolę i reakcję ze strony opinii publicznej.

MEADYGRESJA 1

Kwestie prawne to jedna strona medalu, a druga to odpowiedzialność za słowa i szacunek do wiedzy. Bo cokolwiek powiem, niekoniecznie będzie posiadać jakąkolwiek wagę. Wyobraźmy sobie, że mówię, co chcę na temat fizyki molekularnej, o której mam tyle pojęcia, ile dała mi szkoła średnia i prywatne zainteresowania – czyli bardzo niewiele. Czy moje słowa ważą wtedy tyle, co wypowiedź eksperta zgłębiającego temat przez pół życia? Otóż na temat sztuki także istnieje pewnego rodzaju wiedza. Tak, jest wolność słowa i każdy może powiedzieć, co chce na temat muzyki, ale to nie znaczy, że każda z tych wypowiedzi będzie miała wagę, a już na pewno nie równą wagę.

Jak się bronić?

Gdy istnieje ryzyko naruszenia dóbr osobistych – można wstrzymać działania, które zmierzają do ich naruszenia (np. zablokować wydanie tekstu, co jednak ma miejsce wyjątkowo). Jeżeli dobra osobiste już naruszono – można doprowadzić do usunięcia skutków (np. poprzez opublikowanie przeprosin). Możliwe jest również uzyskanie zadośćuczynienia pieniężnego, zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny albo odszkodowania [16]. Odpowiedzialność za naruszenie dóbr osobistych może dotyczyć bardzo szerokiego grona osób – nie tylko autora. W zakresie publikacji w mediach, odpowiedzialność za naruszenie prawa ponoszą również redaktor (lub inna osoba, która spowodowała opublikowanie materiału) oraz wydawca [17].

Jak uważacie – jak uchwycić granicę zderzenia dwóch opisywanych wartości: wolności słowa i dóbr osobistych? Albo jak znaleźć balans między prawem do wyrażania poglądów a ochroną dobrego imienia osób, które są krytykowane? To pytanie szczególnie istotne w krytyce muzycznej, tak nierozerwalnie związanej z formułowaniem ujemnych ocen artystów i działalności, którą prowadzą.

MEADYGRESJA 2

Granica między (jeszcze) krytyczną opinią a (już) naruszeniem dóbr osobistych często jest bardzo płynna i trudna do wyczucia. Młodzi, dopiero rozpoczynający swoją przygodę krytycy mogą mieć z nią szczególny problem, ponieważ język używany w internetowych dyskusjach oswoił skrajną bezpośredniość jako powszechną formę kontaktu. Rzeczywistość spod znaku „It's a prank, bro", wulgarnych donejtów wysyłanych streamerom czy patocelebryckich gal MMA normalizujących w masowej skali przemocowy język wymaga od młodych ludzi dużej dozy refleksji i dystansu do tych zjawisk, by podświadomie nie przesiąkać takimi wzorcami.
Inna sprawa, że konwencja social mediów nie sprzyja merytoryce. Facebook, YouTube, TikTok, Instagram, Twitch i wiele innych platform społecznościowych pozwala dziś zabierać głos, również na temat muzyki, niemal każdemu. W efekcie ten galimatias opinii, najczęściej (w czym oczywiście nie ma nic złego) bazujących bardziej na luźnych impresjach, niż na pogłębionej analizie, potrafi zupełnie wypaczyć przypadkowemu odbiorcy obraz tego, co jest realnie istotne. Na szczęście pozostają fachowe, skupiające się na węższych zjawiskach fanpage'e i materiały eksperckie, specjalistyczne periodyki, portale i magazyny, czy wartościowe agregatory recenzji i ocen (Metacritic, RateYourMusic), jednak ich siła przebicia w tym szumie informacyjnym nie jest zbyt duża. Paradoksalnie więc krytyczne centrum często nadaje dziś z niszy, podczas gdy realne peryferia... właśnie z centrum.

Rzetelny krytyk czy hejter?

Krytyka musi bazować na prawdziwych informacjach i to rolą krytyka jest rozważny dobór ich źródeł [18]. Opinia powinna być formułowana w granicach właściwych dla konkretnej sprawy. Będą one bez wątpienia szersze, gdy nasza krytyka będzie dotyczyć bardzo znanego muzyka i będziemy pisać tekst dla profesjonalnej redakcji, a publikacja pozwoli czytelnikowi prześledzić nasz sposób myślenia i zrozumieć ujemną ocenę. Będą natomiast znacznie węższe, gdy piszemy krótki post jako anonimowy użytkownik.

Krytyka będzie dozwolona, jeśli zostaje podjęta w interesie społecznym [19], ogólnym, jest rzeczowa i rzetelna. Profesjonalna krytyka wymaga dochowania staranności, również gdy dotyczy osób sprawujących funkcje publiczne [20]. Formułowane oceny powinny mieć odpowiednie uzasadnienie, nie mogą opierać się na gołosłownych, niedostatecznie sprawdzonych, niezgodnych z prawdą zarzutach.

Nie spełnia tych warunków taka krytyka, którą podejmuje się, by innym osobom dokuczyć i je szykanować [21]. Niedopuszczalne jest używanie określeń agresywnych, obraźliwych, pomawiających, zniesławiających, dalekich od merytorycznej dyskusji [22]. Celem krytyki nie może być poniżenie osoby w opinii publicznej, które nie jest poparte żadnymi dowodami. Jak wskazał jeden z gdańskich sądów: „Mowa nienawiści" nie może zastępować rzeczowej krytyki, a wolność wyrażania swoich poglądów nie oznacza wolności znieważania. Wypowiedzi nawołujące do nienawiści na tle różnic narodowościowych, etnicznych, rasowych, wyznaniowych albo ze względu na bezwyznaniowość stanowią na tyle niebezpiecznie społecznie zjawisko, że względem nich możliwe jest prowadzenie postępowania karnego [23].

CIEKAWOSTKA

Temat ochrony praw autorskich zaistniał także w formie muzycznego manifestu, jaki stanowi utwór współczesnego niemieckiego kompozytora Johannesa Kreidlera pt. „Product placements" określany jako akcja-teatr muzyczny. Ten trwający niewiele więcej niż pół minuty utwór składa się ze skompresowanych ponad 70 tys. cytatów z innych dzieł (!). Zgodnie z obowiązującym prawem autorskim twórca musiał zgłosić każdy użyty cytat za pomocą osobnego papierowego formularza, co posłusznie uczynił, przyjeżdżając do siedziby niemieckiego stowarzyszenia praw autorskich ciężarówką wypełnioną stosami formularzy. Całość akcji nagrał na wideo. (S. Wieczorek)

Czy uważacie, że poprzez satyryczną okładkę można naruszyć dobra osobiste? Jak najbardziej! Mamy wiele orzeczeń, w których analizowano możliwość naruszenia prawa. Forma satyryczna „pozwala na więcej", ale nie może naruszać godności ludzkiej, jak np. w przypadku okładki ogólnopolskiego czasopisma, na którym przedstawiono głowę polskiego producenta filmowego wyłaniającą się z muszli klozetowej [24].

Istotne jest, by krytyka skupiała się na aspektach merytorycznych - cel krytyki nie może być równy krytyce wykonawcy jako osoby.

Próby uciszenia krytyki spełniającej warunki zgodności z zasadami współżycia społecznego i rzetelności mogą przybierać formę ataków typu SLAPP (Strategic Lawsuit Against Public Participation). Mają one na celu zastraszenie i uciszenie dziennikarzy czy po prostu autorów tekstów poprzez zasypywanie ich pozwami, których zadaniem jest wywołanie tzw. „efektu mrożącego". Jeżeli jako krytycy muzyczni doświadczycie tego zjawiska, skontaktujcie się z CASE – Koalicją Przeciw SLAPP w Europie [25], tam otrzymacie pomoc w rozwiązaniu tej sytuacji.

Rzetelność kontra tekst sponsorowany

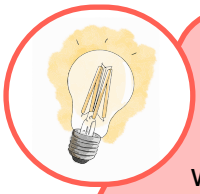
Czy jesteście świadomi, kiedy macie do czynienia z promocją i reklamą? Publikowanie materiałów o charakterze komercyjnym powinno być odpowiednio oznaczone i nie może sprawiać wrażenia neutralnej informacji. W innym przypadku stanowi kryptoreklamę [26].

Charakter komercyjny będą miały treści stanowiące wprost reklamę danej osoby lub osób, podmiotu czy produktu, ale i teksty sponsorowane. Zapłata nie musi przybierać formy wynagrodzenia – może mieć również charakter rzeczowy czy polegać na świadczeniu określonych usług. Dotyczyć to będzie np. sytuacji, w których osoba zaproszona na koncert uzyska jednocześnie możliwość pokrycia swoich kosztów noclegu, dojazdu itp. Wpływ reklamodawcy na treść recenzji nie ma znaczenia z perspektywy oznaczania materiałów. Przyjmuje się, że w przypadku, gdy uzyskano wyłącznie zaproszenie – również wskazane jest poinformowanie o tym odbiorców. Oznaczenia nie wymagają treści stworzone przez użytkowników z własnej inicjatywy, gdy nie dochodzi do uzyskania zaproszenia czy dokonania zapłaty.

Oznaczenie dotyczące komercyjnego charakteru treści ma być jednoznaczne i wyraźne (do takich na pewno nie zaliczymy np. skrótów i słów związanych z reklamą w języku angielskim) a sposób ich prezentacji – czytelny. Użytkownik powinien wskazać również promowaną usługę lub produkt. W mediach tradycyjnych (prasa, radio, telewizja) powinien pojawić się podpis lub sygnał dźwiękowy. W mediach społecznościowych rekomenduje się stosowanie oznaczeń dwupoziomowych – z wykorzystaniem funkcjonalności platformy oraz we własnym zakresie (np. w opisie posta).

Jeżeli powyższe uwagi budzą Wasze wątpliwości – zachęcamy do lektury Rekomendacji Prezesa Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów z 2022 roku, dotyczących oznaczania treści reklamowych przez influencerów w mediach społecznościowych. Zawierają wiele przystępnych ilustracji i przykładów, które są uniwersalne i znajdą zastosowanie nie tylko w świecie krytyków-influencerów. Na stronach Urzędu pojawiają się również dodatkowe, pomocne materiały [27].

Warto, abyście mieli świadomość, że pod przykrywką opiniotwórczości coraz częściej pojawiają się próby formułowania agresywnej krytyki względem różnych osób i podmiotów, ale na zlecenie konkurencji. Tego rodzaju działania mogą być podstawą poniesienia odpowiedzialności zarówno cywilnej i karnej – nie tylko przez zleceniodawcę takich działań, ale i krytyka, który się ich podejmie.



Prawo pozwala publikować rzetelne, zgodne z zasadami współżycia społecznego ujemne oceny dzieł naukowych lub artystycznych albo innej działalności twórczej, zawodowej lub publicznej, jednak "mowa nienawiści" nie może zastępować rzeczowej krytyki, a wolność wyrażania swoich poglądów nie oznacza wolności znieważania.
„Osoby prowadzące działalność publiczną, powszechnie znane, muszą się liczyć z faktem, że wypowiedzi je oceniające będą formułowane ostrzej, a nawet z pewną przesadą. W konsekwencji osoby publiczne w większym od przeciętnego zakresie muszą tolerować kierowane wobec nich wypowiedzi krytyczne".

Zdajecie sobie sprawę, że krytyka zasługuje na szczególną ochronę? Jest ogromnie ważna dla kształtowania świadomości społeczeństwa i stanowi istotne ogniwo rozwoju muzyki. Przyjęcie roli krytyka wymaga jednak dużej odpowiedzialności i dojrzałości oraz odpowiedniego przygotowania i profesjonalizmu.

Krytyk nie może napisać wszystkiego i w sposób dowolny – musi dbać o ochronę dóbr osobistych i odpowiednio oznaczać publikowane przez siebie treści. Gdy tego nie zrobi – naraża siebie, redaktora i wydawnictwo na poniesienie odpowiedzialności prawnej.

STUDIUM PRZYPADKU

Dziennikarz działu tematycznego jednego z najważniejszych serwisów informacyjnych opublikował jednoznacznie negatywną recenzję płyty znanej, rozpoznawalnej wokalistki. Artykuł był bardzo emocjonalny, zawierał wypowiedzi:

- obraźliwe (m.in. „dno dna", „straszna szmira", „gówno opakowane w sreberko")

oraz

- niezgodne z prawdą, a dotyczące osobistych relacji wokalistki z wydawcami i innymi artystami (sygnalizujące liczne nieprawidłowości).

Wokalistka za pośrednictwem adwokatki wezwała redakcję do skasowania artykułu, wskazując, że doszło do naruszenia jej dóbr osobistych.

Redaktor wskazał, że wokalistka powinna zwrócić się do dziennikarza, bo to on opublikował tekst i w związku z tym wyłącznie on jest odpowiedzialny za ewentualne naruszenie dóbr osobistych. Zwrócił jednocześnie uwagę, że chcąc pokazać swoją dobrą wolę doprowadził do ingerencji w tekst i usunął fragmenty recenzji odnoszące się do osobistych relacji wokalistki z wydawcami i innymi artystami.

Dziennikarz wskazał, że ingerencja w tekst ze strony redaktora stanowi zamach na wolność słowa – podkreślił, że doszło do naruszenia jego dóbr osobistych oraz autorskich praw osobistych. Zapowiedział podjęcie kroków prawnych przeciwko redakcji.

Zastanów się:

- Czy istnieje ryzyko, że dziennikarz naruszył dobra osobiste?
- Czy redakcja mogła zaingerować w tekst dziennikarza?

MEAMYŚLNIK

W jednej z reklam McDonald's para siedząca w aucie przed Teatrem Wielkim w Warszawie rozmawia o pomyśle słuchania (nudnej) Symfonii Leningradzkiej – na szczęście zaraz pojawia się remedium: kupno swojskiego Wieśmaca, dzięki któremu „mogą być sobą". Tę reklamę krytykowano za negatywne postrzeganie muzyki klasycznej (z takimi zarzutami jednak nie zgadzała się część marketingowców). Tymczasem dla znawców tematu nawiązanie do utworu Dymitra Szostakowicza było haniebne nie tyle z powodu deprecjonowania muzyki klasycznej, co przede wszystkim z uwagi na historię jego powstania:

„Zimą 1941 roku w Leningradzie temperatura spadła do 28 stopni poniżej zera. Zmarłych chowano do zbiorowych mogił, dołów wydobywanych z zamarzniętej ziemi za pomocą dynamitu. W takim mieście Szostakowicz pisał swoją symfonię. Nie było jednak komu ją wykonać. Z muzyków Leningradzkiej Orkiestry Radiowej przy życiu pozostało ledwie 15, w dodatku i ci przymierali głodem, nie mieli sił – ani ochoty – zabierać się do gry. Próby były notorycznie przerywane, muzycy mdleli z głodu i wycieńczenia, byli także wysyłani na front […]".

pj/ agz/ [28]

- Podaj dwa powody, dla których ta reklama może być uznana za nieetyczną.

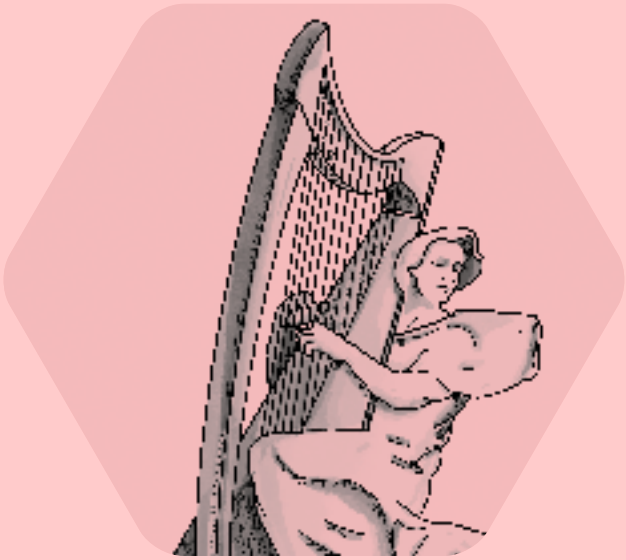
- Jak myślisz, jak mógłby odebrać ją sam Szostakowicz?

- O czym może świadczyć fakt, że żadna z osób odpowiedzialnych za treść reklamy nie zwróciła uwagi na kontekst związany z powstaniem dzieła Szostakowicza?

Publikuję w sieci co chcę, bo jest wolność słowa. A wiesz, jak nie dać się zmanipulować influencerom?

Anna Wilińska-Zelek, Agnieszka Kowalska, Krzysztof Lehmann

Czy samo posiadanie konta w social mediach sprawia, że stajemy się influencerami? Jakie obowiązki ma influencer podczas zamieszczania treści, które są autopromocją, współpracą barterową, płatną reklamą albo unboxingiem paczki PR? Nasi rozmówcy opowiadają też, jak powinna być oznaczona reklama w mediach społecznościowych.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących", a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

STEREOTYP 3

Finansowanie fundacji kulturalnych to marnowanie pieniędzy. Dbać o kulturę ma państwo

Szczepan Kasiński, Tomasz Pawłowski

Kultura na misji

Czy Wy też uważacie, że fundacje są od rozwiązywania problemów socjalnych i leczenia chorych, a o kulturę ma dbać państwo? Takie przekonanie jest nieobce części społeczeństwa, szczególnie tej, do której docierają emocjonalne apele o pomoc za pośrednictwem telewizji czy kolejne zbiórki na warte miliony nierefundowane leki. Tymczasem z ponad 138 000 fundacji i stowarzyszeń zarejestrowanych w Polsce aż 15% zajmuje się kulturą i sztuką – czyli głównie organizacją festiwali, festynów, edukacją kulturalną, działaniami podtrzymującymi tradycję regionalną [29].

Jak myślicie, dlaczego organizacje działające w obszarze kultury nie kojarzą się z sektorem pozarządowym – są mniej głośne w swoim PR, a może trafiają do innych odbiorców? W ramach wyzwania badawczego proponuję Wam spacer i sprawdzenie oferty kulturalnej, promowanej na plakatach: ile z tych wydarzeń jest organizowanych przez państwo czy samorządy, a ile jest organizowanych oddolnie, przez grupki pasjonatów, którym fundacje czy stowarzyszenia dają osobowość prawną i możliwość realizacji działań? Te działania najczęściej nie są nastawione na zysk, w przeciwieństwie do wielkich festiwali muzycznych z miasteczkami namiotowymi, drogimi biletami na ekskluzywne i spektakularne wydarzenia. Chcemy tutaj od razu rozwiać pewien mit – organizacje pozarządowe działają w sektorze non-profit, co znaczy tylko tyle, że nie wypracowują zysku dla swoich założycieli, który jest potem konsumowany na ich prywatne potrzeby. Jeśli wypracują swoją pracą jakiś przychód, musi on być przeznaczony na działania statutowe tej organizacji.

MEADYGRESJA 1

Prawdziwym problem jest rzeczywista niezależność organizacji pozarządowych, bo żeby ją posiadać, musiałyby uzyskać niezależność finansową. Obecnie grantodawcy – państwowi, korporacyjni i inni – mają pełną możliwość ingerencji w działania NGO-sów poprzez wybiórcze finansowanie lub jego odmowę. Ostatecznie jest to więc kwestia polityczna: jak zagwarantować, by grantodawca nie mógł wykorzystywać finansowania jako narzędzia kontroli? Niezwykle ważna jest także odpowiedzialność społeczna obywateli, którzy stając się mecenasami sztuki będą wspierać podmioty niezależne, a nie kolejne instytucje państwowe czy samorządowe, ewentualnie wielkie (często komercyjne) przedsięwzięcia kulturalne...

To nie znaczy jednak, że ludzie tworzący organizacje kulturalne żywią się powietrzem i popijają ideą. Nic nie stoi na przeszkodzie, by byli godziwie wynagradzani za swoją pracę – zarówno jako artyści, którzy tworzą piękno, jak i managerowie, którzy pozwalają, by to piękno zaistniało.

Dlaczego nie (tylko) państwo

Organizacje pozarządowe ze swojej natury są fundamentem, na którym opiera się społeczeństwo obywatelskie – czyli takie, do którego nieustannie dążymy: aktywne, biorące sprawy w swoje ręce, samoorganizujące się (fundacje i stowarzyszenia dają tutaj formę prawną) i osiągające założone cele bez impulsu ze strony państwa.

Takie podejście pozwala rozwiązać jeszcze dwa istotne aspekty:

- Kapitan Państwo zawsze patrzy w swoim kierunku, co oznacza, że w systemie grantów i dotacji premiuje takie organizacje, które są zbieżne z jego wartościami czy profilem ideowym. Zatem twórca kultury co kilka lat (w związku ze zmianą władzy) musi się zastanawiać, ile jeszcze wytrzyma jego kręgosłup moralny podtrzymujący wolność twórczą.

- Aspekt drugi (równie ważny) – Kapitan Państwo ma zawsze za krótką kołderkę i pieniędzy nigdy nie starcza dla wszystkich. Nawet jeśli 1% polskiego PKB jest wydawanych na kulturę, to

często są to środki wydawane mało efektywnie [30].

Dlatego ludzie biorą sprawy w swoje ręce i tworzą kulturę, opierając się na możliwych formach finansowania:

- Część zwraca się do darczyńców, którzy są świadomi tego, że tworzenie kosztuje, a artyści powinni być wynagradzani za swoją pracę. Zeszliśmy z wyżyn wielkich mecenasów sztuki do poziomu, gdzie każdy może być mecenasem, przekazując darowiznę na wybrane wydarzenie kulturalne lub wspierając statutowe działania organizacji. Taki też zamysł stoi za koncepcją festiwalu społecznego [31], który pozwala uniezależnić się od środków publicznych przechodząc na utrzymanie darczyńców, którzy wierzą w dane dzieło.

- Darowizny to najprostszy sposób pozyskiwania środków na kulturę, choć nie jedyny. Organizacje kulturalne mogą także prowadzić działalność odpłatną statutową, czyli finansować swoje działania, pobierając od uczestników pieniądze, aby pokryć koszty swojego działania (lub ich część). To różnego typu koncerty czy wydarzenia, a nawet publikacje, które nie generują zysku, ale pozwalają sfinansować zarówno koszty techniczne, jak i wynagrodzenie zaangażowanych w projekt osób.

- Trzecim sposobem finansowania organizacji pozarządowej, wymagający jednak pewnego zmysłu biznesowego, jest prowadzenie działalności gospodarczej generującej zysk, który – jak pewnie już pamiętacie – musi być przeznaczony na działania misyjne danej fundacji czy stowarzyszenia (czyli z założenia związane z projektami niedochodowymi, a jednak wartymi tego, by je realizować).

- Oczywiście są też możliwości finansowania działań z dotacji czy grantów rządowych, samorządowych czy instytucji międzynarodowych, są one jednak ograniczone polityką prowadzoną przez te podmioty, o czym wspominaliśmy na początku.

MEADYGRESJA 2

Światopogląd, sytuacja życiowa, zainteresowania, osobista wrażliwość, stopień rozeznania w tym, jak właściwie działa „ten enigmatyczny", scentralizowany system przyznawania dotacji: to tylko niektóre z palety subiektywnych czynników, znacznie utrudniających wyzbytą uprzedzeń i emocji społeczną dyskusję na temat fundacji i ich finansowania. Choć social media czy portale zbiórkowe są dla wielu podmiotów potężnymi nośnikami pozyskiwania środków, to wydaje się, że akurat w przypadku organizacji zajmujących się kulturą – a zwłaszcza tych uskuteczniających merytoryczną i/lub wartościową artystycznie pracę u podstaw – nie do końca wydajne, bo zawsze zepchnięte gdzieś w cień przez głośniejsze medialnie (i gwoli ścisłości, bardzo ważne!) sprawy tzw. pierwszej potrzeby. Jak się więc przebić do świadomości darczyńców?

Gdy następnym razem będziecie uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych organizowanych przez fundacje lub stowarzyszenia, zastanówcie się, dlaczego często są bezpłatne (wielce możliwe, że to wymóg grantowy), a czasem pojawiają się skarbonki i zachęty do wpłat (czyżby nadzieja na uzbieranie na wkład własny?), doceńcie podziękowania dla mecenasów i nie dziwcie się, że niektóre efekty działań będą dostępne po wykupieniu biletu.

I Ty możesz zostać mecenasem

Sprawny sektor pozarządowy dobiera narzędzia do własnych planów i możliwości, ale także stawia w swoich działaniach na niezależność, rozumianą jako niezależność od władzy. Jeśli chce być kompletnie wolny, wtedy może zwrócić się do odbiorców i poddać pod osąd ich portfeli, czy to, co tworzy, jest odbierane jako wartościowe.

Istotnym wyzwaniem stojącym przed idealistami, którzy postanowili założyć własną organizację pozarządową i w jej ramach tworzyć kulturę, jest ciągłość działań. Większość podmiotów opiera swoje istnienie na dotacjach i grantach, które mają określone okresy naboru (czytajcie: pisania wniosków), oczekiwania na ocenę i przyznanie finansowania (często obniżonego

względem potrzeb), a równocześnie przygotowywanie wydarzenia bez pewności tego, czy znajdą się wymarzone środki, w końcu – realizacji planów z równoczesnym łataniem budżetu. Dotacje są tylko projektowe i czasowe, trzeba je rozliczyć w danym roku budżetowym, w dodatku w małym stopniu pokrywają koszty administracyjne, które każda organizacja musi ponosić (a części kategorii wydatków nie uwzględniają), choć obszar sprawozdawczości i obowiązków prawnych rośnie w każdym roku.

Z powyższych i wielu innych powodów tych, którzy decydują się na działanie w tak niekorzystnych dla zdrowia warunkach, często dopada wypalenie zawodowe. Część wspaniałych managerów organizacji pozarządowych nierzadko decyduje się na porzucenie działań misyjnych, przechodząc na stabilny etat w jakiejś instytucji, w ramach którego można jeszcze coś wartościowego zrobić, ale dużo mniej niż w sytuacji, gdy było się sterem, żeglarzem i okrętem własnej fundacji.

Pamiętajcie, że samodzielność organizacji pozarządowych nie byłaby możliwa bez wolontariuszy, których udział pozwala obniżyć koszty działania społecznego (gdyby trzeba było im zapłacić, to fundacja czy stowarzyszenie mogłyby nie unieść kosztów z tym związanych).

Z drugiej strony – wolontariusze wspierając tworzenie różnorodnych działań kulturalnych zdobywają doświadczenie zawodowe (młodzież) albo po prostu znajdują miejsce realizacji swoich pasji czy dobrego wykorzystania czasu wolnego (wolontariusze-seniorzy). Pewną lukę do zagospodarowania stanowi tzw. wolontariat kompetencyjny, czyli zaangażowanie firm, ale też niezależnych prawników, księgowych, programistów itp. w eksperckie i nieodpłatne wspieranie podmiotów sektora pozarządowego poza standardowymi obowiązkami zawodowymi.

Organizacje pozarządowe są przestrzenią łączącą tkankę społeczną. Pokazują, że można zrobić „coś z niczego”, opierając się na pasji, zaangażowaniu, pozyskiwaniu środków na działanie. Docierają do mniejszych miejscowości, gdzie budżety ośrodków kultury są z definicji uboższe, co skutkuje powstaniem kulturalnej pustki. I to właśnie ją zapełniają społecznicy, którzy wkraczają w miejsce, gdzie państwo już abdykowało.

Konstytucyjna zasada subsydiarności (pomocniczości) wskazuje, że każdy szczebel władzy powinien wykonywać tylko te działania, które nie mogą być skutecznie realizowane przez szczebel niższy lub jednostki działające w ramach społeczeństwa, czyli opiera się na podstawowej zasadzie „tyle państwa, ile konieczne". I tu pojawia się pytanie: jak myślicie – czy państwo jest potrzebne do tworzenia kultury, skoro są jednostki, które zrzeszając się, mogą tworzyć coś, co stanowi dla nich przyjemność, a nie przykry obowiązek zapisany w projekcie uchwały budżetowej na dany rok?

Finansowanie fundacji kulturalnych nie jest prostym przesunięciem środków z budżetu darczyńcy na konto organizacji. To zawsze jest ich pomnażanie i zamienianie na coś lepszego, to inwestycja w kulturę, którą trudno zmierzyć, bo generuje także wartości niematerialne. Pomnażanie – ponieważ wspieramy pasjonatów, którzy potrzebują paliwa do realizacji swoich wielkich marzeń, o których opowiadają światu. To marzenia o wydawaniu nowych płyt, książek, realizacji wspaniałych festiwali czy przedstawień, tworzeniu muzyki, która będzie budzić, poruszać,

CIEKAWOSTKA

„My, Obywatele Kultury, jesteśmy przekonani, że kultura i edukacja są fundamentem rozwoju nowoczesnego i demokratycznego społeczeństwa. Inwestycje w kulturę i edukację są w istocie inwestycją w kapitał społeczny i cywilizacyjną szansą dla Polski."
To fragment podpisanego 14 maja 2011 roku Paktu dla Kultury – umowy społecznej zawartej przez Prezesa Rady Ministrów Donalda Tuska, jako reprezentanta Rzeczpospolitej Polskiej, oraz ruch społeczny Obywatele Kultury. Pakt wskazywał rekomendacje działań kluczowych dla rozwoju społeczeństwa ze wskazaniem zasadniczej roli, jaką odgrywa w tym procesie kultura, która zdaniem sygnatariuszy powinna: docierać do maksymalnie szerokiego grona odbiorców, nie być ograniczana światopoglądowo, być wspierana przez państwo niezależnie od tego czy mówimy o inicjatywach społecznych czy przedsiębiorczych. Podkreślono w nim także duże znaczenie działalności organizacji pozarządowych w tworzeniu kultury. (T. Pawłowski)

inspirować, a także o prowadzeniu projektów muzykologicznych czy dbaniu o niezależność i opiniotwórczość krytyki artystycznej.

Zamienianie na coś lepszego pozwala publiczności poznać zupełnie nowe przestrzenie, do których nigdy by nie dotarli. Jako darczyńcy możemy współtworzyć festiwale, konkursy, koncerty, wydawnictwa, słuchać znakomitych wykonawców. Możemy czuć się zaproszeni do budowania lepszego świata, w którym Piękno zmienia sposób myślenia i działania ludzi.

Jeśli wspieranie fundacji kulturalnych to marnowanie pieniędzy, to takiego właśnie szczęścia z marnowania pieniędzy Wam i nam życzę. (Sz. Kasiński)

STUDIUM PRZYPADKU

Zastanówmy się, czy w Polsce są pieniądze na kulturę? Najprościej odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do statystyk. Na tę chwilę najbardziej aktualnych i rzetelnych danych dostarcza w tym zakresie Główny Urząd Statystyczny (GUS). Przyjmijmy określone założenia dla roku 2020. Wydatki publiczne na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego, uwzględniające środki z budżetu państwa oraz jednostek samorządu terytorialnego, wyniosły 11 679,80 mln zł. Jednocześnie w tym samym roku przeciętne roczne wydatki na zakup artykułów i usług kulturalnych na jednego obywatela wyniosły ok. 306,84 zł. Zakładając, że w opisywanym roku Polska liczyła ok. 38 mln mieszkańców, wydatki te wynosiły łącznie 11 659,92 mln zł. Oczywiście przytoczona statystyka nie pokazuje pełnej wartości środków przeznaczonych na kulturę, pomijając chociażby te dostępne w ramach tzw. funduszy unijnych, pochodzących z biznesu czy instytucji i organizacji zagranicznych. Jednoznacznie możemy jednak stwierdzić, że pieniądze na kulturę są.

- Jak myślicie – ile z tych pieniędzy rzeczywiście wydaje się na bezpośrednie działania kulturalne?

- Zastanówcie się, jak pomiędzy te dwa sektory (środki unijne i instytucjonalne) wchodzi jeszcze biznes z zupełnie odrębną charakterystyką: jako kreator, a może mecenas? Czy też jako zwykły dostarczyciel produktów i usług związanych z sektorem kultury? A może pojawia się w tych trzech kontekstach? (T. Pawłowski)

MEAMYŚLNIK

„Oddolność i niezależność to w kulturze wartości same w sobie, choć wiążą się – jak wiadomo – z nieustannym bojem o przetrwanie. Państwowy sponsoring czy jakikolwiek inny stały mecenat, choć niewątpliwie wygodny, to w dłuższej perspektywie niesie ze sobą ryzyko działania pod dyktando upodobań lub ideologii. Nie musi tak być i chciałoby się, aby nie było, ale – jak uczy historia i rzeczywistość – nader często się zdarza. Nie oznacza to jednak, że nie należy mieć żadnych oczekiwań w stosunku do instytucji, które zostały po to właśnie powołane, aby między innymi udzielać wsparcia podmiotom niezależnym. Wspieranie jednak to coś innego niż kreowanie czy sterowanie. Z pewnością różnego rodzaju programy ministerialne dają duże możliwości pozyskiwania funduszy – wiele stowarzyszeń i fundacji z tego korzysta, a czasem tylko dzięki temu działa i trwa. Nie potrafię jednoznacznie ocenić wydolności i słuszności systemu stałego i a priori finansowania instytucji narodowych, o rozbudowanych siatkach administracyjnych, „pożerających" duży procent przyznawanych na nie funduszy. Duże instytucje kultury zapewniają programy jej rozwoju w dużych miastach, ale małe miasta i wsie pozostają w większości na peryferiach tych działań. I tutaj widziałabym ogromną rolę podmiotów niezależnych, które mogłyby docierać z działalnością kulturalno-edukacyjną tam właśnie, bazując między innymi na lokalnych tradycjach. Ale na to potrzeba funduszy…".

Weronika Grozdew-Kołacińska [32]

- Jakie widzisz plusy sytuacji, w której kulturą zajmowałoby się wyłącznie państwo, tworząc duże instytucje kultury? Jakie są zagrożenia?

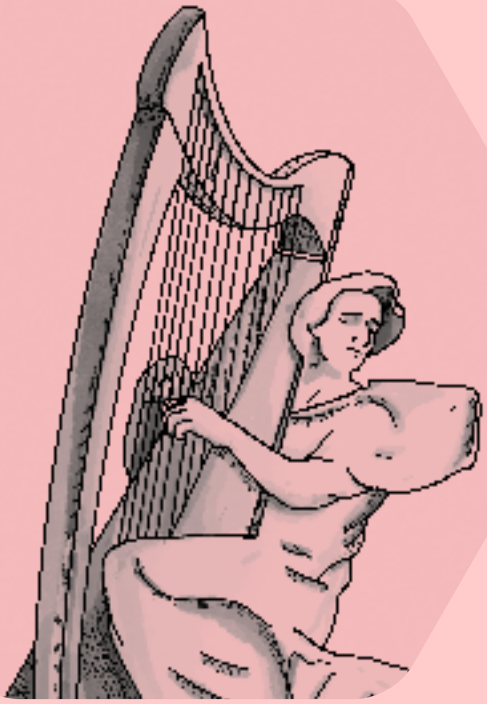
- Gdybyś mógł/mogła zostać prywatnym mecenasem kultury, czy byłoby to dla Ciebie prestiżowe? Uzasadnij dlaczego tak, dlaczego nie.

- Czy sam(a) jesteś lub byłeś(aś) darczyńcą lub wolontariuszem w organizacji pozarządowej związanej z sektorem kultury? Dlaczego tak lub nie?

Na pracę w fundacji szkoda życia. Czy na pewno?

Szczepan Kasiński

Czym charakteryzuje się prowadzenie fundacji? Jakie możliwości, a jakie problemy mają osoby związane z organizacjami pozarządowymi? I czy non-profit oznacza „za darmo”? Nasz ekspert przeprowadzi Was przez zawiłości fundraisingu kulturalnego.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

NARODOWY
BANK
POLSKI
STO
100
100
AA09126091

Kultura obciąża budżet państwa

Paweł Siechowicz

Uwaga, kryzys!

„Idzie krach, idzie krach, dzwonią dzwonki sań" – słodko-gorzka ironia tytułu tekstu Nouriela Roubiniego, którą rozpoznajemy nieomylnie, dośpiewując do niej dobrze znaną melodię, ostrzega nas przed nadciągającym kryzysem ekonomicznym. „Wysoka inflacja, kryzys gospodarczy i rekordowe, niespłacalne zadłużenie – z takim połączeniem nie mieliśmy jeszcze do czynienia. Zbliża się matka wszystkich kryzysów" [33] – diagnozuje nowojorski ekonomista. Kryzysy gospodarcze nie zdarzają się codziennie, ale należy się ich spodziewać. Historia uczy, jak ich unikać i jak sobie z nimi radzić. Sztuką jest jednak wyciągnięcie z historii właściwych wniosków.

Czy wiecie, co robić w obliczu nadchodzącego kryzysu?

Po pierwsze, zachować spokój. Strach i panika to najgorsi doradcy. Na wieść o zbliżającym się kryzysie przedstawicieli świata kultury oblewa zimny pot, dyrektorowie publicznych instytucji kultury czują chłód zimnej stali na gardłach, wiedząc, że należy liczyć się z ograniczeniem państwowych funduszy i spadkiem wydatków konsumpcyjnych. Doświadczyliśmy tego w pandemii: mniejszy budżet i mniejsze wpływy z biletów oznaczają realne kłopoty z opłaceniem kosztów stałych związanych z utrzymaniem budynków i płacami pracowników. Pojawia się widmo zwolnień.

Zwolnienia w sektorze kultury, zwłaszcza w sztukach performatywnych, pociągają za sobą daleko idące konsekwencje. Żeby wykonać kwartet smyczkowy, potrzebnych jest zawsze czterech muzyków. Nie da się go zagrać w mniejszym składzie. Zwolnienie jednego muzyka z

zespołu oznacza konieczność zmiany repertuaru. Ekonomiści William Baumol i William Bowen w latach 60. określili tę przypadłość mianem choroby kosztowej (*cost disease*) – płace muszą rosnąć w zgodzie z tendencją rynku, aby pracownicy utrzymali na stałym poziomie swój standard życia, wydatków na pracę nie można jednak ograniczyć poprawą technologii [34]. Do zagrania kwartetu smyczkowego nadal używamy dokładnie tej samej pracochłonnej technologii, jakiej używaliśmy w XIX wieku: czterech muzyków musi grać na swoich instrumentach w czasie wyznaczonym przez partyturę. Istnieją już co prawda bardziej kapitałochłonne sposoby wykonywania utworów muzycznych – np. odtworzenie ich w programie do edycji nut z wykorzystaniem biblioteki sampli dźwiękowych – trudno jednak przypuszczać, żeby takie rozwiązania zastąpiły prezentowanie muzyki na żywo (choć odbywają się już koncerty, podczas których żywych muzyków zastępują cyfrowe awatary).

Pracownicy sektora kultury rozumieją doskonale, że nie jest łatwo ograniczyć koszty działalności bez straty jakości i, co być może istotniejsze, bez zmiany charakteru wytwarzanych dóbr kultury.

Dlatego właśnie widmo kryzysu z ich perspektywy wydaje się tak groźne. Myślicie, że to zagrożenie jest realne? Czy może są to tylko strachy spod łóżka, które łatwo prysną, jeśli rzucić na nie odrobinę światła?

Czy cięcia budżetowe zawsze uderzają w kulturę?

Mamy rok 2007. Upadek banku Lehman Brothers i zapaść na rynku pożyczek hipotecznych wysokiego ryzyka w Stanach Zjednoczonych rozpoczynają ogólnoświatowy kryzys gospodarczy na rynkach finansowych i bankowych, którego szczyt przypadnie na lata 2008-2009. W 2009 roku większość państw półkuli północnej notuje ujemną stopę wzrostu PKB. Innymi słowy, niemal wszystkie państwa położone pomiędzy Alaską a Kamczatką przestają się bogacić, ich budżety wymagają ograniczenia i zaciśnięcia pasa. Co dzieje się wówczas z publicznymi wydatkami na kulturę? Czy karmiona obiegowymi przekonaniami intuicja słusznie podpowiada nam, że największe cięcia z pewnością będą dotyczyć tej sfery?

MEADYGRESJA 1

„Kultura obciąża budżet państwa”? To zależy, jak właściwie rozumiemy zadania państwa. Jeżeli stanowi ono organ rozszerzający gospodarkę i jego celem jest wypracowywanie wyższych zysków, to rzeczywiście można mieć wątpliwości, czy w budżecie powinny znaleźć się wydatki na tak zwaną kulturę. Jeżeli ma jednak innego rodzaju zadania, na przykład wyrównywanie szans, to trzeba brać pod uwagę, że właśnie kapitał kulturowy jest dla osób awansujących w pierwszym pokoleniu kapitałem najłatwiej „nabywalnym”. Wydaje się, że trudno o wyższą odpowiedzialność państwa niż stwarzanie ludziom równych szans w różnych praktykach społecznych. Nie ma lepszej metody niż dostarczanie kapitału kulturowego, który obejmuje także kompetencję muzyczną (bynajmniej nie na ostatnim miejscu). Jeśli tak rozumiemy zadania państwa, to kultura jest może jedną z ważniejszych, jeśli nie najważniejszą pozycją w budżecie. Przypomnę tylko, że kiedy Finowie, którym na pewno nie można odmówić sukcesu, zastanawiali się nad tym, jak odbudować państwo wyniszczone po drugiej wojnie światowej, to – inaczej niż ci, którzy kładli nacisk na elektrownie i fabryki – zaczęli od szkół, z których nie wyeliminowali tego, co nazywamy kulturą, i od tym podobnych wydatków, ponieważ dobrze wiedzieli, że społeczeństwo buduje się od podstaw – a więc od wyposażenia ludzi w narzędzia do myślenia i działania.

Przyjrzyjmy się danym za lata 2007–2015 dotyczącym państw członkowskich Unii Europejskiej [35]. W grupie wszystkich 28 państw odnotowano zmniejszenie publicznych wydatków na kulturę o 3%. W tym samym okresie spadek publicznych wydatków na kulturę per capita wyniósł 4,77%. Jednak, jak zawsze, diabeł tkwi w szczegółach – w tym przypadku w strukturze obserwowanych przemian. Okazuje się, że za znaczący spadek tych wydatków odpowiada zachowanie państw z południa Europy: Grecji, Hiszpanii, Portugalii i, w najmniejszym stopniu, Włoch. Najwyraźniej cięcia budżetowe dały o sobie znać w Hiszpanii, która w 2014 roku ograniczyła wydatki na kulturę o 34% (2,222 mln euro), najbardziej dramatyczny spadek odnotowano natomiast w Grecji w 2015 roku,

kiedy to redukcja ta sięgnęła poziomu 48,26% – z roku na rok finansowanie kultury zmniejszyło się więc wówczas niemal o połowę!

Natomiast kraje usytuowane w środkowej i północnej części kontynentu w trakcie ogólnoświatowego kryzysu ekonomicznego systematycznie zwiększały wydatki na kulturę. Dane za rok 2015 wyraźnie pokazują podział Unii Europejskiej na dwa obszary:

- Europa środkowa i północna, która uznaje kulturę za istotny punkt budżetu państwa i nie jest skłonna ograniczać jej finansowania nawet podczas kryzysu,

- Europa południowa i wschodnia, która przykłada mniejszą wagę do sektora kultury, co na południu kontynentu objawiło się drastycznym spadkiem publicznego finansowania kultury w warunkach kryzysu ekonomicznego

Kultura się rozlicza

Czy kultura przynosi państwu zysk, czy stratę? Główny Urząd Statystyczny regularnie publikuje podsumowanie wyników finansowych instytucji kultury w Polsce. Te dane pokazują, że polskie instytucje kultury wychodzą na plus, przynosząc budżetowi państwa realny zysk. Nie jest on może duży, niemniej jednak traktowany jako całość sektor kultury jest w stanie na siebie zarobić i zgromadzić kapitał na inwestycje niezbędne do polepszenia jakości oferowanych usług. Sektor ten rozwija się. Najnowsze dostępne dane dotyczą trzech pierwszych kwartałów 2022 roku [36]: w tym okresie łączne przychody polskich instytucji kultury wyniosły 8 959,2 mln zł, łączne koszty – 8 513,5 mln zł, co oznacza, że wynik finansowy był dodatni. Instytucje kultury wzbogaciły budżet państwa o 445,7 mln zł brutto.

Kultura się liczy!

Kultura jest zatem wypłacalna, przynosi państwu korzyść finansową. Nie cenimy jej jednak tylko za potencjał generowania zysków. Za co zatem? Co uzasadnia jej finansowanie z funduszy publicznych? W 2010 roku Narodowe Centrum Kultury rozpoczęło kampanię społeczną pod hasłem „Kultura się liczy!" Na polskim rynku pojawiły się tłumaczenia klasycznych książek poświęconych ekonomii kultury – „Ekonomia i kultura" Davida Throsbiego [37] i „Ekonomia kultury. Kompendium" Ruth Towse [38],

powstał blog o społecznym i gospodarczym znaczeniu kultury i sztuki [39]. Jego tematyka dotyczy wpływu kultury na rozwój ekonomiczny (m.in. przemysły kultury i kreatywne), społeczny (m.in. kultura a rozwój kapitału społecznego), a także innych branż i sektorów, w którym odgrywa ona decydującą rolę (np. interwencje artystyczne w biznesie). Organizatorzy kampanii społecznej przekonują, że kultura rozumiana wąsko – jako twórczość artystyczna – i szeroko – jako charakter zachowań oraz sposób bycia specyficzny dla określonej społeczności – mają istotny wpływ na funkcjonowanie obywateli i gospodarki. Są to kluczowe czynniki kształtujące takie jej aspekty, jak innowacyjność, konkurencyjność czy międzynarodowość.

Zdajecie sobie sprawę, że kultura jest jednym z najlepszych narzędzi umożliwiających budowanie spójnego społeczeństwa złożonego z różnorodnych i zróżnicowanych grup społecznych? Działania artystyczne sprzyjają integracji, ułatwiając wymianę kulturową, poznawanie samych siebie i siebie nawzajem, a także rozpoznawanie wartości wynikających z różnorodności kulturowej. Wszystkie te aspekty ekonomiści nazywają łącznie pozytywnymi efektami zewnętrznymi i starają się je mierzyć, oceniając wpływ działań artystycznych na konkretne sfery gospodarki i życia społecznego, takie jak turystyka, konsumpcja czy aktywność obywatelska.

MEADYGRESJA 2

W okraszonym dużą dawką czarnego humoru serialu Netflixa „Świat oczami Cunk” główna bohaterka stwierdza, że człowiek pierwotny nie miał co ze sobą zrobić, dlatego postanowił zająć się sztuką. Prawda jest jednak znacznie bardziej złożona. Kultura, zarówno rozumiana całościowo, np. w oparciu o rozbudowaną i skomplikowaną definicję profesora Jerzego Kmity, jak i selektywnie (np. muzyka) stanowi prawdziwy międzypokoleniowy transmiter wartości, tradycji, satysfakcjonujących wrażeń estetycznych, a nawet – o czym świetnie wiedzą neurologowie i psychologowie – doznań biologicznych. Ponadto uszlachetnia, odsącza z radykalizmu, poszerza horyzonty. Jako narzędzie pogłębiające międzyludzką komunikację wydaje się więc niezbędna.

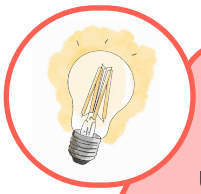
Biorąc pod uwagę, że jej bilans ekonomiczny na polskim rynku sumarycznie wychodzi na plus (patrz wspomniane w tekście zyski z samych instytucji kultury) ważne jest, by kompetentni ludzie we właściwy sposób potrafili dbać o jej promocję. Korzyści są przecież również wizerunkowe – weźmy choćby rodzimy rynek festiwali, od krakowskiego Unsoundu, przez katowickiego OFF-a i Taurona, po gdyńskiego Open'era, który buduje pozytywny obraz Polski na arenie międzynarodowej. Podobnych przykładów – nie tylko w muzyce, ale i w teatrze, kinie, literaturze, fotografii, grafice czy branży gier – znaleźć można bardzo wiele i niech każdy odpowie sobie na pytanie, czy brak wsparcia finansowego na tym polu nie jest przypadkiem podcinaniem gałęzi, na której wszyscy – jako społeczeństwo i wspólnota – siedzimy?

Tego rodzaju wpływ daje się dość łatwo oszacować, dlatego często wykorzystuje się takie obliczenia dla poparcia polityki kulturalnej prowadzonej przez państwo, argumentując, że stabilny rozwój sfery kultury sprzyja rozwojowi innych gałęzi gospodarki. Kultura liczy się dla nas jednak także, a być może przede wszystkim dlatego, że dostarcza możliwości silnych przeżyć zdolnych wzbogacić życie jednostek i społeczności. Nie idziemy do kina, teatru lub na koncert, żeby wspierać rozwój przemysłów kreatywnych i turystyki, ale po to, żeby czegoś doświadczyć, zachwycić się, mieć o czym rozmawiać z przyjaciółmi albo dyskutować z adwersarzami. Kultura ma zatem znaczenie sama w sobie, ma znaczenie i wartość dla obywateli. Jeśli jednak patrzymy na kulturę przede wszystkim przez pryzmat zysku, jaki jej uczestnicy otrzymują dla siebie samych, to dlaczego nie mielibyśmy traktować jej jak dobra prywatnego albo przynajmniej dobra klubowego? W przypadku sztuk performatywnych, takich jak muzyka, teatr, taniec i opera, publiczność czerpiąca bezpośrednie korzyści z obcowania ze sztuką jest najczęściej wyraźnie ograniczona. Jak zatem uzasadnić jej częściowe finansowanie ze środków publicznych pochodzących z podatków?

Wartość ponad wyliczeniami

Jak się okazuje, kultura i sztuka, podobnie jak środowisko naturalne, niosą w sobie nie tylko wartości użytkowe, ale także nieużytkowe, takie jak:

- wartość edukacyjna (*educational value*) – obcowanie z dziełami sztuki pozwala nam zdobywać wiedzę o świecie, sobie samych i innych;



Wartość kultury i sztuki ujawnia się w indywidualnych przeżyciach odbiorców, ale także w pozytywnych efektach zewnętrznych wspierających rozwój innych gałęzi gospodarki. Dziedzictwo kulturowe ma także wysoką wartość nieużytkową związaną z jego aspektem edukacyjnym, prestiżowym, snobistycznym i wartością, jaką niesie dla przyszłych pokoleń. Finansowanie kultury ze środków publicznych znajduje więc dobre uzasadnienie, choć należy pamiętać, że nie każdy sposób finansowania sprzyja twórczości artystycznej w tym samym stopniu.

- wartość dla przyszłych pokoleń (*bequest value*) – nawet jeśli sami nie uczestniczymy w kulturze, możemy chcieć zachować ją dla naszych dzieci lub wnuków;

- wartość prestiżu (*prestige value*) – dawniej kultura służyła do budowania prestiżu książęcych i królewskich dworów, dziś buduje prestiż miast, regionów czy państw;

- wartość konsumpcji na pokaz (*vicarious consumption*) – innymi słowy, wartość związana ze snobizmem.

Wszystkie te elementy sprawiają, że dobra kultury i działalność artystyczna mają określoną wartość nie tylko dla ich twórców i odbiorców, ale także dla całego społeczeństwa. Tylko czy da się ją policzyć, wycenić, określić liczbowo? Wiele zależy od tego, jakie pytania zadamy reprezentantom społeczeństwa.

Kulturalnie o kasie

Właśnie dowiedzieliście się, że w interesie społeczeństwa leży finansowe wspieranie kultury przez państwo ze środków płynących z podatków. Nie wystarczy jednak znać odpowiedzi na pytanie, czy kultura jest niezbędnym punktem budżetu państwa, trzeba jeszcze ustalić, jak państwo powinno finansować kulturę. Z pomocą przychodzą nam badania szwajcarskiego ekonomisty Brunona

Freya [40], który czerpiąc z osiągnięć psychologii, badał relacje pomiędzy bodźcami wewnętrznymi i zewnętrznymi w pracy artystycznej, rozważając zalety i wady różnych modelów finansowania działalności artystycznej przez państwo. Punktem wyjścia było spostrzeżenie, że bodźce wewnętrzne motywują silniej od zewnętrznych i istnieją sytuacje, w których motywacja zewnętrzna wypiera wewnętrzną. Efekt tego rodzaju, nazywany efektem wypierania (*crowding out effect*) okazuje się niepożądany, ponieważ motywacja wewnętrzna jest zawsze lepsza od zewnętrznej, innymi słowy, wewnętrzne przekonanie, że coś warto zrobić, motywuje silniej niż obietnica nagrody pieniężnej za wykonane zadanie, niezależnie od wysokości spodziewanej zapłaty. Możliwa jest także synergia bodźców wewnętrznych i zewnętrznych

CIEKAWOSTKA

W 1997 roku duńska ekonomistka Trine Bille zaproponowała wykorzystanie technik oceny wartości środowiska naturalnego do szacowania wartości dóbr kultury. Korzystając z metody wyceny warunkowej (*contingent valuation survey*, CVS) oraz badania gotowości do zapłaty (*willingness-to-pay*, WTP) wyceniła wartość Teatru Królewskiego w Kopenhadze dla Duńczyków [41]. Badania wykazały, że jedynie ok. 7% duńskiej populacji chciałoby odwiedzać Teatr Królewski przynajmniej raz w roku, a aż 68% nigdy w nim nie było. Nie oznacza to jednak, że niekorzystający z teatru Duńczycy nie przywiązują do niego żadnej wartości. Z badania wynikało, że użytkownicy teatru gotowi są za pośrednictwem podatków płacić 368 duńskich koron rocznie na utrzymanie jego działalności, zaś osoby do niego nieuczęszczające – średnio 137 duńskich koron rocznie; ponieważ tych drugich jest znacznie więcej, łączna kwota, którą byliby gotowi płacić, znacząco przewyższa tę, którą można by uzyskać z podatków użytkowników teatru. Widzowie teatralni stanowiący 7% populacji odpowiadają za 18% łącznej gotowości do zapłaty, podczas gdy reszta populacji odpowiada za pozostałe 82% tej kwoty. Po zsumowaniu indywidualnych deklaracji okazało się, że łączna gotowość społeczeństwa do zapłaty za działalność Teatru Królewskiego dorównuje (lub przewyższa) wysokości państwowej dotacji.

(*crowding in effect*), zapewniająca optymalną sytuację twórczą, kiedy motywacja do pracy artystycznej, a także jej efekty, są najlepsze.

Badania wykazały, że artyści lubią mieć poczucie twórczej swobody. Jeśli sposób finansowania ich działalności postrzegany jest jako kontrolujący, wówczas efekt wypierania staje się szczególnie silny. Dzieje się to zwłaszcza wtedy, kiedy wysokość finansowania zależy bezpośrednio od oceny uzyskanych wyników (recenzji eksperckiej, frekwencji na przedstawieniu czy koncercie) a także, gdy twórcy są traktowani jednakowo. Równy podział dostępnych środków nie sprzyja zatem kreatywności. Efekt synergii pojawia się natomiast w sytuacji, kiedy sposób finansowania uwzględnia indywidualność i wewnętrzną motywację artystów. Innymi słowy, artyści lubią mieć poczucie twórczej autonomii i docenienia, bycia branym na serio.

Motywację wewnętrzną wzmacnia także poczucie udziału we wspólnocie, do której artysta przynależy. Jeśli otrzymuje finansowe wsparcie od swojej publiczności, wówczas czuje się doceniony i ma świadomość spełniania ważnej roli w społeczeństwie. Zdając sobie z tego sprawę, można z większą świadomością kształtować sposoby wspierania działalności artystycznej z pomocą środków podatników gromadzonych w budżecie państwa.

STUDIUM PRZYPADKU

Postawcie się w roli eksperta przygotowującego dla Parlamentu Europejskiego rekomendacje dotyczące sektora kultury na najbliższe lata. Jest rok 2023, ekonomiści przewidują kryzys gospodarczy dotkliwszy od kryzysu z lat 2007-2009. W części „Czy cięcia budżetowe zawsze uderzają w kulturę?” przedstawiono wyniki analiz wydatków na kulturę w latach 2007-2015.

- Zaproponujcie trzy działania, które mogłaby wprowadzić Unia Europejska, aby przygotować się do nadchodzącego kryzysu i uzasadnijcie, dlaczego proponowane rozwiązania mogą odnieść skutek.

- Jeśli to zadanie wydaje się trudne, można zajrzeć do raportu, z którego pochodzą przywołane wyżej dane i zapoznać się z rekomendacjami sformułowanymi przez autorów. Wybierzcie trzy, które Waszym zdaniem mogą przynieść najlepsze skutki i uzasadnijcie swój wybór.

MEAMYŚLNIK

„Gdyby Spotify istniało w czasach działalności Fryderyka Chopina, polski kompozytor mógłby na nim zarobić prawie milion złotych rocznie. Rekordzistą pod względem zarobków byłby natomiast Jan Sebastian Bach."

Kamil Rakosza [42]

- Jakie znane osoby z przeszłości są najlepszymi ambasadorami swoich krajów? Które nazwiska wpływają na rozwój turystyki i marki regionu: właścicieli fabryk, milionerów, sprawnych sprzedawców, artystów, naukowców? Podaj przykłady.

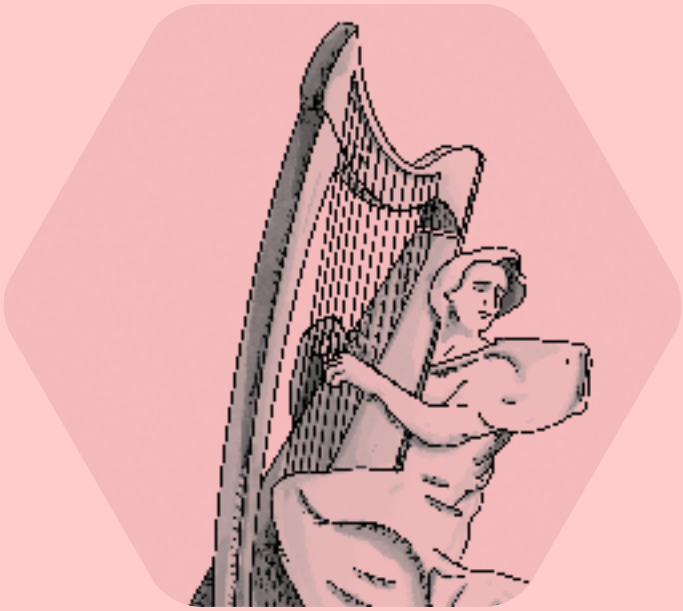
- Jak myślisz, dlaczego firmy (w tym także miejsca użyteczności publicznej i obiekty turystyczne) korzystają z marki „Fryderyk Chopin"? Czego to dowodzi?

- Jakie założenia leżą u podstaw tezy, że inwestowanie przez państwo w talenty, które mogą być szeroko znane dopiero po naszej śmierci, ma sens?

Kultura obciąża budżet państwa. A może jednak na siebie zarabia?

Aleksandra Wiśniewska, Paweł Siechowicz

Czy można wzbogacić się na kulturze, czy też tylko traci się na nią publiczne pieniądze? Jaki procent w PKB generują przychody z sektora kulturalnego? Jak obecność filharmonii wpływa na tych, którzy... do filharmonii nie chodzą i nigdy nie pójdą? Zaproszona przez nas ekspertka opowiada także o mechanizmach kontrolujących wydatkowanie publicznych pieniędzy na kulturę.



PODCAST

Poznaj inne podcasty z „Muzyki dla myślących”, a jeśli chcesz dowiedzieć się więcej o roli muzyki w życiu człowieka, wejdź na stronę kampanii społecznej Save the Music stworzonej przez Fundację MEAKULTURA – savethemusic.eu i bądź świadomym odbiorcą kultury!

PRZYPISY:
do rozdziałów I-IV

ROZDZIAŁ I

[1] H. Spencer, *The Origin and Function of Music*, w: *Illustrations of Universal Progress*, D. Appleton and Co., 1875.

[2] C. Stewart, *Risk of depression among adults in Europe in 2021, by age*, https://www.statista.com/statistics/1287356/risk-of-depression-in-europe-2021-by-age/, dostęp: 10.01.2023.

[3] Badania Eurostatu, 10.09.2021, https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/edn-20210910-1, dostęp: 10.01.2023.

[4] Q. Tang, Z. Huang, H. Zhou, P. Ye, *Effects of music therapy on depression: A meta-analysis of randomized controlled trials.* PLoS One. 2020 Nov 18; 15(11), https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33206656, dostęp: 23.03.2023.

[5] E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej,* Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 140-141.

[6] Wywiad J. Staneckiej z E. Łętowską, *Kulturalne społeczeństwo ma się pod każdym względem lepiej*, w: meakultura.pl, https://meakultura.pl/artykul/ewa-letowska-kulturalne-spoleczenstwo-ma-sie-pod-kazdym-wzgledem-lepiej-2376, dostęp: 16.02.2023.

[7] P. Jagielski, *Święta tradycja, własny głos. Opowieści o amerykańskim jazzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

[8] H. Ewens, *Fangirls*, Quadrille Publishing Ltd, 2019.

[9] G. Marcus, *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, E. P. Dutton, 1975.

[10] S. Reynolds, *Podrzyj, wyrzuć, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978-1984*, przeł. J. Bożek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015; S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością,* przeł. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.

[11] A. Petrusich, *Do not sell at any price*, Scribner, 2014.

[12] R. Księżyk, K. Staszewski, *Idę tam, gdzie idę. Autobiografia*, Kosmos Kosmos, Warszawa 2015; R. Księżyk, M. Staszczyk, *King! Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019; R. Księżyk, R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie*. *Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

[13] J. J. Sullivan, *The Ballad of Geeshie and Elvie – The New York Times*, nytimes.com, https://www.nytimes.com/interactive/2014/04/13/magazine/blues.html, dostęp: 1.03.2023.

[14] C. Wilson, *Celine Dion's Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste*, Bloomsbury, 2007.

[15] theneedledrop - YouTube, https://www.youtube.com/@theneedledrop/community, dostęp: 9.03.2023.

[16] Wywiad M. Wieczorek i E. Schreiber z T. Szachowskim, *Przygniatająca przewaga amatorów przy mikrofonie szkodzi kulturze muzycznej*, w: meakultura.pl, https://meakultura.pl/artykul/przygniatajaca-przewaga-amatorow-przy-mikrofonie-szkodzi-kulturze-muzycznej-wywiad-z-tomaszem-szachowskim-1863, dostęp: 26.02.2023.

[17] Komunikat z badań *Popularność muzyki disco polo*, sierpień 2018, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_104_18.PDF, dostęp: 9.03.2023.

[18] Był to pierwszy prywatny klub dyskotekowy. Jacek Bromski nakręcił w nim sceny do filmu *U Pana Boga za piecem*.

[19] M. Borys, *Polski bajer*. *Disco polo i lata 90*, W.A.B., Poznań 2019; M. Pęczak, *Muzyczne przygody gustu ludowego. O społecznym funkcjonowaniu polskiej muzyki popularnej po 1956 r.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021 (przede wszystkim rozdział *Polska discopolska*).

[20] m.in.: A. Kowalczyk, *Krótka historia disco polo*, „Wiedza i Życie" 9/1997; T. Sobolewski, *Pusta plaża (Nowy wspaniały świat disco-polo)*, „Tygodnik Powszechny" 31/1996; P. Bratkowski, *Jak do tego doszło, nie wiem? Miłość o sobie dała znać,* „Newsweek" 35/2019; O. Wachcińska [Zadurska], *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, w: „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne" 3/2012, s. 87-102; O. Drenda, *Drugi obieg polskiej piosenki*, w: „Dwutygodnik" 04/2015.

[21] M. Pęczak, op.cit., s. 165.

[22] W. Myśliwski, *Koniec wsi – przyszłość wsi*, w: „Matecznik”, t. 1, 2001, s. 38.
[23] M. Pęczak, op.cit., s. 63.
[24] Olga Drenda – odpowiedź w ankiecie z dn. 6. 11. 2022, ankieta obejmowała dwa pytania: *1. Disco polo to muzyka ludowa, bo…, 2. Disco polo to nie jest muzyką ludową, bo…*
[25] Lech Koczywąs, odpowiedź w ankiecie z dn. 6.11.2022.
[26] Remigiusz Mazur-Hanaj, odpowiedź w ankiecie z dn. 6.11.2022.
[27] Post Sławomira Świerzyńskiego, lidera zespołu Bayer Full, opublikowany 7.02.2020 na Twitterze, https://twitter.com/s_swierzynski/status/1225680885837484034, dostęp 17.04.2023.

ROZDZIAŁ II

[1] D. Graeber, *Praca bez sensu*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
[2] T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina i Krzysztof Zagórscy, PWN, Warszawa 1971.
[3] E. Krawczak, *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 27-29.
[4] N. Heinich, *Socjologia sztuki,* Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 116.
[5] N. Heinich, *Być artystą*, Vizja Press &IT, Warszawa 2007.
[6] A. Bachórz, K. Stachura, *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury, Instytut Kultury Miejskiej*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015.
[7] M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 1995, s. 28.
[8] ibidem, s. 27-28.
[9] A. Bachórz, K. Stachura, op.cit.
[10] Zob. M. Omyła-Rudzka, *Które zawody poważamy*, Komunikat CBOS, 157/2019, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_157_19.PDF, dostęp: 28.03.2023.
[11] H. Abbing, *Eksploatacja biednych artystów w świecie sztuki*, w: K. Górna (red.), „Czarna księga polskich artystów”, Warszawa 2015, s. 75-82.

[12] M. Dąbrowska, *Historia sztuki a ekonomiczne aspekty pracy artystów. Przegląd historyczny*, w: N. Brylowska, A. Pekaniec (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Gdańsk 2015, s. 165-173.
[13] M. Herrmann, *Powody do dumy i wstydu Polaków*, Komunikat CBOS, BS/30/2010, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_030_10.PDF, dostęp: 28.03.2023.
[14] JazzPress.pl, *Sprawiedliwe wynagrodzenie za muzykę w Internecie*, https://www.jazzpress.pl/wyroznione/sprawiedliwa-muzyka-sprawiedliwe-wynagrodzenie-muzykow-za-ich-muzyke-w-internecie, dostęp: 20.03.2023.
[15] W. Limont, „*Inny świat? Czy nieznany ich własny?". Potencjał rozwojowy, wzmożona pobudliwość psychiczna a zdolności*, w: „Psychologia Wychowawcza", 2014 nr 5.
[16] K. Dąbrowski, *Osobowość i jej kształtowanie poprzez dezyntegrację pozytywną*, Polskie Towarzystwo Higieny Psychicznej, Warszawa 1975.
[17] M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna,* Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.
[18] K. Dąbrowski, *Trud istnienia, Wiedza Powszechna*, Warszawa 1975.
[19] E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: H. Krzeczkowski (wyb.), *Nowa krytyka. Antologia*, PIW, Warszawa 1983, s. 83.
[20] Zob. M. Szpunar, *Wrażliwość (nie tylko) artystyczna*, w: „Kultura i Społeczeństwo", Warszawa, 2017 nr 1.
[21] M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Ars Nova, 2012, http://hdl.handle.net/10593/14293, dostęp: 3.04.2023.
[22] D. K. Simonton, *Creativity, leadership, and chance*, w: „The Nature of Creativity", red. R.J. Sternberg, Cambridge 1988.
[23] S. Chutnik, P. Trzciński, *Niezdrowy zawód w niezdrowych czasach*, w: dwutygodnik.com, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8941-niezdrowy-zawod-w-niezdrowych-czasach.html, dostęp: 16.02.2023.
[24] W. Tatarkiewicz, *Dzieje Sześciu Pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
[25] A. Lehmann, *Zenon Martyniuk wystąpi w auli uniwersyteckiej. Muzycy oburzeni. Uczelnia: O gustach się nie dyskutuje*, w: „Gazeta Wyborcza", https://poznan.wyborcza.pl/

poznan/7,36001,29240646,poznanscy-muzycy-oburzeni-koncertem--disco-polo-zenona-martyniuka.html, dostęp: 20.12.2022.
[26] I. Adamczewska, *Zenek Martyniuk w Teatrze Wielkim w Łodzi. Dyrektor: Jak do tego doszło? Nie wiem*, w: „Gazeta Wyborcza", https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26782142,disco-polo-w-teatrze--wielkim-dyrektor-jak-do-tego-doszlo.html, dostęp: 22.12.2022.
[27] Th. W. Adorno, *O muzyce popularnej*, w: „Res Facta Nova" 16 (25), 2015, s. 75-98.
[28] P. Bourdieu, przeł. A. Zawadzki, *Reguły sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawnictwo Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001.
[29] Interesujące studium prestiżu zawodowego różnych grup muzyków przedstawiły K. M. Wyrzykowska i K. Zawadzka, patrz: K. M. Wyrzykowska, K. Zawadzka, *Wybrańcy czy ofiary losu? Kilka uwag o prestiżu zawodowym osób wykonujących profesje muzyczne w Polsce*, w: „Pogranicze. Studia Społeczne", t. XXXIV, s. 149-169, 2018.
[30] IFPI Global Charts, Top 10 global recording artists 2022 https://www.ifpi.org/our-industry/global-charts/, dostęp: 22.12.2022; Oficjalna lista sprzedaży OLiS http://olis.onyx.pl/listy/index.asp?lang=, dostęp: 26.12.2022.
[31] A. Leblanc, *An Interactive Theory of Music Preference*, w: „Journal of Music Therapy", t. 19/1 1982, s. 28-45.
[32] H. Lehman, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
[33] J. M. Cloonan, *Rethinking the music industry,* w: „Popular Music", 2007, 26(2), 305-322; A. C. North & D. J. Hargreaves, *Music and marketing*, w: P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), „Handbook of music and emotion: Theory, research, applications" (pp. 909-930), Oxford University Press 2010.
[34] Th. W. Adorno, przeł. M. Bucholc, *Przemysł Kulturalny*, NCK, Warszawa 2019; S. Sontag, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012; G. Hull, *The Music Business and Recording Industry* (1st ed.), Routledge 2004.
[35] G. Hull, *The Music Business and Recording Industry* (1st ed.), Routledge 2004, https://doi.org/10.4324/9780203498330, dostęp: 26.12.2022.

[36] A. Ruthmann, R. Mantie (Eds.), *The Oxford handbook of technology and music education*, Oxford University Press 2017.
[37] S. H. Schwartz, *Universals in the Content and Structure of Values: Theoretical Advances and Empirical Tests in 20 Countries*, w: „Advances in Experimental Social Psychology", Academic Press, Volume 25, 1992, s. 1-65; S. H. Schwartz, W. Bilsky, *Toward a universal psychological structure of human values*, w: „Journal of Personality and Social Psychology", Vol 53(3), Sep 1987, 550-562; S. H. Schwartz, *Are There Universal Aspects in the Structure and Contents of Human Values?* w: Journal of Social Issues, 1994, 50: 19-45.
[38] aw, *Wrona: Dzisiaj każdy może być artystą*, w: polskieradio.pl, https://www.polskieradio.pl/10/482/artykul/2950176,wrona-dzisiaj-kazdy-moze-byc-artysta, dostęp: 16.02.2023.
[39] Słownik Języka Polskiego, https://sjp.pwn.pl/slowniki/talent.html, dostęp: 29.03.2023.
[40] Por. *Johann Sebastian Bach*, w: T. Chylińska, St. Haraschin, M. Jabłoński, „Przewodnik po muzyce koncertowej", cz. 1, PWM, Kraków 2003, s. 48.
[41] M. Wieczorek, *Roman Maciejewski kompozytor pokolenia zgubionego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2008.
[42] K. Warlikowski, przemówienie w Parlamencie Europejskim z okazji 12. edycji konkursu *Prix du livre européen*, 5.12.2018, za: nowyteatr.pl, https://nowyteatr.org/pl/aktualnosci/przemowienie-krzysztofa-warlikowskiego, dostęp: 22.03.2023.
[43] M. Mastalerz, *Proszę nie zapominać, że „po dobrej wódzie lepszy jestem w dżudzie"*, wywiad z Piotrem Fronczewskim, weekend.gazeta.pl, 30.10.2015, https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,152121,19102738,piotr-fronczewski-prosze-nie-zapominac-ze-po-dobrej-wodzie.html, dostęp: 28.03.2023.
[44] D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, PWM, Kraków 1999, s. 19.
[45] Termin ten zaczerpnąłem z rozważań Pawła Mościckiego na temat teatru. Por. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
[46] *Cornelius Cardew, Scratch Orchestra: projekt statutu*, przeł. Sł. Wieczorek, w: „Kultura dźwięku", red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2009, s. 301-306.

[47] J. Jarniewicz, *All you need is love*. *Sceny z życia kontrkultury*, Znak, Kraków 2016, s. 154.
[48] W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005, s. 177-178.
[49] Dokumentacja prac Kreidlera: http://kreidler-net.de/productplacement-s-e.html, http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html, http://kreidler-net.de/chartsmusic.html, dostęp: 12.12.2022.
[50] J. Sierakowska, *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s. 278.
[51] Chodzi o ten fragment: https://www.youtube.com/watch?v=5QGAgrxNOYc
[52] Całą sprawę i debatę rzetelnie i wnikliwie omówił Rafał Wawrzyńczyk na łamach pisma „Dwutygodnik" (*Kto się boi Pawła Szymańskiego?* https://www.dwutygodnik.com/artykul/9817-kto-sie-boi-pawla-szymanskiego.html). Miała ona także międzynarodowy rezonans, gdyż o sprawie napisał wpływowy krytyk muzyczny „The New Yorkera" i autor poczytnych książek o muzyce Alex Ross (*Musical censorship in Poland*, https://www.therestisnoise.com/2021/11/musical-censorship-in-poland.html), dostęp: 28.03.2023.
[53] W sierpniu 1949 roku w Łagowie Lubuskim odbył się Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych, podczas którego oficjalnie ogłoszono realizm socjalistyczny (socrealizm) jako obowiązujący kierunek w twórczości muzycznej. Polscy kompozytorzy zostali poddani różnym naciskom tworzenia sztuki „zaangażowanej", czego wyrazem stały się przede wszystkim pieśni masowe i kantaty. Por. B. Bolesławska, *Panufnik*, PWM, Kraków 2001, s. 130.
[54] M. Wieczorek (koncepcja), *Życiowe wybory, czyli o powodach i skutkach wyjazdów*, w: *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918-2018)*, Fundacja MEAKULTURA, Gliwice 2022, s. 47-48.

ROZDZIAŁ III

[1] S. A. Rana, R. Mussarat, N. I. Malik, *Effect of Music on Cognitive and Behavioral Problems of Special Children*, w: „Journal of Social Sciences"

(PJSS), Vol. 34, No. 2, s. 825-839, 2014; W. Gross, U. Linden, T. Ostermann, *Effects of music therapy in the treatment of children with delayed speech development – results of a pilot study*, BMC Complement Altern. Med. nr 21, 2010, https://bmccomplementmedtherapies.biomedcentral.com/articles/10.1186/1472-6882-10-39, dostęp: 23.03.2023.

[2] W. Strzelecki, M. Strzelecka, *Muzykoterapia w aleksytymii*, w: M. Cylkowska-Nowak, W. Strzelecki (red.), „Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją", Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 371-385.

[3] E. Galińska, *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy działania,* w: M. Manturzewska (red.), „Człowiek – muzyka – psychologia", AM im. F. Chopina, Warszawa 2000, s. 473-486.

[4] E. Klimas-Kuchtowa, *Muzyka a ruch*, „Muzykoterapia Polska", t. 7/8, nr 3/4, 2003.

[5] Można tu przytoczyć koncepcję muzykoterapii regulatywnej Christopha Schwabego, w której stosuje się techniki receptywne (odbiorcze), a celem jest psychofizyczna samoregulacja pacjenta/klienta z zastosowaniem odpowiednio dobranej muzyki (Ch. Schwabe, *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowym*i, PZWL, Warszawa 1972). Aspekty relaksacyjne odgrywają tu kluczową rolę. Relaksacja jest również ważnym elementem w modelu Mobilnej Rekreacji Muzycznej autorstwa Macieja Kieryła, w którym jest jednym z najważniejszych etapów, a jej celem jest obniżenie napięcia (M. Kierył, *Mobilna Rekreacja Muzyczna – MRM*, http://www.zdrowamuzyka.pl/pdf/mrm.pdf, dostęp: 27.09.2018; D. Myśliński, *Muzykoterapia neurologiczna jako metoda terapii osób w okresie późnej dorosłości zamieszkujących w Domach Pomocy Społecznej*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2020).

[6] B. Nowak, *Muzyka a rozwój emocjonalno-społeczny dzieci w wieku przedszkolnym*, w: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Pedagogika", nr 9, 2014, s. 45, 2014.

[7] M. Cylkowska-Nowak, S. Tobis, *Szczególne znaczenie terapii śpiewem w neurologii – przegląd wybranych badań*, w: M. Cylkowska-Nowak, W. Strzelecki (red.), „Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją", s. 350-370, Adam Marszałek, Toruń 2017; J. Dobaczewski, *Muzykoterapia w okresie starości*, ibidem, s. 308-323.

[8] I. R. Titze, *Principle of voice production*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1994.

[9] W. Szulc, *Muzykoterapia na progu i u kresu ludzkiego życia: ból narodzin i lęki starości – z doświadczeń muzykoterapeutów amerykańskich,* w: „Muzykoterapia Polska", 2002, nr 3/4, s. 39-56; W. Strzelecki, *Możliwości zastosowania muzykoterapii w rehabilitacji dzieci*, w: J. Jaworek, B. Frańczuk (red.), „Fizjoterapia w teorii i praktyce", (s. 402-420). Kraków, Wydawnictwo UJ, 2012.

[10] J. Hartman, *Eidos i etos muzyki*, w: meakultura.pl, https://meakultura.pl/artykul/eidos-i-etos-muzyki-2537, dostęp: 16.02.2023.

[11] J. Waldorff, *Zamiast wstępu*, w: „Muzyka łagodzi obyczaje", PWM, Kraków 1982, s. 6.

[12] D. L. Wells, L. Graham, P. G. Hepper, *The influence of auditory stimulation on the behaviour of dogs housed in a rescue shelter*, w: „Animal Welfare", 2002, Vol. 11, No. 4, s. 385-393.

[13] S. Langer, *Philosophy is a New Key. A Study in a Symbolism of Reason, Rite, and Art, Harvard University Press*, Cambridge 1957.

[14] S. Coren, *Do Dogs Have a Musical Sense?*, w: „Psychology Today", 2.04.2020, https://www.psychologytoday.com/intl/blog/canine-corner/201204/do-dogs-have-musical-sense, dostęp: 28.03.2023.

[15] B. Johnson, M. Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence,* Routledge, London and New York 2009.

[16] A. Fedorczuk, *McDonald będzie grał Beethovena*. *Wszystko po to, aby odstraszyć chuliganów,* w: eska.pl, https://www.eska.pl/wroclaw/mcdonald-bedzie-gral-beethovena-wszystko-po-to-aby-odstraszyc-chuliganow-aa-nSwM-m1Rx-a1JZ.html, dostęp: 16.02.2023.

[17] S. A. Miles, R. A. Miranda, M. T. Ullman*, Sex Differences in Music: A Female Advantage at Recognizing Familiar Melodies*, w: „Frontiers in Psychology", 2016 Mar 1;7:278. Frontiers | Sex Differences in Music: A Female Advantage at Recognizing Familiar Melodies (frontiersin.org), dostęp: 22.03.2023.

[18] P. G. Dunn, B. de Ruyter, D. G. Bouwhuis, *Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior, and personality*, w: „Psychology of Music", 16 March 2011, 40 (4): 411-428, https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735610388897, dostęp: 22.02.2023; P. J. Rentfrow, P. J. Goldberg, R. Lewis, D. J. Levitin, *The*

Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model. Journal of Personality and Social Psychology. 100 (6): 1139-1157, June 2011.
[19] D. Gwizdalanka, *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, PWM Kraków 2018, s. 241.
[20] Cytat za: M. Wieczorek, D. Relidzyńska*, Musique est une femme*, w: meakultura.pl, https://meakultura.pl/artykul/musique-est-une-femme-2337, dostęp: 23.03.2023.
[21] N. D. Fortney, *The Anthropological Concept of Race*, w: „Journal of Black Studies" vol. 8 no. 1 (1977), s. 35.
[22] M. Libera, M. Mendyk, *M.U.Z.Y.K.A.*, Dwie Siostry, Warszawa 2017, s. 123.

ROZDZIAŁ IV

[1] A. J. Toynbee, *Studium historii. Skrót dokonany przez D.C. Somervella*, przeł. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 2000.
[2] F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Zysk i Spółka, Poznań 1996.
[3] M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
[4] Polska stała się członkiem Unii Europejskiej 1.05.2004 r. na mocy Traktatu Akcesyjnego podpisanego 16.04.2003 r. w Atenach.
[5] Zob. https://nospr.org.pl/pl/o-nas, dostęp: 02.02.2023.
[6] T. Szlendak, K. Olechnicki, *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty*, Warszawa 2017, s. 113.
[7] Wg badań zamieszczonych w publikacji Szlendaka i Olechnickiego 87,2% ankietowanych za uczestnictwo w kulturze uznało chodzenie do galerii handlowych.
[8] Ustawa o bibliotekach z 27.06.1997 r. Dz. U. 1997 Nr 85 poz. 539, art. 19, ust. 2.
[9] T. Szlendak, W. Goszczyński, M. Krajewska, *Praktyki pozametropolitalne. Uczestnictwo w kulturze w małym i średnim mieście*, w: „Studia Socjologiczne" 2019 nr 2, s. 63.

[10] Według stanu na 1.01.2022 r. podział administracyjny Polski obejmował: 16 województw, 314 powiatów i 66 miast na prawach powiatu, 2477 gmin (w tym 302 gminy miejskie, 662 gminy miejsko-wiejskie i 1513 gmin wiejskich. Zob. https://stat.gov.pl/statystyka-regionalna/jednostki-terytorialne/podzial-administracyjny-polski, dostęp: 02.02.2023.

[11] Por. N. Szczęch, *Zadania i kompetencje samorządu terytorialnego w zakresie zapewnienia bezpieczeństwa imprez masowych*, w: *Zadania i kompetencje samorządu terytorialnego w zakresie porządku publicznego i bezpieczeństwa obywateli, obronności oraz ochrony przeciwpożarowej i przeciwpowodziowej*, red. M. Karpiuk, M. Mazuryk, I. Wieczorek, Łódź 2017, s. 58-63; Ustawa o bezpieczeństwie imprez masowych z 20.03.2009 r. Dz. U. 2009 Nr 62 poz. 504.

[12] Zob. M. Napiórkowski, *Kto ustala reguły gry? Instytucje kultury wobec polaryzacji politycznej*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2020, s. 24.

[13] M. Białek-Graczyk (red.), *Zoom na domy kultury*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę“, Warszawa 2009.

[14] INO, *Zenek Martyniuk dziękował mi, że nie jestem hipokrytą. W tle „mądralińsko-cmokierskie" elity,* w: se.pl, https://www.se.pl/wiadomosci/exclusive/kurski-zenek-martyniuk-dziekowal-mi-ze-nie-jestem-hipokryta-w-tle-madralinsko-cmokierskie-elity-aa-34WB-ep1n-KRwF.html, dostęp: 28.03.2023.

[15] Art. 54 Konstytucji Rzeczpospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. z 1997 r. nr 78 poz. 483. Podobne postanowienie zawierają: Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności („Każdy ma prawo do wolności wyrażania opinii. Prawo to obejmuje wolność posiadania poglądów oraz otrzymywania i przekazywania informacji i idei bez ingerencji władz publicznych i bez względu na granice państwowe.") oraz inne akty prawne na poziomie międzynarodowym i krajowym.

[16] Por. art. 23 i 24 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny, Dz. U. z 2022 r., poz. 1360.

[17] Art. 38 ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe, Dz. U. z 2018 r. poz. 1914.

[18] Dziennikarska rzetelność zależy od tego, czy dziennikarz formułuje swoje oceny w dobrej wierze, tzn. na podstawie dostępnych mu

informacji uzyskanych z odpowiednich miarodajnych źródeł – Wyrok SN z 29.03.2012 r., I CSK 370/11, OSNC 2012, nr 11, poz. 133.

[19] Wyrok SN z 28.07.1987 r., II CR 193/87, LEX nr 1500931.

[20] Wyrok SN z 5.04.2002 r., II CKN 1095/99, OSNC 2003, nr 3, poz. 42.

[21] Wyrok SA w Białymstoku z 18.03.2015 r., I ACa 901/14, LEX nr 1665021.

[22] Wyrok SA w Warszawie z 4.09.2019 r., V ACa 1612/17, LEX nr 2739645.

[23] Za: „Dziennik Gazeta Prawna”, *Gdańska radna skazana na grzywnę za wpis o Pomasce: „Trzeba to coś złapać i ogolić na łyso”*, https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1112310,gdanska-radna-skazana-na-grzywne-za-wpis-trzeba-to-cos-zlapac-i-ogolic-na-lyso.html, dostęp: 29.03.2023.

[24] Wyrok Sądu Najwyższego, I CSK 164/08).

[25] Źródło: www.the-case.eu, stan na dzień: 28 listopada 2022 r.

[26] Stanowi wtedy naruszenie przepisów art. 6 ust. 1 i art. 7 pkt 11 ustawy z dnia 23 sierpnia 2007 r. o przeciwdziałaniu nieuczciwym praktykom rynkowym, Dz, U, z 2017 r., poz. 2070; art. 16 ust. 1 pkt 4 ustawy z dnia 16 kwietnia 1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, Dz. U. z 2022 r., poz. 1233. Względem dziennikarzy dodatkowo wprowadzono przepis art. 12 ust. 2 ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r., Dz. U. z 2018 r., poz. 1914, który wskazuje, że „Dziennikarzowi nie wolno prowadzić ukrytej działalności reklamowej wiążącej się z uzyskaniem korzyści majątkowej bądź osobistej od osoby lub jednostki organizacyjnej zainteresowanej reklamą”.

[27] Więcej informacji na stronie www.uokik.gov.pl.

[28] Za: dzieje.pl, *Leningrad – oblężenie i symfonia*, https://dzieje.pl/ksiazki/leningrad-oblezenie-i-symfonia, dostęp: 28.03.2023.

[29] Na podstawie wyników badań Stowarzyszenia Klon/Jawor „Zaufanie i wizerunek NGO 2020” oraz „Kondycja organizacji pozarządowych 2021”.

[30] D. Chibner, *Jak za duże pieniądze zrobić niewiele. Polityka kulturalna na 3+*, https://klubjagiellonski.pl/2023/02/05/jak-za-duze-pieniadze-zrobic-niewiele-polityka-kulturalna-na-3/, dostęp: 28.03.2023.

[31] http://festiwalspoleczny.pl, dostęp: 28.03.2023.

[32] Wywiad M. Wieczorek z W. Grozdew-Kołacińską, *Trawnikowy ugór,*

czyli o discopolizacji kultury, w: meakultura.pl, https://meakultura.pl/artykul/trawnikowy-ugor-czyli-o-discopolizacji-kultury-2378/, dostęp: 26.02.2023.

[33] N. Roubini, *Idzie krach, idzie krach, dzwonią dzwonki sań, przeł. M. Domagała*, w: „Krytyka polityczna" 14 grudnia 2022, https://krytykapolityczna.pl/gospodarka/inflacja-stagflacja-spietrzenie-kryzysow-roubini, dostęp: 21.12.2022.

[34] W. Baumol, W. Bowen, *On the Performing Arts. The Anatomy of Their Economic Problems*, w: „The American Economic Review", nr 55 (1/2), marzec 1965, s. 495-502; W. Baumol, W. Bowen, *Performing Arts, The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press 1966.

[35] P. Almeda, A. Sagarra, M. Tataret, *Public spending on culture in Europe 2007-2015*, European Parliament, Fundació Catalunya Europa, 2016.

[36] Wyniki instytucji kultury w okresie styczeń-wrzesień 2022 roku, raport GUS, https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/wyniki-finansowe-instytucji-kultury-w-okresie-styczen-wrzesien-2022-roku,8,23.html, dostęp: 17.01.2023.

[37] D. Throsby, *Ekonomia i kultura*, przeł. O. Siara, NCK, Warszawa 2010.

[38] R. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, przeł. H. Dębowski, K. L. Pogorzelski, Ł. M. Skrok, NCK, Warszawa 2011.

[39] Blog NCK *Kultura się liczy!* https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/blog, dostęp: 22.12.2022.

[40] B. S. Frey, *State Support and Creativity in the Arts,* w: „Arts & Economics", Berlin, Heidelberg, Springer 2000, s. 131-149.

[41] T. B. Hansen, *The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good,* w: „Journal of Cultural Economics" 1997, t. 21 nr 1, s. 1-28.

[42] K. Rakosza, *Mniej niż Bach i Mozart, więcej niż Vivaldi i Schubert. Ile Chopin zarobiłby na Spotify?*, w: „Gazeta Wyborcza", https://next.gazeta.pl/next/7,151003,27640358,mniej-niz-bach-wiecej-niz-vivaldi-i-le-chopin-zarobilby-na.html, dostęp: 16.02.2023.

SCENARIUSZE

czyli
Narzędziownik
dla wykładowców

„Narzędzia krytyka” Scenariusz o ocenianiu muzyki

Karolina Kolinek-Siechowicz

Czas trwania: 90 minut

Efekty uczenia: student potrafi przyjąć postawę krytyczną w ocenie wykonań muzycznych poprzez użycie uargumentowanych sądów dotyczących rozmaitych ich elementów: biegłości technicznej wykonawcy, spójności interpretacji, prezencji estradowej.

Struktura zajęć:

Część I. Wprowadzenie: zagadnienie krytyki muzycznej i ukazanie jej specyfiki na przykładach wybranych recenzji.

Część II. Gra, w której studenci, w oparciu o nabytą w pierwszej części wiedzę, sami mają ocenić przedstawione przykłady muzyczne (nagrania wideo).

Część III. Podsumowanie: dyskusja i przedstawienie możliwości samodzielnego zgłębiania tematu (opcjonalnie).

Potrzebne materiały: tablica, komputer, rzutnik, głośniki do odtworzenia przykładów muzycznych.

1. Wprowadzenie: szybka mapa mentalna – pytania do studentów, odpowiedzi można zanotować skrótowo na tablicy:

- czego oczekuje odbiorca danego gatunku muzycznego od recenzji płyty/koncertu/spektaklu operowego?
- kto czyta recenzje i w jakim celu?
- jaki wpływ ma lektura takiej recenzji na wybory dotyczące muzyki (pójście na koncert danego wykonawcy, zakup konkretnej płyty)?
- czy krytyk może „zniszczyć" karierę artysty?
- czyjej opinii studenci, jako odbiorcy muzyki, ufają (dziennikarzom muzycznym, krytykom specjalistycznych czasopism, znanym blogerom, redaktorom radiowym)?
- jakie cechy ma rzetelna recenzja?
- co jest bardziej istotne: profesjonalny opis utworu/wykonania czy przekazanie subiektywnych odczuć recenzenta?

2. Weryfikacja powyższych wniosków w oparciu o lekturę fragmentów kilku recenzji.

Prowadzący(-a) wyświetla cytaty na rzutniku lub rozdaje w formie przygotowanych wcześniej wydruków, najlepiej anonimowo, w tym momencie informacja o autorze i wydarzeniu nie jest istotna:

Adam Suprynowicz, „Muzyka jeszcze nie ginie" [1]

1. „Koncert Les Percussions de Strasbourg […] przyciągnął wiele osób **efektownym wykonaniem** kompozycji Ikedy *100 Cymbals.* **Perkusiści poruszali się po precyzyjnie zaprojektowanych trajektoriach** pomiędzy setką talerzy ustawionych w kwadrat, delikatnie pobudzając instrumenty do brzmienia, aż po efektowny i głośny finał. **Utkwił mi w pamięci przede wszystkim obraz złożonej choreografii i uważnych muzyków,** co nie jest ciężkim zarzutem, muzyka ma dziś bowiem dużo więcej wymiarów niż tylko brzmienie. Inny koncert, wypełniony etiudami Johna Zorna z cyklu *The Book of Heads*, byłby nieprzyswajalny, gdyby nie ujmująca osobowość

wirtuoza gitary Jamesa Moore'a, który dowcipnie komentował zabiegi preparacji instrumentu, czasem dłuższe niż same miniatury. Wspomniane **etiudy zabrzmiały dość muzealnie**, podobnie jak odtworzenie na tym samym koncercie starszych o 20 lat od drobiazgów Zorna konceptów Briana Eno i Roberta Frippa *The Heavenly Music Corporation* i *An Index of Metals.* Wersja Kobego Van Cauwenberghe oddawała uwodzicielską urodę tej muzyki, **ale czy po niemal pół wieku wniosła coś więcej do przedsięwzięcia, bądź co bądź, fonograficznego?"**

- Komentarz: podkreślone elementy mają na celu zwrócenie uwagi na przejrzyste i bardzo zwięzłe zdanie relacji z wydarzenia oraz wyrażenie opinii recenzenta. Chodzi przede wszystkim o precyzyjny język, celne dobieranie epitetów, lapidarność, a jednocześnie obrazowość opisu – czytelnik jest w stanie wyobrazić sobie, co działo się na koncercie, nawet jeśli ma niewielkie pojęcie o omawianym gatunku muzycznym/wykonawcy.

Szymon Atys, „Festiwal przyrodoleczniczy" [2]

2. „Aimi Kobayashi trzeba wypomnieć, że usunęła z programu *II Partitę c-moll* BWV 826 Bacha i zamiast tego zagrała kilka Chopinowskich sztamp. **To po prostu wypadło źle. Ale jej cykl czterech Scherz był jednym z najciekawszych momentów festiwalu – jakby dopiero przy niebywałych trudnościach technicznych zapalał się w niej wykonawczy żar. Pracując na detalach, Kobayashi potrafi ożywić boleśnie już ograne takty, pokazać strach, nadzieję, rozpacz i humor.** Za to Kyohei Sorita powtórzył utwory Chopina prezentowane na konkursie (a wydaje się, że wtedy jego wykonania bardziej satysfakcjonowały), zaś w drugiej części recitalu grał *Sonatę A-dur D* 959 Schuberta. Każde wykonanie późnego Schuberta jest świętem, a wrażliwość Sority wydawała się do tego kompozytora idealna. **I chociaż dźwiękowo Sonata była piękna, to czegoś zabrakło. Tragizmu w Andantino, potoczystości w finałowym Rondzie.** Muzyczne charaktery wydały mi się bardzo… chopinowskie".

- Komentarz: sądy są stanowcze, krytyczne, ale wyważone, recenzent dostrzega zarówno negatywne, jak i pozytywne aspekty wykonania, nie jest tym samym tendencyjny.

Jacek Hawryluk, Płytoteka#: „Stabat Mater Vivaldiego – Chłopak czy dziewczyna?” [3]

3. „Płyta jest dla Orlińskiego podróżą sentymentalną: kilka części *Stabat Mater* śpiewał z fortepianem na początku studiów w Warszawie, w 2013 roku wykonał całość z orkiestrą w kościele na północy Polski. W lipcu 2020 roku nagrał utwór w Łaźni Nowej w Krakowie. Był to pierwszy krok, bowiem *Stabat Mater* w głowie śpiewaka przemieniło się w film (umieszczony na drugim krążku – DVD), który zrealizował wraz z reżyserem Sebastianem Pańczykiem. Grupa przyjaciół bawi się w lesie, gdy nagle dochodzi do tragedii. Kamera zaczyna śledzić Orlińskiego… **Już początkowe frazy sekwencji wprowadzają stan napięcia, który utrzymuje się do finału. To nie jest letnie śpiewanie. Orliński pozostaje w środku opowieści, relacjonuje z pierwszej ręki historię bolejącej Maryi pod Krzyżem.** Śpiewak zaczyna od dramatu. W *Eja, Mater* (znakomite smyczki) jest prawdziwie współczujący, by w następującym wersie *Fac ut ardeat* przejść w rytm płynącej, niespiesznej barkaroli. **Mało tu elegancji, więcej bólu i łez**. Orliński ani przez moment nie stara się być obiektywny. Capella Cracoviensis, grająca pod Adamusem w pojedynczej obsadzie, nasyca partyturę silnymi emocjami. **Partie instrumentalne są bardziej urozmaicone niż wokalna – wszak w 1711 opera dopiero czekała na Vivaldiego.** W poruszającej interpretacji zgrzyta finałowe *Amen* i ów ostatni akord w optymistycznym F-dur (tercja pikardyjska, symbolika Raju – tak, wiem). Ale o to mogę mieć wyłącznie pretensje do… kompozytora.”

- Komentarz*:* pierwszy akapit: kontekst, porównanie wcześniejszych nagrań. Dalej napisana lekkim barwnym językiem relacja ze słuchania, nie brak też szczegółów historycznych.

Konkluzja: prowadzący(-a) krótko podsumowuje, co łączy wszystkie teksty i wskazuje, jakie elementy powinna zawierać dobrze skonstruowana recenzja: precyzja, formułowanie skondensowanych sądów, swobodne poruszanie się w temacie (umiejętność porównania, znajomość kontekstu historycznego, fakty podane są jednak na drugim planie, aby nie zanudzać czytelnika). Do tego wartki, ciekawy język, który sprawia, że recenzję dobrze się czyta jako samodzielny tekst literacki.

Z grupy uczestników zajęć prowadzący(-a) wyłania 3 lub 4 jurorów oraz jednego sekretarza. Reszta studentów to publiczność/telewidzowie, którzy mają prawo oceniać wykonania w skali od 1 do 10. Sekretarz ma za zadanie zliczać głosy po danej turze i przy numerze każdego z przykładów zapisywać wynik na tablicy oraz hasłowo streszczać opinie jurorów (przykładowo: „wirtuozeria”, „doskonała technika”, „braki wokalne”, „oryginalna prezencja estradowa”).

Jurorzy są ekspertami, którzy mają wypowiedzieć się na temat wykonania, stosując kryteria rzetelnej recenzji, a więc uzasadniając swoją opinię bez opierania się wyłącznie na subiektywnych wrażeniach i osobistych upodobaniach oraz używając poprawnego, celnego i zrozumiałego języka.

Proponowane przykłady to nagrania z kręgu muzyki poważnej, jednak grające z konwencją, w dużym stopniu wychodzące w kierunku kultury popularnej:

1. G. F. Händel, *Furie Terribili* z opery „Rinaldo”, Natalia Kawałek – mezzosopran, Il Giardino d’Amore, dyr. Stefan Plewniak

2. „Pizzicarella”, Nuria Rial – sopran, Giuseppina Bridelli – mezzosopran, Vincenzo Capezzuto – alt, Jakub Józef Orliński – kontratenor, L’Arpeggiata, dyr. Christina Pluhar

3. Bizet/Horowitz, „Wariacje na tematy z Carmen”, Yuja Wang w Carnegie Hall 2017 (bis)

4. Abba, „Gimme! Gimme! Gimme!”, Simone Kermes – sopran, Vivica Genaux – mezzosopran, Capella Gabetta, dyr. Andrès Gabetta

5. Domenico Scarlatti, *Sonata K. 175 a-moll*, Allegro, Jean Rondeau – klawesyn

- Komentarz: ważne, aby zwrócić uwagę także na wizualny aspekt wykonania. Studenci nie muszą mieć rozległej wiedzy o repertuarze, są jednak w stanie sformułować pewne sądy o całości prezentacji, o tym jak oddziałują na nich łącznie zaproponowane przez wykonawców dźwięki i tworzone przez nich kreacje artystyczne obejmujące kostium/strój, sposób interakcji z publicznością, użycie gestów. Nie jest konieczne, aby studenci odnosili się do kontekstu historycznego: istotne są wrażenia i umiejętność ich subiektywnego przedstawienia, a także dostrzeżenie gier z konwencją – jak muzyka poważna wchodzi w dialog z teraźniejszością. Na przykład utwór nr 4 to cover Abby, co najpewniej jest możliwe do uchwycenia bez przygotowania, ale także nawiązanie do realnych pojedynków barokowych śpiewaczek, i to powinno być uzupełnione przez wykładowcę (więcej na ten temat: https://www.britannica.com/biography/Faustina-Bordoni). Utwór nr 2 to piosenka o proweniencji ludowej, chętnie opracowywana muzycznie w epoce baroku, która przez Orlińskiego zostaje wzbogacona o popis breakdance'u.

Konkluzja: po każdym występie prowadzący(-a) sumuje punkty z sali i konfrontuje z opinią jurorów:

- czy profesjonalne recenzje były bardziej surowe?
- czy zmieniłyby odbiór grupy telewidzów, gdyby wysłuchali ich przed własną oceną punktową?

Zabawa ma na celu ukazanie, że sformułowanie dobrze uargumentowanego sądu wymaga nieco więcej wysiłku niż proste przyznanie punktacji, a im bardziej wnikamy w szczegóły wykonania, tym więcej otwiera się pól do oceny i interpretacji.

Każdą kreację artystyczną można ująć w szerszym kontekście, a zdanie relacji z ulotnych wrażeń, to nie tylko kwestia chwili, ale suma wiedzy i doświadczeń krytyka.

Studenci mogą wyłonić zwycięzcę talent show w oparciu o oceny jurorów oraz sumę punktacji.

Podsumowanie – przeprowadzenie dyskusji o przydatności merytorycznej krytyki w życiu codziennym, także w mediach:

- czy jako odbiorcy muzyki potrzebujemy ocen ekspertów, czy wystarczają nam punkty lub gwiazdki?
- jak rzetelna recenzja może zmienić nasz odbiór?
- jakie elementy oceny sprawiają, że recenzja budzi nasze zaufanie?

Przypisy

[1] A. Suprynowicz, *Muzyka jeszcze nie ginie, w:* „Ruch Muzyczny”; https://ruchmuzyczny.pl/article/2528, dostęp: 28.03.2023.

[2] Sz. Atys, *Festiwal przyrodoleczniczy,* w: „Ruch Muzyczny”; https://ruchmuzyczny.pl/article/2457: dostęp: 28.03.2023

[3] J. Hawryluk, *Stabat Mater Vivaldiego: chłopak czy dziewczyna?”*, w: „Ruch Muzyczny”, https://ruchmuzyczny.pl/article/2021, dostęp: 28.03.2023

Bibliografia

(także do podania studentom jako lektury uzupełniające zajęcia):

1. M. Bristiger, *Krytyka a poetyka muzyczna*, w: „Współczesne problemy krytyki artystycznej”, red. A. Helman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, dostęp online.

2. A. Chęćka, *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020.

3. A. Chłopecki, *Minisłowniczek szczególnie popularnych i nagminnie stosowanych zwrotów wytrychów recenzentów muzycznych z ich właściwym (wedle mego mniemania) tłumaczeniem,* w: A. Chłopecki, „Zabobony gasnącego stulecia. Kontynuacje”, PWM, Warszawa 2016.

4. M. Jabłoński, *Krytyka muzyczna a etyka interpretacji*, w: „Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność”, red. M. Bristiger, R. Ciesielski, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 11-22.

5. F. Szałasek, *Jak pisać o muzyce*, Gdańsk 2015.

1. Jaki jest cel krytyki muzycznej?

a) ocena wykonania/utworu;
b) opisanie wrażeń z koncertu/wysłuchania płyty;
c) dokumentacja życia muzycznego;
d) wszystkie z powyższych.

2. Język krytyki powinien być (wybierz najbardziej trafną odpowiedź):

a) wyważony;
b) nasycony wiedzą, a jednocześnie przystępny i intrygujący;
c) agresywnie oceniający;
d) barwny, pełen wyszukanych metafor, porównań.

3. Aimi Kobayashi to:

a) pisarka;
b) krytyczka muzyczna;
c) pianistka;
d) perkusistka.

4. Krytyk nie może sobie pozwolić na ocenę:

a) poziomu technicznego wykonawcy;
b) cech związanych z płcią/pochodzeniem/orientacją seksualną wykonawcy;
c) wizji interpretacyjnej wykonawcy;
d) sposobu prezentacji wykonawcy na estradzie/scenie i jego interakcji z publicznością.

5. Kim jest Jakub Józef Orliński:

a) tancerzem;
b) śpiewakiem;
c) skrzypkiem;
d) pianistą.

6. Wymień znanych Ci krytyków muzycznych.

7. Jaka jest, według Ciebie, rola krytyków muzycznych dziś?

8. Pytanie otwarte: Jakie cechy ma rzetelna recenzja?

„Jak myślimy o artystach?” Scenariusz o myśleniu krytycznym

Magdalena Szpunar

Czas trwania: 60 minut

Efekty uczenia: uświadomienie własnego sposobu postrzegania rzeczywistości i stosowanych przez siebie „filtrów” poznawczych. Zapoznanie się z możliwymi modelami odbierania rzeczywistości (np. uczucia, logika, możliwości itp.). Praktyczne przećwiczenie metody Edwarda de Bono uczy zmiany własnej percepcji, ale także otwiera na odmienne perspektywy poznawcze poprzez wchodzenie w rolę właściwą dla określonego koloru kapelusza. Metoda de Bono wyzwala twórcze myślenie; umożliwia szybką zmianę trybu myślenia za pomocą zmiany koloru kapelusza; ułatwia współpracę w zespole, otwartość na inne perspektywy; może wpływać na zmianę przekonań i postaw wobec artystów i ich zawodu; pokazuje, jak różne mogą być spojrzenia na specyfikę pracy artysty i co się z nimi wiąże, jak modyfikować dotychczasowe przekonania w tym obszarze; ułatwia porządkowanie własnego myślenia, a także odgrywanie określonych ról.

Struktura zajęć:

Część I. Wprowadzenie do metody sześciu kapeluszy de Bono – przygotowanie do zajęć, zapoznanie studentów z działaniem metody, opis kapeluszy i ich działania.

Część II. Losowanie kolorów, dyskusja przeprowadzona zgodnie z zasadami ich działania; proponowane trzy warianty przeprowadzenia zajęć.

Część III. Podsumowanie.

Potrzebne materiały: sześć kapeluszy lub papierowych czapeczek w kolorze białym, żółtym, zielonym, niebieskim, czarnym i czerwonym.

1. Przygotowanie do zajęć

Przygotuj sześć kolorowych kapeluszy, mogą to być papierowe czapeczki, tak by każdy uczestnik łatwiej utożsamiał się z przyjętą rolą i jednocześnie by była ona czytelna dla innych uczestników. Na początku lekcji studenci powinni zostać zapoznani z problemem do przeanalizowania. W przypadku tego scenariusza jest to postrzeganie artystów i ich pracy w społeczeństwie. Studenci powinni także znać specyfikę każdego z kapeluszy i wiążącego się z nimi filtra, tak aby łatwiej mogli wczuć się w przyjmowane role. Można dla nich przygotować krótkie opisy właściwości każdego z kapeluszy. Kolor kapelusza może być wylosowany lub też wskazany przez prowadzącego. Można tu zastosować metodę kontrastu, a więc na przykład osobie, o której wiemy, że w swoim życiu kieruje się głównie faktami, przydzielamy czerwony kapelusz, by umożliwić jej odmienne – emocjonalne spojrzenie na dany problem.

2. Opis metody sześciu kapeluszy Edwarda de Bono

Twórcze podejście do myślenia o artystach i specyfice ich pracy wymaga zastosowania niekonwencjonalnych metod, które pozwalają spojrzeć na analizowane zagadnienie z wielu perspektyw. Taką strategią może być metoda sześciu kapeluszy Edwarda de Bono. Zgodnie z jej założeniami proces myślenia może być ciągle doskonalony poprzez ukazywanie różnych perspektyw. Metoda ta pozwala różnicować to, co w naszej ocenie wiąże się z emocjami, informacjami, logiką, oczekiwaniami, ale także pomysłami czy kreatywnością. Każdy z kapeluszy, stosując inny „filtr" poznawczy, pozwala prowadzić dyskusję z uwzględnieniem odmiennych optyk oraz różnych podejść do tego samego zagadnienia. Tym samym uświadamia studentów, jak zmiana perspektywy, danego oglądu na daną sprawę, zmienia naszą ocenę sytuacji. Ważne jest, by zachęcić uczestników do korzystania tylko z jednego „filtra", przez który dana sytuacja jest obserwowana i analizowana.

Aby móc wykorzystać tę metodę w praktyce, studenci powinni doskonalić umiejętność odgrywania poszczególnych ról, na co pozwala każdy z kolejnych kapeluszy, bo daje możliwość obserwowania i analizowania siebie i innych

z różnych perspektyw. Zmiana kapelusza to zmiana roli, podejścia, rozumienia i interpretowania danej sytuacji. Kluczowym elementem metody de Bono jest skupienie się w danym momencie wyłącznie na jednym sposobie myślenia [1].

3. Kapelusze i ich „filtry”

Zajęcia rozpoczynają się wprowadzeniem w specyfikę metody sześciu kapeluszy. Prowadzący(-a) tłumaczy, czym charakteryzuje się każdy z kapeluszy, jakie filtry stosuje osoba nosząca go, co wynika z przyjęcia danej perspektywy (10 minut).

1 Biały kapelusz (logika), „to jest tym, czym jest” – ma charakter neutralny. Osoba go zakładająca opiera się na potwierdzonych informacjach. Przyjmuje na siebie rolę informatora przekazującego suche fakty bez ich interpretacji, ocen czy nacechowania emocjonalnego. Zadając pytania, stara się dopytać o fakty i rzeczy sprawdzone. Uświadamia nam, jakich rezultatów oczekujemy, aby problem uznać za rozwiązany.

Pytania:

- co wiemy o pracy artystów?
- co z tego, co wiemy o pracy artystów, opiera się na rzetelnej wiedzy, a co jest wyłącznie naszym przekonaniem?

2 Czerwony kapelusz (uczucia), „czuję, że…” – jest związany z intuicją, opiera się na emocjach. Stanowi całkowite przeciwieństwo filtra nadawanego przez biały kapelusz. Umożliwia mówienie tego, co się czuje, bez konieczności wyjaśniania, tłumaczenia i usprawiedliwiania się. Jego rolą jest ujawnienie emocji, które są często w człowieku schowane i nieuświadomione; pozwala je nazywać. Pokazuje, że uczucia i emocje stanowią ważny wymiar rozumienia i interpretowania rzeczywistości. Zakładając czerwony kapelusz uczymy się rozpoznawania własnych uczuć, nazywania ich, uświadamiania sobie, że nie ma złych emocji, a intuicja także może odgrywać ważną rolę w procesie poznawczym.

Pytania:

- co czuję myśląc o artystach?
- jakie uczucia wywołują we mnie artyści?
- czy wobec artystów żywię uczucia pozytywne czy negatywne? Z czego to wynika?

3 Czarny kapelusz (pesymizm), „jestem na nie, bo…" – jest filtrem, który polega na koncentrowaniu się na tym co negatywne, na problemach, wyzwaniach, tym co trudne. Jego rolą jest wyłapywanie słabych punktów, tego, co może się nie udać. Określa ryzyka, pełni rolę advocatus diaboli, starając się przedstawić argumenty przeciwko, w kontrze. Czarny kapelusz to wewnętrzny krytyk, patrzący na dany problem przez pryzmat czyhających na nas pułapek.

Pytania:

- dlaczego artyści są źle postrzegani w społeczeństwie?
- dlaczego praca artystów nie jest traktowana jako praca?
- z czego wynikają negatywne oceny pracy artystów?

4 Żółty kapelusz (optymizm), „to musi się udać, bo…" – reprezentuje perspektywę pozytywną, daje pomyślny feedback, niesie nadzieję. Filtr nakładany przez żółty kapelusz znajduje się w opozycji do czarnego kapelusza. Jego rolą jest wskazywanie jak najwięcej możliwości i konstruktywnych propozycji rozwiązania danego problemu. Wymusza zmianę perspektywy na życzliwą. Oznacza włączenie radości odkrywania i działania, ale także ciekawości. Przychylny sposób patrzenia pozwala przeanalizować korzyści, jakie taka optyka niesie ze sobą. Optymizm żółtego kapelusza zwiększa motywację, pozwala być bardziej konstruktywnym i twórczym.

Pytania:

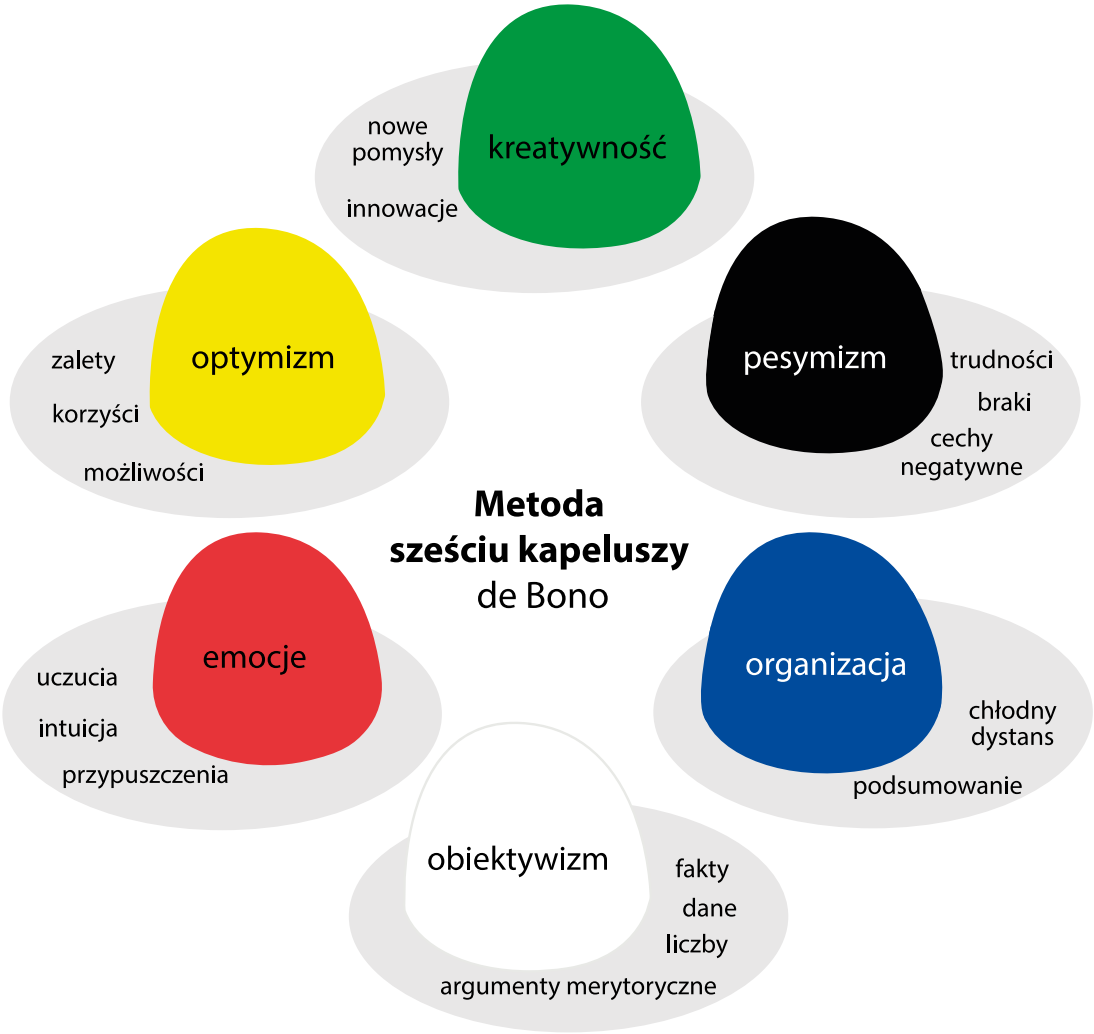
- dlaczego dobrze jest być artystą?
- co pozytywnego do społeczeństwa wnoszą artyści?

5 Zielony kapelusz (możliwości), „możemy to zrobić na kilka sposobów” – jest filtrem, który odpowiada za kreatywność i nowe pomysły. Nosząca go osoba poszukuje nietypowych rozwiązań, alternatyw i innowacji zmieniających zastaną sytuację. Jego rolą jest pokazanie, jak ważne jest wyjście poza znany nam schemat i uświadomienie noszącej go osobie, ile dobrego może wnieść zmiana perspektywy. Reprezentuje styl produktywny, oznacza „produkowanie” nowych idei. W przeciwieństwie do białego kapelusza uznaje, że nie trzeba posługiwać się logicznymi argumentami, wystarczy wskazanie nowych możliwości. Osoba nosząca go uznaje, iż nawet najbardziej nietypowe pomysły mogą być wartościowe.

Pytanie:

- w jaki sposób można zmienić postrzeganie artystów w społeczeństwie?

6 Niebieski kapelusz (organizacja), „to można zmienić, a tego nie” – to kapelusz, którego rolą jest kontrolowanie pozostałych kapeluszy. W związku z tym, iż kolor niebieski zwykle jest kojarzony z zimnem i chłodem, rolą osoby, która go nosi, jest nadzorowanie przebiegu dyskusji, zadawanie pytań, precyzowanie problemu, definiowanie sytuacji. Osoba nosząca niebieski kapelusz podsumowuje dyskusję, wyciąga wnioski, pilnuje przestrzegania reguł gry w trakcie dyskusji, gdy trzeba – dokonuje stosownych korekt.



Rys.1 Metoda sześciu kapeluszy de Bono (źródło: opracowanie M. Szpunar).

1. Losowanie kolorów kapeluszy

Każdy z uczestników otrzymuje od prowadzącego lub losuje wybrany kolor. W przypadku, gdy w zajęciach uczestniczy więcej niż 6 uczestników, jeden kolor może być reprezentowany przez 2-3 osoby. Aby ułatwić utożsamienie się z danym kapeluszem i stosowaną przez jego reprezentanta narracją, warto przygotować krótkie opisy poszczególnych kapeluszy (według rysunku nr 1).

2. Dyskusja

Dyskusję rozpoczyna niebieski kapelusz odpowiedzialny za organizację.

W trakcie dyskusji, na którą przeznaczamy około 40 minut, prowadzący lub posiadacz niebieskiego kapelusza jako moderujący dyskusję wyznacza kolejność wypowiedzi uczestników. Ważne, żeby każda osoba miała możliwość swobodnego wypowiedzenia się, a uczestnicy dyskusji w jej trakcie nie przerywali sobie i nie krytykowali własnych poglądów.

Przykładowa kolejność dyskusji może wyglądać następująco:

(1) sprecyzowanie oczekiwań (niebieski kapelusz),
(2) zebranie dostępnych danych i faktów, co wiemy? (kapelusz biały),
(3) emocje odczuwane w związku z przedstawionymi danymi (kapelusz czerwony),
(4) zebranie pomysłów (kapelusz zielony),
(5) ocena pozytywna (kapelusz żółty),
(6) ocena negatywna (kapelusz czarny),
(7) podsumowanie dyskusji, wnioski (kapelusz niebieski).

3. Warianty:

Wariant I

Każdemu z uczestników nadajemy jeden kolor kapelusza. Prowadzący przekazuje informacje na temat tego, co się kryje pod danym kolorem kapelusza, jakiego „filtra" używa dany uczestnik.

Wariant II

Po zapoznaniu się z różnymi „filtrami" przypisanymi do danego kapelusza, uczestnik sam wybiera dowolny kapelusz i uzasadnia, dlaczego właśnie ten wydał mu się najbardziej odpowiedni.

Wariant III

Zajęcia rozpoczynają się swobodną rozmową na temat „Jak postrzegamy artystów?" Studenci debatują nad zagadnieniem, a prowadzący notuje wypowiedzi pasujące do charakterystyki danego kapelusza. Po zakończonej dyskusji, uczestnikom przekazywana jest informacja o rodzajach kapeluszy de Bono. Dowiadują się od prowadzącego, na podstawie swoich wypowiedzi, do jakiego kapelusza jest im szczególnie blisko.

Pytanie:

- Czy wiedząc, jaki kolor kapelusza „noszą", chcieliby go zmienić na inny? Dlaczego?

By zapewnić skuteczną i efektywną realizację metody sześciu kapeluszy należy pamiętać, że:

- osoby noszące kapelusz niebieski czuwają nad przebiegiem dyskusji, reagują na ewentualne spory, konflikty;
- każdy ma możliwość swobodnego wypowiedzenia się;
- warto namówić każdego do wejścia w rolę każdego kapelusza, co pozwoli na poszerzenie horyzontów i głębsze spojrzenie na analizowany problem;

- nie warto unikać używania czerwonego kapelusza (emocje), gdyż ułatwia on oddzielenie tego, co przynależy do sfery faktów, od tego, co wiąże się z naszymi obawami i emocjami;
- dyskusję warto rozpoczynać od „optymistycznego" kapelusza żółtego, który uświadamia pozytywne spojrzenie na pracę artystów. Dopiero po zapoznaniu się z nią, warto przejść do wad, które reprezentuje kapelusz czarny.

CZĘŚĆ III

Podsumowanie dyskusji – dokonuje go niebieski kapelusz. Zanim tego dokona, może zapytać uczestników zajęć:

- czy utożsamienie się z danym kolorem kapelusza było dla nich wyzwaniem? Jeśli tak, to dlaczego?
- który kolor kapelusza i która argumentacja przemawiała do nich najbardziej i dlaczego?
- jaki kolor kapelusza jest dla nich najbardziej interesujący?
- który typ kapelusza stosują w swoim życiu i czy chcieliby zamienić go na inny kolor – jeśli tak, to dlaczego?

Po zakończeniu zajęć warto zastanowić się, który kapelusz i dlaczego sprawił uczniom największe trudności.

Przypis:

[1] E. de Bono, *Sześć kapeluszy myślowych*, tł. J. Krzemień-Rusche, Sensus, Gliwice 2008.

TEST WIEDZY

1. Kto jest autorem metody sześciu kapeluszy?

a) Daniel Goleman;
b) Evelyn Hooker;
c) Dale Carnegie;
d) Edward de Bono.

2. Za jaki filtr odpowiada kapelusz biały?

a) optymistyczny;
b) obiektywny;
c) zimowy;
d) organizacyjny.

3. Którego kapelusza użyłbyś do rozwiązania pytania „co pozytywnego do społeczeństwa wnoszą artyści”?

a) białego;
b) różowego;
c) zielonego;
d) żółtego.

4. Odpowiedz, jak według Ciebie można zmienić postrzeganie artystów w społeczeństwie?

5. Który kapelusz odpowiada za filtr emocji, intuicji i przypuszczeń?

a) niebieski;
b) czerwony;
c) różowy;
d) zielony.

6. Opisz swoje refleksje związane z pytaniem „dlaczego praca artystów nie jest traktowana jak praca?” używając filtra czarnego kapelusza (filtr pesymistyczny eksplorujący trudności, braki).

„Muzyka (klasyczna) i audiomarketing” Scenariusz o wpływie marketingu muzyki na człowieka

Sylwia Makomaska

Czas trwania: 90 minut

Efekty uczenia: zajęcia mają uświadomić perswazyjną i manipulacyjną funkcję muzyki we współczesnych miejscach sprzedaży, w których stosuje się strategię audiomarketingu. Celem jest wyjaśnienie studentom mechanizmów oddziaływania na konsumenta poprzez bodźce słuchowe oraz pobudzenie ich do krytycznego myślenia na temat roli narzuconej muzyki w przestrzeni komercyjnej, m.in. w sklepach, restauracjach, centrach handlowych i innych tego typu obiektach.

Struktura zajęć:

Część I. Wyjaśnienie teoretycznych aspektów audiomarketingu i pobudzenie umiejętności krytycznej analizy elementów tworzących współczesne miejsce sprzedaży; wyjaśnienie roli muzyki w przestrzeni komercyjnej i teoretycznych założeń audiomarketingu z wykorzystaniem modelu przestrzeni usługowej M.J.Bitner.

Część II. Wyjaśnienie i analiza kluczowych mechanizmów oddziaływania na konsumenta; dyskusja na temat manipulacyjnych funkcji muzyki; rozwinięcie umiejętności świadomego i krytycznego słuchania na przykładzie wykorzystania *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina w pociągach Pendolino.

Część III. Podsumowanie.

Potrzebne materiały: tablica, komputer, rzutnik, głośniki do odtworzenia przykładów.

Przygotowanie

Prowadzący(-a) prosi, aby przypomnieć sobie ostatnią wizytę w centrum handlowym i zadaje przykładowe pytania wprowadzające:

- kiedy byliście w galerii handlowej?
- czy byliście sami?
- jak długo przebywaliście w galerii handlowej?
- czy udało się coś kupić? Jeśli tak, to co, i czy były to zaplanowane zakupy, czy raczej zakupy dokonane pod wpływem impulsu?

Następnie prowadzący zachęca do udzielenia odpowiedzi na pytanie:

- jakie elementy tworzą współczesne miejsce sprzedaży?

Gdy wyczerpią się pomysły studentów, prowadzący(-a) proponuje uporządkowanie wymienionych elementów. Wyjaśnia, że kryteria porządkowania zostaną zaczerpnięte z teoretycznego modelu, który powstał na gruncie marketingu.

2. Model przestrzeni usługowej (Bitner 1992)

Prowadzący(-a) zapoznaje studentów z modelem przestrzeni usługowej (ang. *servicescape*) amerykańskiej ekspertki ds. marketingu, Mary Jo Bitner [1]. Podkreśla, że według autorki miejsce sprzedaży to mieszanka cech (określonych jako cechy środowiskowe), które działają na wewnętrzne reakcje konsumenta na poziomie:

- fizjologicznym – m. in. reakcje ciała: puls, ciśnienie,
- emocjonalnym – m.in. pozytywne bądź negatywne emocje,
- kognitywnym – m.in. sposób myślenia, zapamiętywania czy oceny danej sytuacji.

Przekładają się one na reakcje behawioralne, a więc wpływają na różne rodzaje zachowań.

Bitner wymienia trzy kluczowe wymiary, które składają się na przestrzeń usługową. Są to:

(1) warunki otoczenia, które działają na zmysły (m.in. temperatura, jakość powietrza, oświetlenie, hałas, muzyka, zapach);

(2) układ przestrzenny i jego funkcjonalność (m.in. sposób aranżacji wyposażenia, umeblowanie, kształt i wielkość tych elementów oraz relacje przestrzenne między nimi);

(3) znaki i symbole, które są komunikatem o danym miejscu:

- komunikaty dosłowne, m.in. znaki umieszczone przy wejściu i w środku, np. nazwa firmy, nazwa działu;
- komunikaty niejawne/symboliczne, m.in. jakość użytych materiałów, pokrycie podłogi, certyfikaty, zdjęcia umieszczone na ścianach.

Po tym miniwykładzie prowadzący(-a) wraca do odpowiedzi studentów udzielonych na pytanie o elementy składowe miejsca sprzedaży. Prosi o przyporządkowanie wymienionych przez studentów elementów do typologii zaproponowanej przez Bitner. Na koniec zadaje pytanie:

- które elementy działają na zmysł słuchu?

Wyjaśnia (w razie potrzeby), że jest to muzyka, hałas oraz cisza.

Podkreśla, że w modelowym ujęciu każdy z wymienionych elementów (w tym również muzyka) stanowi integralną część doświadczenia usługi i może mieć wpływ na uczestników procesu usługowego (konsumentów i pracowników sklepu). Reagują oni na środowisko miejsca sprzedaży w sposób całościowy, a więc kluczem do osiągnięcia komercyjnego sukcesu jest odpowiednia konstrukcja danego miejsca.

Prowadzący wyjaśnia, że model wskazuje na dwa typy zachowań i powiązanych z nimi reakcji:

- dążenia (ang. *approach*),
- unikania (ang. *avoidance*).

Aby ułatwić studentom zrozumienie poszczególnych typów zachowań i reakcji, inicjuje zadanie.

Zadanie

„Pomyśl o swoim ostatnim pobycie w galerii handlowej, o swoich decyzjach i sposobie, w jaki robiłeś zakupy (szybko, wolno, racjonalnie, impulsywnie). Zastanów się, czy poszczególne zachowania i reakcje należą do kategorii dążenia, czy do unikania".

Następnie prowadzący(-a) prosi o to, aby studenci na forum przedstawili przykłady zachowań, które zaobserwowali u siebie oraz powiązanych z nimi reakcji, a także postarali się przyporządkować je do kategorii dążenia bądź unikania. Po zebraniu odpowiedzi przedstawia przykłady różnych zachowań i powiązanych reakcji.

Dążenie – przykłady zachowań i powiązanych reakcji:

- wejście do sklepu,
- dłuższy pobyt w sklepie,
- wydanie pieniędzy,
- lojalność,
- poczucie przynależności,
- zaangażowanie,
- ponowne zakupy.

Unikanie – przykłady zachowań i powiązanych reakcji:

- ominięcie danego sklepu,
- szybkie wyjście ze sklepu,

- brak zakupów,
- niechęć do danego sklepu,
- poczucie, że inne sklepy/marki są lepsze,
- krytykowanie danego sklepu,
- brak chęci powrotu do danego sklepu.

Podsumowanie:

Prowadzący(-a) wyjaśnia, że w reakcji behawioralnej pośredniczą pozytywne bądź negatywne reakcje emocjonalne. Model Bitner uwzględnia te zależności. Ponadto podkreśla, że nadawcy zależy na osiągnięciu reakcji dążenia w grupie docelowej, do której kierowana jest strategia marketingowa.

3. Audiomarketing – definicja

Prowadzący(-a) tłumaczy, że model Bitner to efekt wcześniejszej dyskusji na temat roli miejsca sprzedaży w strategiach marketingowych. W drugiej połowie XX wieku rynek był nasycony produktami wytwarzanymi w sposób masowy. Z czasem przedsiębiorstwa dostrzegły, że ważny jest nie tylko produkt, ale również klient i jego potrzeby. Coraz większą wagę zaczęto przywiązywać do marki i działań zorientowanych na tzw. grupy docelowe.

Teoretycy marketingu postulowali, aby budować strategie zgodnie z formułą marketing mix (4P), która zwraca uwagę na rolę czterech zasadniczych elementów:

- produktu (ang. *product*),
- ceny (ang. *price*),
- dystrybucji i miejsca sprzedaży (ang. *place*),
- promocji (ang. *promotion*).

Podsumowanie: koncepcja Bitner ilustruje, że nie wystarczy jedynie wyprodukować produkt w dobrej cenie, ale ważna jest jego promocja i odpowiednie zaprojektowanie miejsca sprzedaży, w którym skutecznie będzie można oddziaływać na reakcje, zachowania i decyzje klientów.

Następnie prowadzący(-a) zapoznaje studentów z definicją audiomarketingu.

Wyjaśnia, że jest to celowe wprowadzenie do miejsca sprzedaży różnego typu bodźców słuchowych (np. odpowiednio zaprogramowanej muzyki) po to, aby skutecznie oddziaływać na reakcje oraz decyzje konsumentów.

To istotny element wspomagający nowoczesne strategie marketingowe (np. marketing sensoryczny czy marketing doświadczeń), dlatego doborem muzyki do miejsca sprzedaży zazwyczaj zajmują się profesjonalne firmy [2].

Audiomarketing często wiąże się też z tzw. *audio brandingiem / sonic brandingiem.* To działania, których celem jest budowanie strategii marki.

CZĘŚĆ II

Przypadek Pendolino [3]

1. Zadanie

„Za chwilę usłyszymy coś, co słyszy każdy pasażer pewnego pociągu. I nie będzie to *Jedzie pociąg z daleka…*".

Osoba prowadząca zajęcia prezentuje przykład muzyczny: *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina (tylko audio) [4].

Po wysłuchaniu utworu prowadzący(-a) prosi studentów o podzielenie się swoimi skojarzeniami, wyobrażeniami, a następnie po raz kolejny prezentuje utwór. Po jego wysłuchaniu prosi o wskazanie charakterystycznych cech Nokturnu, pyta o tempo i nastrój kompozycji.

Komentarz: utwór ten od 2014 roku jest wykorzystywany w pociągach Pendolino (szybkie pociągi klasy premium). Po wejściu do wagonu na każdej stacji pasażer słyszy początkowe takty Nokturnu. Utwór pojawia się po komunikacie: „W przypadku braku ważnego biletu na przejazd, w pociągu jest naliczana opłata dodatkowa w wysokości…". Muzyka Chopina jest również wykorzystywana jako tło muzyczne podczas prezentowania informacji o kolejnych przystankach.

Prowadzący(-a) zadaje pytanie i prosi o udzielenie odpowiedzi na forum:

- jak myślicie, dlaczego w pociągach Pendolino rozbrzmiewa Nokturn Chopina?

Następnie ponownie zagaja prosząc o uzasadnienie poglądów:

- czy wykorzystanie muzyki Chopina w Pendolino to przykład audiomarketingu?

Podsumowanie: po zebraniu opinii prowadzący(-a) wyjaśnia, że jest to przykład audiomarketingu, a więc celowego wprowadzenia muzyki do przestrzeni komercyjnej. To przestrzeń typu *servicescape*, a więc taka, w której są świadczone usługi.

2. Mechanizmy oddziaływania na konsumenta

Prowadzący(-a) wyjaśnia, że problematyka obecności muzyki w miejscach o charakterze komercyjnym jest przedmiotem wielu badań naukowych. Badaczy interesuje m.in. kwestia mechanizmów oddziaływania na konsumenta poprzez sferę muzyczną. Przykładem może być koncepcja amerykańskiego psychologa Stevena Browna (2006) [5], który zauważył, że w różnego typu społecznie wzmocnionych formach komunikacji o charakterze instrumentalnym, gdzie ważny jest efekt, nadawcy stosują:

- ukierunkowaną stymulację (ang. *directed stimulation*)

bądź/i

- ukierunkowaną asocjację (ang. *directed association*).

Prowadzący(-a) tłumaczy, że na niższym poziomie, czyli tzw. ukierunkowanej stymulacji, nadawca wykorzystuje muzykę do tego, aby wywołać natychmiastowe efekty w obszarze uwagi, pobudzenia, emocji czy nastroju. W tym celu stosuje tzw. sformalizowane środki (ang. *formulaic devices*) m.in. odpowiednie skale, typ melodyki (kontur), rytmikę, tempo, głośność, rejestr itd.,

które odznaczają się wyraźnymi cechami komunikacyjnymi, pozwalającymi na skuteczną transmisję zamierzonych znaczeń, jak również na efektywne osiągnięcie zakładanych efektów. To m.in. dlatego firmy audiomarketingowe przywiązują tak dużą wagę do głośności czy tempa prezentowanej muzyki.

Drugi mechanizm to ukierunkowane asocjacje, które pojawiają się na wyższym piętrze semantyki muzycznej. Na tym poziomie środki muzyczne (ang. *musical devices*) są wykorzystywane do wywoływania symbolicznych skojarzeń pomiędzy strukturą muzyczną a obiektami kultury. Angażowane są elementy wyższego rzędu, m.in. przekonania, postawy, ideologie czy stereotypy. Zależności te są wykorzystywane przez firmy audiomarketingowe już na pierwszym etapie planowania całościowej strategii, kiedy podejmowana jest decyzja, jaki rodzaj muzyki powinien reprezentować daną markę.

Prowadzący(-a) prosi o odpowiedź na pytanie i uzasadnienie:

- jaki mechanizm (bądź mechanizmy) jest wykorzystywany w pociągach Pendolino?
- czy jest to mechanizm ukierunkowanej stymulacji czy ukierunkowanej asocjacji?

Po krótkiej dyskusji prowadzący(-a) podkreśla, że marka Pendolino w swojej strategii marketingowej stawia na dwa typy mechanizmów wymienione przez Browna:

1. ukierunkowaną stymulację:

Nokturn Chopina ma uspokajać i działać kojąco na pasażerów.

2. ukierunkowaną asocjację:

Nokturn Chopina ma wywołać u odbiorcy sieć skojarzeń związanych z postrzeganiem muzyki klasycznej, która, jak pokazują badania prowadzone m.in. przez psychologów muzyki, skutecznie kreuje wizerunek marki luksusowej. Dodatkowo Chopin wiąże się z Polską. Celem nadawcy jest więc tworzenie wizerunku polskiej marki premium.

Następnie prowadzący(-a) inicjuje dyskusję wokół pytania:

- czy muzyka w strategii audiomarketingu to narzędzie manipulacji?

Prowadzący(-a) podkreśla, że w przypadku wykorzystania muzyki w różnorodnych formach komunikacji instrumentalnej nie jest łatwo odróżnić perswazję od manipulacji. Każdorazowo wymaga to gruntownej analizy, zwłaszcza w odniesieniu do intencji nadawcy.

Audiomarketing to przykład pragmatycznej komunikacji muzycznej, nastawionej na efekt. Dla nadawcy muzyka staje się kanałem, który umożliwia wielopoziomową transmisję różnego typu znaczeń. Nadawca wedle swoich potrzeb i celów jest w stanie zmodyfikować bądź zmienić reakcje i zachowania odbiorcy. Jest w stanie wywołać cały łańcuch reakcji, poczynając od reakcji fizjologicznych poprzez reakcje afektywne, a kończąc na reakcjach kognitywnych i behawioralnych.

Prowadzący zadaje pytanie:

- czy audiomarketing powinien być zabroniony?

Podsumowanie:

Po zakończeniu dyskusji prowadzący(-a) wyjaśnia, że muzyka w miejscu sprzedaży zazwyczaj stanowi tło akustyczne. Lokuje się na peryferiach uwagi słuchowej odbiorcy, a więc jest przetwarzana w sposób płytki i powierzchowny. Przekracza jednak próg świadomego odbioru, a więc nie jest to bodziec podprogowy (zakazany przez prawo).

Wyjaśnia ponadto, że audiomarketing wzbudza wiele kontrowersji. Na przykład w Wielkiej Brytanii działa organizacja Pipe down, która wskazuje na negatywne skutki obecności muzyki (tła) w przestrzeni publicznej i promuje miejsca bez narzuconej muzyki.

3. Analiza innych przypadków

Prowadzący zadaje pytanie:

- czy przypominasz sobie inne marki / miejsca sprzedaży, w których pojawia się muzyka tła? Podaj przykłady, które zwróciły Twoją uwagę.

Prowadzący(-a) wyjaśnia, że w różnego typu miejscach komercyjnych nadawcy celowo wprowadzają muzykę, która ma wywoływać ukierunkowaną stymulację lub/i ukierunkowaną asocjację.

Na przykład w restauracjach typu fast food pojawia się szybka muzyka popularna w tle, aby zarządzać przepływem klientów.

Prowadzący(-a) zadaje pytanie:

- dlaczego w centrach handlowych już w listopadzie pojawia się muzyka świąteczna?

Wyjaśnia, że centra handlowe wykorzystują mechanizm ukierunkowanej asocjacji. Muzyka ma wzbudzić sieć skojarzeń powiązanych ze Świętami Bożego Narodzenia. Nadawca w ten sposób wpływa na procesy kognitywne i decyzje zakupowe. Konsument zaczyna myśleć o świętach i na przykład kupuje prezenty dla najbliższych.

Prowadzący(-a) wyjaśnia, że istnieje wiele badań eksperymentalnych, które potwierdzają skuteczność oddziaływania muzyki na konsumentów w miejscu sprzedaży. Osobom zainteresowanym poleca dwa przykładowe artykuły do samodzielnej lektury:

- R. E. Milliman, (1986). *The Influence of Background Music on the Behavior of Restaurant Patrons*, w: „Journal of Consumer Research”, 13(2), s. 286-289.
- A. C. North, D. J. Hargreaves, & J. McKendrick, (1999). *The influence of in-store music on wine selections*, w: „Journal of Applied Psychology”, 84(2), s. 271-276.

Podsumowanie

Prowadzący(-a) podkreśla, że audiomarketing to działania, z którymi mamy do czynienia w wielu sytuacjach dnia codziennego. To narzędzie chętnie wykorzystywane przez marketerów, ponieważ według badań aż 70 proc. decyzji zakupowych podejmowanych jest w miejscu sprzedaży, a 70 proc. Polaków kupuje pod wpływem impulsu. Oznacza to, że warto inwestować w strategie nakierowane na oddziaływanie na konsumentów w miejscu sprzedaży.

Na koniec prowadzący(a) zadaje pytanie:

- czy jest jakiś sposób na zracjonalizowanie procesu zakupów i czy zmysł słuchu może odegrać w tym rolę?

Prowadzący(-a) podkreśla, że warto mieć świadomość istnienia audiomarketingu i podstawowych mechanizmów jego oddziaływania. Równie ważna jest krytyczna i uważna analiza sfery audialnej miejsc o charakterze publicznym. Świadome słuchanie pomaga zrozumieć otoczenie, w którym się znajdujemy, a także tworzyć miejsca przyjazne pod względem akustycznym.

Przypisy

[1] Model dostępny w wersji oryg.: M. J. Bitner, (1992), *Servicescapes: The Impact of Physical Surroundings on Customers and Employees*, w: „Journal of Marketing", 56(2), s. 60. https://doi.org/10.1177/002224299205600205 lub w tłumaczeniu na jęz. polski: S. Makomaska, (2021). *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'ameublement do audiomarketingu*. Warszawa, Wydawnictwa UW, s. 196.

[2] S. Makomaska, op.cit.

[3] zob. S. Makomaska, (2021), *Torowanie i Chopinowstręt – przypadek Pendolino*, https://marketingprzykawie.pl/artykuly/torowanie-i-chopinowstret-przypadek-pendolino-zarzadzanie-przestrzenia-akustyczna-miejsc-komercyjnych-nie-jest-proste/, dostęp: 23.03.2023

[4] Proponowane wykonanie: Dmitry Shishkin https://youtu.be/JVBzE0mUlSs (all rights reserved 2015 The Fryderyk Chopin Institute, Polish Television TVP)

[5] S. Makomaska, op.cit., s. 50-55.

TEST WIEDZY

1. Czym jest audiomarketing?

2. Kim jest Mary Jo Bitner?
a) kompozytorką muzyki klasycznej;
b) psycholożką;
c) ekspertką ds. Marketingu;
d) badaczką wpływu muzyki na ludzi.

3. Na jaki instrument został napisany i jest wykonywany *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina?

a) na klawesyn;
b) na fortepian;
c) na trąbkę;
d) na kotły.

4. Dlaczego w centrach handlowych muzyka świąteczna pojawia się już w listopadzie?

a) nadawca chce stworzyć miły klimat świąt;
b) nadawca poprzez muzykę wpływa na procesy kognitywne i decyzje zakupowe;
c) muzyka świąteczna jest tańsza od tej stosowanej przez cały rok;
d) muzyka świąteczna popycha ludzi do kompulsywnych zakupów.

5. Jaki procent Polaków, według badań, kupuje pod wpływem impulsu?

a) 50 %
b) ponad 80%
c) 70%
d) 30%

6. Czy wg Ciebie muzyka w strategii audiomarketingu to narzędzie manipulacji?

„Mogę pisać i mówić wszystko!” Scenariusz o prawie do krytyki

Anna Wilińska-Zelek

Czas trwania: 90 minut

Efekty uczenia: student pogłębia wiedzę na temat ochrony dóbr osobistych oraz granic wolności słowa; ukazuje na przykładach trudności interpretacyjne z nimi związane. Wyjaśnia, jak powinno się wyrażać opinię w sposób zgodny z prawem. Objaśnia potencjalne konsekwencje wynikające z naruszenia dóbr osobistych. Potrafi przywołać i interpretować sytuacje dopuszczające ingerencję w wypowiedzi osób trzecich na przykładzie moderacji i redakcji.

Struktura zajęć:

Część I. Wprowadzenie: omówienie tematu zajęć, zaproszenie studentów(-ki) do aktywnego udziału.

Część II. Część główna: ćwiczenia na podanych przykładach tekstowych, poprzedzone merytorycznym wstępem:

1. „Moderatorzy”
2. „Plusy i minusy związane z ingerencją w wypowiedzi innych osób”
3. Dyskusja „Jak krytykować? Jak odróżnić rzeczową krytykę od krytykanctwa i hejtu?”
4. Lektura tekstu „Nowa płyta Socy – gorzej nie będzie” + ćwiczenie „W roli redaktora naczelnego”

Część III. Dyskusja, podsumowanie.

Potrzebne materiały: tablica kredowa, suchościeralna lub flipchart z kartkami + niezbędne przybory do pisania.

CZĘŚĆ I

Wprowadzenie:

Wskazanie tematu zajęć, zaproszenie do aktywnego udziału w zajęciach.
Prezentacja tematów ćwiczeń.

CZĘŚĆ II

1. Ćwiczenie „Moderatorzy” (10+20+18 minut – łącznie 45 minut.)

Techniki i narzędzia:

- wykład informacyjny
- dyskusja
- ćwiczenia w grupach
- konwersacja moderowana
- praca własna

Potrzebne materiały: rzutnik.

Czas: 10 minut + 20 minut + 15 minut (łącznie 45 minut.)

Przebieg ćwiczenia: prowadzący(-a) zapowiada ćwiczenie „Moderatorzy”.
Przez pierwsze 10 minut wprowadza studentów w temat i formułuje polecenie:

Wprowadzenie merytoryczne

Zgodnie z przepisami prawa administrator strony internetowej może ponosić odpowiedzialność za komentarze, gdy uzyska wiarygodną wiadomość, że umieszczone przez użytkownika treści są bezprawne, a mimo to nie doprowadzi do ich usunięcia.

Serwisy wdrażają wewnętrzne procedury – część usuwa komentarze, nie pozostawiając informacji o tym, że doszło do ingerencji, część natomiast pozostawia informację o usunięciu wpisu użytkownika (np. Empik).

Polecenie

Waszym zadaniem będzie wcielenie się w rolę moderatorów forum internetowego, którzy otrzymują wiadomości o konieczności skasowania komentarzy. Wiadomości są bardzo profesjonalnie sporządzone – jasno określają wpis, który jest kwestionowany oraz uzasadniają, dlaczego narusza on dobre imię osoby, która wysłała wiadomość. Powodem ma być naruszenie dobrego imienia artystów, o których piszą komentatorzy.

Będziecie pracować w grupach do 4 osób. Proszę, żebyście wspólnie podjęli decyzję, czy usuwacie komentarz (narażając się na zarzut naruszenia wolności słowa), czy go pozostawiacie (narażając się na zarzut, że jako administratorzy nie usunęliście komentarza, który narusza dobra osobiste). Za chwilę przekażę Wam komentarze, o których będziecie dyskutować. Na kartach pracy proszę napisać, czy dany komentarz ma być usunięty, czy pozostawiony.

Prowadzący(-a) pozostawia studentom czas na dobranie się w grupy. Następnie rozdaje karty pracy (załącznik nr 1); praca własna trwa 20 minut, prowadzący(-a) w tym czasie komunikuje się z poszczególnymi grupami, ożywiając dyskusję.

Kolejne 15 minut jest poświęcone omówieniu ćwiczenia.

Prowadzący(-a) przedstawia najważniejsze pojęcia związane z ochroną dóbr osobistych. Może przy tym posłużyć się przygotowanymi wcześniej materiałami – studenci powinni bowiem mieć stały dostęp do poniższych treści. Dzięki temu będą mogli odnosić się do nich podczas dyskusji.

Komentarz: najważniejsze pojęcia związane z ochroną dóbr osobistych:

„Wolność słowa – prawo do swobodnego publicznego wygłaszania poglądów na dany temat, będące jedną ze swobód obywatelskich, w praktyce

ograniczane zakazami przedstawiania wypowiedzi obraźliwych w stosunku do innych osób oraz obrażających uczucia religijne i najwyższe organy państwowe” (Wielki Słownik Języka Polskiego [1]).

Art. 54 Konstytucji Rzeczpospolitej Polskiej

„1. Każdemu zapewnia się wolność wyrażania swoich poglądów oraz pozyskiwania i rozpowszechniania informacji.

2. Cenzura prewencyjna środków społecznego przekazu oraz koncesjonowanie prasy są zakazane. Ustawa może wprowadzić obowiązek uprzedniego uzyskania koncesji na prowadzenie stacji radiowej lub telewizyjnej”.

Art. 23 Kodeksu cywilnego

„Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach”.

Prowadzący(-a) odczytuje kolejne komentarze i zaprasza zespoły do zaprezentowania decyzji o usunięciu komentarza albo jego pozostawieniu. Każda grupa musi podać, jakie argumenty przyczyniły się do podjęcia decyzji. Komentując, prowadzący(-a) wyjaśnia, czy większe ryzyko jest związane z usunięciem komentarza, czy jego pozostawieniem w świetle aktualnego piśmiennictwa i orzecznictwa (sugestie w tym zakresie na dzień 20.01.2023 zostały uwzględnione w załączniku 1). Prowadzący(-a) podkreśla, że każdy przypadek jest oceniany indywidualnie i w szerszym kontekście (np. z uwzględnieniem treści publikowanego artykułu), więc ocena dokonana przez sąd mogłaby się różnić od jego/jej interpretacji.

2. Ćwiczenie „Plusy i minusy związane z ingerencją w wypowiedzi innych osób”

Czas: 10 minut

Metody dydaktyczne:

- konwersacja/dyskusja moderowana

Prowadzący(-a):

„Teraz chciał(a)bym zaprosić Was do konwersacji moderowanej, w ramach której wspólnie opracujemy tabelę plusów i minusów związanych z ingerencją w wypowiedzi innych osób."

Dzieli tablicę lub kartkę flipcharta na dwie kolumny i tytułuje je „plusy" i „minusy".

Pytanie do dyskusji

„Jakie dostrzegacie plusy i minusy związane z tym, że dochodzi do wprowadzania modyfikacji do wypowiedzi innych osób albo ich usuwaniem?"

Prowadzący(-a) czeka na odpowiedzi ze strony studentów oraz weryfikuje, czy poprawnie je skategoryzowano (do „plusów" lub „minusów").

W trakcie ćwiczenia zadaje pytania pomocnicze:

- czy powinniśmy chronić osoby przed negatywnymi komentarzami? Czy powinniśmy chronić przed hejtem?
- czy inna osoba jest w stanie realnie ocenić, czy doszło do naruszenia czyjegoś dobrego imienia? Czy naruszenie powinno być rozumiane obiektywnie, czy subiektywnie? Czy póki ktoś nie zgłosi, że naruszono jego dobre imię, to powinniśmy uznać, że nie doszło do naruszenia?
- w poprzednim ćwiczeniu mogliście zapoznać się z komentarzami, w których często stosowano hiperbolę. Czy opinia może być przejaskrawiona? Kto ma oceniać, kiedy opinia przekracza granice naruszania dóbr osobistych?
- czy artysta powinien liczyć się z tym, że może dochodzić do krytykowania jego osoby i jego twórczości?
- co jest ważniejsze dla współczesnego społeczeństwa – prawo do informacji, wolność wypowiedzi czy naruszenia indywidualnych praw jednostek?

- czy ingerencja w wypowiedź pozwala na otwartą, dojrzałą debatę publiczną?
- w jaki sposób giganci technologiczni, np. duże grupy wydawców lub spółki zarządzające portalami społecznościowymi (np. Twitter, Facebook), decydują o modyfikacji lub usunięciu wpisów? Jaki mamy wpływ na decyzję takich podmiotów? Jakie ryzyka związane są z procesem automatyzacji?

3. „Jak krytykować? Jak odróżnić rzeczową krytykę od krytykanctwa i hejtu?" – dyskusja

Czas: 10 minut

Metoda dydaktyczna: dyskusja moderowana

Prowadzący(-a) zapowiada dyskusję „Jak krytykować? Jak odróżnić rzeczową krytykę od krytykanctwa i hejtu?". Wprowadza studentów w temat.

Wprowadzenie merytoryczne

„Bardzo ważne jest zachowania balansu pomiędzy wolnością słowa a ochroną dóbr osobistych. W przypadku krytyki, której celem jest poddanie ocenie twórczości artystycznej, mogą szczególnie często pojawić się wątpliwości dotyczące granic.

Słownik języka polskiego PWN odróżnia od siebie kilka pojęć: krytykę, krytykanctwo i hejt. Krytyka to m.in. analiza i ocena książki, filmu lub czyichś dokonań. Krytykanctwo zostało zdefiniowane jako: „niesłuszne i nierzeczowe krytykowanie czegoś; też: skłonność do takiego krytykowania", a hejt jako „obraźliwy lub agresywny komentarz".

Dla debaty publicznej największą wartość ma profesjonalna krytyka – formułowana w sposób rzeczowy i konstruktywny. Krytyka może być surowa, ważne jest jednak by używała merytorycznych argumentów i okazywała szacunek adresatowi."

Pytanie do dyskusji

„Jak, Waszym zdaniem, krytyk powinien formułować swoje opinie, aby nie narazić się na zarzut krytykanctwa czy hejtu?”

W trakcie ćwiczenia prowadzący(-a) zadaje pytania pomocnicze:

- czy możemy stworzyć uniwersalny, ponadnarodowy, wiążący wszystkich krytyków zbiór dobrych zasad profesjonalnej krytyki?
- jakie są zasady profesjonalnej krytyki?
- o czym powinny pamiętać osoby, które krytykują innych?
- jak odróżnić krytykę od hejtu?
- co świadczy o tym, że mamy do czynienia z krytykanctwem?

4. Lektura tekstu „Nowa płyta Socy – gorzej nie będzie” + ćwiczenie „W roli redaktora naczelnego”

Czas: 15 minut.

Metoda dydaktyczna

- indywidualna analiza tekstu
- praca własna
- dyskusja moderowana na forum

Prowadzący(-a) rozdaje studentom tekst do indywidualnej analizy (załącznik nr 2).

Polecenie

Waszym zadaniem jest wcielenie się w redaktora naczelnego, który otrzymał tekst do publikacji w ramach portalu internetowego.

Pytanie do dyskusji

„Jak, jako redaktorzy naczelni powinniście zareagować na tekst „Nowa płyta Socy – gorzej nie będzie”, otrzymany od współpracującego dziennikarza?”

W trakcie ćwiczenia prowadzący(-a) zadaje pytania pomocnicze:

- czy redaktor może zostawić tekst bez ingerencji? A może powinien dokonać korekty redakcyjnej albo tekst odrzucić?
- czy powinien skontaktować się z dziennikarzem?
- czy dziennikarz może mieć wątpliwości związane z naruszeniem jego praw, w tym naruszeniem prawa do wolności słowa?
- w jaki sposób sformułowalibyście komunikat redaktora do dziennikarza? A jak – dziennikarza względem redaktora?

Na koniec ćwiczenia prowadzący(-a) nakreśla tło prawne:

„Zgodnie z przepisami prawa odpowiedzialność cywilną za naruszenie prawa spowodowane opublikowaniem materiału prasowego ponoszą nie tylko autor, redaktor lub inna osoba, która spowodowała opublikowanie tego materiału, ale i wydawca. Tym samym odpowiedzialność za opublikowaną krytykę może ponieść wiele osób i każda z nich powinna zaangażować się w to, aby dbać o jakość publikowanych tekstów.”

CZĘŚĆ III

Prowadzący(-a) dziękuje wszystkim za udział w zajęciach, zachęca do przeczytania rozdziału „Mogę pisać i mówić wszystko!” z podręcznika „Muzyka dla myślących”. Pyta, co uczestnicy wynoszą z zajęć.

Załącznik nr 1.

Komentarze z forum internetowego

1. „No ale kasa nie śmierdziała?”.
2. „Dobrze gra, ale z jej psychiką to jednak coś nie halo.”
3. „Noc żywych trupów - od lat ci sami… i śpiewają to samo… tak samo.”
4. „Brak słów. Na takiego dennego pseudo artystę tyle pieniędzy.”
5. „Stawki na szmatławy koncert pseudogwiazdy to jakaś zupełna porażka. Jest gotowa reklamować nawet nocnik z fekaliami.”
6. „Totalna żenada i wstyd, ona nie ma głosu! Musi mieć dobre układy z prezesem wytwórni płytowej.”
7. „Facet ma wadę wymowy. Rzygać się chce jak się go słyszy. Tego jego wycia nie da się słuchać!!!!!!”.
8. „Najgorzej wydane pieniądze w życiu. Ta płyta to straszne gówno – dno dna!”.
9. „Jak dla mnie ktoś jej powinien zakazać śpiewać – strasznie fałszuje. Oczywiście wszystko zależy od gustów, ale nie polecam.”
10. „Produkcja w sam raz dla prostaczków! Gniot totalny.”
11. „Uosabia wszystko, co w polskiej muzyce najgorsze: kicz, tandetę, sztuczność, komercję, banalne teksty, słabą melodię i brak pomysłu. Zastanawiam się, dlaczego ludzie tego słuchają.”
12. „Te utwory są robione na jedno „kopyto”. Słuchanie przestaje być strawne po kilku minutach”.

Ad. 1. Komentarz nie powinien być usunięty. Opinia została wyrażona w ramach dopuszczalnej prawem krytyki.
Ad. 2. Przypadek graniczny – wskazanie na fakt jakoby u danej osoby pojawiały się objawy zaburzeń psychicznych może naruszać dobra osobiste.
Ad. 3. Komentarz nie powinien być usunięty. Opinia została wyrażona w ramach dopuszczalnej prawem krytyki.
Ad. 4. Przypadek graniczny – istnieje ryzyko przekroczenia ram dopuszczalnej prawem krytyki.
Ad. 5. Komentarz powinien być usunięty.
Ad. 6. Komentarz powinien być usunięty.
Ad. 7. Komentarz powinien być usunięty.
Ad. 8. Komentarz powinien być usunięty.
Ad. 9. Komentarz nie powinien być usunięty. Opinia została wyrażona w ramach dopuszczalnej prawem krytyki.

Ad.10. Przypadek graniczny – istnieje ryzyko przekroczenia ram dopuszczalnej prawem krytyki.
Ad. 11. Komentarz nie powinien być usunięty. Opinia została wyrażona w ramach dopuszczalnej prawem krytyki.
Ad. 12. Komentarz nie powinien być usunięty. Opinia została wyrażona w ramach dopuszczalnej prawem krytyki.

Załącznik numer 2.

Tekst „Nowa płyta Socy – gorzej nie będzie!"

Soca uznawana jest za prawdziwą maszynę do zarabiania pieniędzy. Jej konta w mediach społecznościowych śledzą followersi z wypiekami na twarzy. Każdy post lokuje produkt. Hajs się zgadza.

Ma też się zgadzać w zakresie płyty „Oczyszczacz" i ten warunek wydaje się być spełniony.

Jako płyta muzyczna stanowi jednak prawdziwe dno dna – absolutny majstersztyk w zakresie stworzenia mapy drogowej „jak tego nie robić". Teksty pisane przez ghostwriterów, realizator najpewniej pod wpływem (takiego montażu nie wykonałby przedszkolak), głos puszczony przez autotune, komercha do bólu. Ta płyta to z założenia produkt lekkostrawny – do szybkiego skonsumowania i równie szybkiego wydalenia. Nie wiem jak to się stało, że powstała z pomocą ludzi, którzy są profesjonalistami i działają w branży od lat – można byłoby oczekiwać spełnienia chociażby minimalnego progu jakości produktu. Tego tutaj nie uświadczymy. Jedyny utwór, który się da słuchać to „Mimochodem" i wyłącznie ze względu na Kumkana, który zdecydował się wystąpić obok Socy. Trudno mi zrozumieć dlaczego, ale od wielu miesięcy w mediach roi się od plotek o ich gorącym romansie. Czyżby łóżko nie pozwoliło Kumkanowi realnie ocenić standardu projektu?

Ale to wszystko jest nieważne. Soca jest modna i klikalna. Podstawówka już biegnie po jej płyty do sklepu, a za kilka lat aktualni fani zmienią swojego idola. Przyjdą nowi i hajs będzie się zgadzał. Fejm też. Gorzej już jednak nie będzie. Wierzę, że nie może być. Omijajcie szerokim łukiem.

1. Kto ponosi odpowiedzialność prawną za bezprawne, a nieusunięte komentarze na stronie internetowej?

a) właściciel strony internetowej;
b) administrator strony;
c) podmiot, który finansuje stronę internetową;
d) żadne z powyższych.

2. Który akt prawny określa dobra osobiste człowieka?

a) Ustawa o dobrach osobistych;
b) Kodeks karny;
c) Kodeks cywilny;
d) Kodeks postępowania karnego.

3. Opisz, jak rozróżnisz następujące pojęcia: krytyka, krytykanctwo, hejt. Postaraj się pokazać, gdzie przebiega granica między tymi pojęciami.

Krytyka –
Krytykanctwo –
Hejt –

4. Czy swoboda sumienia jest dobrem osobistym człowieka?

a) tak;
b) nie.

5. Jak, Twoim zdaniem, krytyk powinien formułować swoje opinie, aby nie narazić się na zarzut krytykanctwa czy hejtu?

6. Kto ponosi odpowiedzialność cywilną za naruszenie prawa spowodowane opublikowaniem materiału prasowego?

a) autor;
b) redaktor;
c) wydawca;
d) każdy z powyższych

OPINIE

czyli
rozmowy wokół stereotypów

mea
kultura
FUNDACJA

Poznajcie opinie, jakie mają nasi wspaniali Rozmówcy i Rozmówczynie na tematy poruszane w e-booku.

Stanowią one cenne uzupełnienie „Muzyki dla myślących”. Pytania układała część licznej ekipy autorów tej interaktywnej książki, często pracując kolektywnie nad zagadnieniami czy – później – redakcją treści, choć zawsze jedna osoba reprezentowała nas podczas samej rozmowy (stąd dopisek „o opinię pyta”).

Autorów pytań i redaktorów wymieniamy zbiorczo i w kolejności alfabetycznej: Agnieszka Łomnicka, Magdalena Nowicka-Ciecierska, Dorota Relidzyńska, Ewa Schreiber, Paweł Siechowicz, Michał Weicher, Marlena Wieczorek, Anna Wilińska-Zelek, Piotr Woźniak.

Kolejność alfabetyczna została zastosowana także dla nazwisk naszych Rozmówców:

- Karol Berger
- Marcin Flint
- Małgorzata Halber
- Zbigniew Hołdys
- Ania Karpowicz
- Wincenty Krawczyk
- Artur Orzech
- Jagoda Siekańska
- Ifi Ude
- Tadeusz Woźniak
- Elżbieta Zapendowska
- Bogdan Zdrojewski.

1 „Dyskusja o muzyce jest konieczną częścią dobrze funkcjonującej kultury muzycznej”

KAROL BERGER
muzykolog, krytyk muzyczny

O opinię pyta Ewa Schreiber

Ewa Schreiber: „Błogosławieni smak posiadający, choćby to był smak zły!” pisał Fryderyk Nietzsche. Jak Pan te słowa rozumie?

Karol Berger: Lepszy zły smak, niż żaden, bo zły da się ulepszyć (smak można kształcić), zaś brak smaku oznaczałby całkowitą obojętność w sprawach piękna i sztuki, a to jest już swego rodzaju kalectwem. Sztuka otwiera przed nami światy, których istnienia nawet nie podejrzewaliśmy i do których nie mielibyśmy innego dostępu jak poprzez sztukę właśnie, rozszerza wymiary naszej duszy. A przy tym nie jest bynajmniej jedynie rozrywką majętnych snobów; może stać się duchową potrzebą każdego nieco bardziej rozgarniętego człowieka. Zaś samo piękno i sztuki, i świata, jest talizmanem, który chroni nas przed zniechęceniem i rozpaczą. Ludzie na nie obojętni zasługują na współczucie.

Czy rzeczowa, krytyczna dyskusja o wartości muzyki może dać nam coś, czego nie daje samo obcowanie z tą sztuką?

W sztuce, która jest czymś więcej niż tylko rozrywką, gra idzie nie tylko o przyjemność (choć oczywiste jest, że przyjemność ma znaczenie zasadnicze), lecz także o prawdę. Dzięki niej dowiadujemy się czegoś nowego o świecie, o ludziach, a przez to także o sobie. A ponieważ to, czego dowiadujemy się, jest czymś dla nas nowym, pomocny może nam być w jej

zrozumieniu ktoś bardziej od nas doświadczony, ktoś, kto wskaże nam konteksty, w których interesujące nas dzieło objawi swoje znaczenie. Znajomość historii odbioru dzieła wzbogaca naszą własną percepcję. W tym sensie dyskusja o muzyce jest konieczną częścią dobrze funkcjonującej kultury muzycznej, ale – ma się rozumieć – nie może ona zastąpić nam bezpośredniego obcowania z samą muzyką. Najpierw przychodzi przeżycie, a dopiero potem zastanowienie się na tym, co przeżyliśmy.

W interpretacji sztuki, w tym muzyki, liczą się Pana zdaniem „dobre wzorce i praktyka". W jaki sposób możemy kształcić nasz smak muzyczny?

Punktem wyjścia jest samo słuchanie muzyki, a także, jeśli to możliwe, jakieś jej uprawianie. To jest właśnie ta wspomniana w pytaniu „praktyka". Bardzo młoda osoba zaczyna od naśladowania smaku osób bardziej doświadczonych i cieszących się jej zaufaniem. Z czasem uniezależnia się od tych nawet najlepszych „wzorców", odkrywa muzykę, która ma dla niej specjalne znaczenie, wyrabia sobie swój własny smak.

Jest Pan muzykologiem, a jednak podjął się Pan pracy nad teorią sztuki w ogóle. Dlaczego tak się stało?

Muzy lubią towarzystwo swoich sióstr. Są przynajmniej dwa powody, dla których warto zobaczyć muzykę w otoczeniu innych sztuk. Po pierwsze, muzyka „czysta" czy też „absolutna" jest zjawiskiem stosunkowo nowym, charakterystycznym dla nowoczesności. Przez większą część swojej historii muzyka istniała w ścisłej symbiozie z innymi sztukami, przede wszystkim z językiem, poezją, a także gestem, akcją dramatyczną albo liturgiczną. Muzyki przeszłości nie da się w pełni zrozumieć i ocenić, jeśli odseparuje się ją od innych sztuk. Co więcej, dotyczy to też dużej części muzyki, jaka powstaje dziś. Z pewnością dotyczy to opery, która jest przecież jednym z centralnych gatunków naszej kultury muzycznej. Po drugie, specyficzne możliwości muzyki łatwiej jest zauważyć, gdy się ją obserwuje wraz z innymi sztukami. Widzi się wtedy, na przykład, jak ograniczone są jej zdolności przedstawiania świata zewnętrznego w porównaniu z malarstwem, ale też odwrotnie – jak niezwyczajne ma możliwości odsłaniania i dawania nam bezpośredniego wglądu w życie wewnętrzne człowieka.

Jak widzi Pan misję „opiniotwórczości" krytyków muzycznych? Na czym polega wiarygodność krytyka?

Dobrze funkcjonująca kultura muzyczna nowoczesnego społeczeństwa nie może obejść się bez fachowej krytyki. Toniemy w zalewie wydarzeń muzycznych i potrzebujemy przewodników, którzy pomogą nam oddzielić to, co bardziej wartościowe od tego, co tuzinkowe, albo po prostu zwrócą naszą uwagę na to, że pojawił się właśnie jakiś nowy kompozytor czy wykonawca, którego wysiłki warto śledzić. Dobry krytyk jest właśnie takim przewodnikiem. Bez niego tracimy zdolność, a może nawet potrzebę, rozróżniania. Wszystko staje się równie dobre, a więc obojętne. I tak wróciliśmy do punktu wyjścia: nawet zły smak lepszy jest od żadnego.

Ale naprawdę wybitny krytyk jest czymś więcej. Jeszcze ważniejszy od samej tylko opinii krytyka jest sposób, w jaki on tę opinię uzasadnia oraz ogólny punkt widzenia na sprawy muzyczne i pozamuzyczne, jakim podbudowane są jego szczegółowe opinie. Krytycy tego kalibru nie pojawiają się zbyt często, ale – gdy się już pojawią – to ich głos włącza się do rozmowy, w której ludzie debatują o sprawach dla nich najistotniejszych, szukając odpowiedzi na pytanie, które otwiera „Traktat moralny" Czesława Miłosza: „Gdzież jest, poeto, o c a l e n i e?".

2 „Przy obecnej nadpodaży muzyki przewodnicy po niej powinni być potrzebni bardziej niż kiedykolwiek”

MARCIN FLINT
dziennikarz i redaktor

O opinię pyta Marlena Wieczorek

Marlena Wieczorek: Po co pisać o muzyce, muzyki się słucha – zgadzasz się z tą tezą? A może w pisaniu o muzyce da się dosięgnąć czegoś, czego sama muzyka nie zapewni?

Marcin Flint: Nie zgadzam się z tą tezą, bo muzyki można słuchać latami i niczego w niej nie „wysłyszeć” – możesz patrzeć na zegarek nie wiadomo jak długo, a i tak nie zrozumiesz, jak działa. Dopiero ktoś musi ci go rozkręcić i wyjaśnić zasady działania mechanizmu. Z kulturą jest nawet trudniej, bo przecież działa w kontekście. Wyjaśniać trzeba czasy, okoliczności, czasem meandry życia twórcy. A do tego dochodzi jeszcze to, że w pisaniu o muzyce liczy się sam kunszt piszącego. To może działać jak dobry felieton, gdzie nie liczy się to, o czym to jest, a jak słowo płynie, jak autor się nim bawi.

Jak ważne w Twojej własnej przygodzie z muzyką było czytanie recenzji w prasie i w internecie?

Nie byłoby mojej przygody z muzyką, gdyby nie pisanie o niej. Dziennikarze starej „Machiny”, Tymon Smektała z hip-hopowego magazynu „Klan” – tym większy był ich autorytet, że często sami z powodzeniem tworzyli. Poza tym umieli pisać. Z drugiej strony działalność krytyczna mistrzów pokroju Antoniego Słonimskiego. Chciałem odczuć to, co oni pisali. Zabrzmi obrzydliwie pretensjonalnie, niemniej ich słowo było nicią Ariadny w labiryncie dźwięków.

Nienawidzę czymś się fascynować i nie umieć wyjaśnić, dlaczego. Internet to już mniejsza wartość dziennikarstwa i narzędzie jego dewaluowania, każdy poczuwa się do bycia recenzentem, każdy może nim zostać. Kiedy – ze względu na stawki – pisanie o muzyce stało się zajęciem po godzinach, utraciło nerw, profesjonalizm i kunszt. Za dużo szkolnych polecanek.

Jakie wyzwania ma krytyk muzyczny w czasach takiego rozwarstwienia stylistycznego i natłoku różnych wydawnictw? Czy ma wciąż jakikolwiek wpływ na postrzeganie albumu przez publiczność?

Dziś najtrudniej uniknąć krytykowi nadmiernej koncentracji na własnej postaci (zwłaszcza jeśli nie jest jakąkolwiek postacią dla nikogo) – „ja, ja, ja" to skutek uboczny skoku krytyki muzycznej w lifestyle. Poklask zyskuje się pisząc pod publikę, modnym akurat językiem, z efekciarskimi porównaniami, skrajnie polaryzując sądy. A w tym zawodzie trudno wytrzymać głodzenie swojej próżności. Dlatego wyzwaniem jest zachowanie umiaru, jakiegoś smaku, nie mówiąc o tym, że nie sposób jest być na bieżąco, choćby się nie spało. Trzeba okiełznać frustrację z tym związaną. I nie dać się prowokować.

Wiele portali z recenzjami muzycznymi, jak Tiny Mixtapes, Drowned in Sound czy też polskie Screenagers i Porcys przestały istnieć. Czy w epoce TikToka jest jeszcze sens pisać długie recenzje płyt muzycznych? Są odbiorcy?

Są odbiorcy, ale najbardziej lubią się odzywać, kiedy taki portal znika. Klasyczne docenianie po śmierci, frustrująca sprawa. Długość recenzji nie decyduje o jej wartości, a u nas premiuje się, zwłaszcza w środowiskach naukowych, wodolejstwo. Część z portali zasługiwała na niebyt, bo po kokardę było tam egzaltacji, pseudomuzykologii, niedzielnego sarkazmu i ignorancji. Ale wydaje mi się, że przy obecnej nadpodaży muzyki przewodnicy po niej powinni być potrzebni bardziej niż kiedykolwiek. A może słuchacz traktuje muzykę przedmiotowo i słucha jej bezrefleksyjnie? Młodzi raperzy mówią wprost, że sprzedają styl życia, którego muzyka jest malutkim elementem. Sam mam wielu takich znajomych, ale nie ma odpowiedzi na pytanie o sens bez odpowiednich badań i liczb.

Czy recenzja może być ciekawą platformą do dyskusji między artystą a krytykiem? Czy może artyści traktują takie teksty głównie marketingowo, pragmatycznie?

Nawet nie wiem, czy powinna. Mam wrażenie, że będąc artystą recenzji nie powinno się recenzować, to tylko opinia. Artyści nie traktują recenzji marketingowo, bo niewiele im to marketingowo daje. Ale jeżeli są pozytywne, to potrafią je zacytować w wywiadzie. Gdzieś w środku mają chyba poczucie, że z tego trzeba wyciągnąć jakieś wnioski, zwłaszcza jeśli krytyk jest nieprzypadkowy. Nie mają żadnej sadomasochistycznej potrzeby uświadamiania swoich wad swoim fanom. Są bezpieczniejsze sposoby koncentrowania na sobie uwagi.

3 „Podszyte seksizmem opinie nie zdezaktualizują się same – to po prostu tak nie działa”

MAŁGORZATA HALBER

pisarka, rysowniczka, była dziennikarka

O opinię pyta Michał Weicher

Michał Weicher: „Metal jest dla facetów, a kobiety gorzej komponują” – myślisz, że takie opinie w dzisiejszych czasach są nadal powielane? Czy warto jakoś szczególnie z nimi walczyć, czy po prostu z biegiem lat się same zdezaktualizują?

Małgorzata Halber: To, że płeć w dalszym ciągu jest kwestią w muzyce, wynika z prostego rachunku matematycznego: od momentu powstania muzyki popularnej do momentu budowania świadomości feministycznej minęło około stu lat. To, co jest najbardziej miarodajne w zagadnieniu równouprawnienia, to reprezentacja. Czyli krótkie „sprawdzam” dotyczące tego, ilu mężczyzn widzimy na scenie i ilu czytamy piszących o muzyce. Nie może po prostu być tak, że 10 lat przebudzenia, dyskusji, dopominania się o swoje prawa zmieni 100 lat kierowania daną dziedziną.

Gdy Patti Smith rozpoczynała karierę, mówiła, że nie chce ubierać się jak kobieta – chce ubierać się jak Bob Dylan, bo to on był jej wzorem, a nie Doris Day czy Cilla Black. Właśnie tak działa reprezentacja: chcąc przedsięwziąć kroki w danej dziedzinie, zawsze upatrujemy sobie autorytet, kogoś kto robi tak, jak my byśmy chciały bądź chcieli.

Podszyte seksizmem opinie nie zdezaktualizują się same – to po prostu tak nie działa. Zawsze w kwestiach równościowych potrzebny jest sprzeciw

pociągający za sobą zmianę społecznej świadomości. Wytarty, klasyczny przykład mówiący o podwójnych standardach dotyczących artystek i artystów cały czas obowiązuje, chociażby w tym, że tylko te pierwsze ocenia się podświadomie na podstawie wyglądu.

Nie oznacza to oczywiście, że nie ma silnych, wyrazistych postaci kobiecych, ale ich reprezentacja w dalszym ciągu jest wyjątkiem potwierdzającym regułę. Muzyka pod tym względem nie różni się specjalnie od innych dziedzin sztuki (z wyjątkiem poezji) – treści teoretyczne, kanony, ustalane były głównie przez badaczy-mężczyzn, bo to oni mieli wcześniej dostęp do nauki akademickiej. Dobrym przykładem jest surrealizm: po latach okazuje się, że kobiety miały równie ciekawe propozycje artystyczne, czasem przerastały twórczo swoich kolegów, ale ponieważ były środowiskowo ignorowane, to nazwiska takie jak Dora Maar, Hannah Höch, Meret Oppenheim czy Claude Cahun wyciągane są na światło dzienne dopiero teraz, w XXI wieku.

Myślę też, że opinia o kobietach gorzej komponujących może nie być wypowiadana wprost, ale byłabym bardzo, bardzo uważna w sprawdzaniu, czy recepcja utworów / kompozycji / tekstów / aranżacji nie karmi się podświadomymi stereotypami. Jest to też kwestia dziedziny: być może jesteśmy skłonni uznać, że wokalistka / autorka / kompozytorka nie jest gorsza od swoich kolegów, natomiast gdy pojawia się kwestia produkcji, aranżacji oraz samej umiejętności opanowania instrumentów, to reprezentacja kobiet bądź reakcje, jakie budzą („to ten zespół z perkusistką” jako opis podkreślający wyjątkowość zjawiska), w dalszym ciągu tkwią korzeniami w poprzednim wieku.

Jeśli mówimy o generalizacji – czy są według Ciebie takie gatunki muzyczne, których twórcy „lubią” przedstawiać kobiety w sposób przedmiotowy?

Uznam to pytanie za prowokację i pozwolę sobie nie odsłuchiwać najpopularniejszych obecnie utworów na liście Hip-Hop Polska. W każdym razie nie jest chyba zaskoczeniem, że „ruszanie dupą dla mnie” jako zwrot podmiotu lirycznego do kobiety jest w tym gatunku popularne. Dodajmy do tego całe lata oprawy graficznej muzyki metalowej, które powstawały według klucza: goła baba + trumna / czaszka / cmentarz / jama i zero refleksji czy krytyki na ten temat.

Nie wiem, czy to kwestia „lubienia", powiedzmy, że to jest jakiś schemat – w tym wypadku przedstawiania innej osoby przedmiotowo, a nie podmiotowo. Schemat nie podlega refleksji, działa automatycznie i dopiero gdy przedmiot przemówi i stanie się podmiotem, okazuje się, że ktoś występował i występuje przez lata z pozycji przywileju. Być może też stąd bierze się nieuznawanie pewnych twórców, np. Taco Hemingwaya, za „prawdziwego rapera" (kto przyznaje te odznaczenia? Jaki jest kod, na podstawie którego się je przedstawia? Tego nikt nie wie). Ostatecznie szkodzi to wszystkim, jak to zwykle jest z patriarchatem: mężczyznom każe ukazywać się w sferze publicznej jako konsumentom jak największej ilości ciał, co jest i męczące, i niezgodne z prawdą (stąd bardzo blisko do traumy impotencji, kiedy okazuje się, że „taki nie jestem"), a kobiety i osoby będące niemężczyznami stają się tylko ciałem bez głosu. Jest to smutne i przykre, ale mam nadzieję, że będzie ulegać zmianie właśnie dzięki reprezentacji kobiet tworzących muzykę i o niej piszących.

Czy w swoich poszukiwaniach muzycznych skupiłaś się na kobiecym pierwiastku w muzyce rockowej? Dotarłaś do niego? Czym on jest?

To nie jest prawda. Nie wierzę w ogóle w istnienie jakichkolwiek pierwiastków. Skupiłam się na poszukiwaniu dwóch kwestii: ekspresji oraz eksperymentu. Nie wierzę w predykaty „męski" i „kobiecy", w XXI wieku nie powinny funkcjonować. Owszem, istnieje kulturowe, wielowiekowe wychowanie i podkreślanie pewnych cech w wychowywaniu mężczyzn i kobiet (mężczyzna analityczny, kobieta emocjonalna), ale to jest już, mam nadzieję, pieśń przeszłości i będziemy żyć w świecie bez tych fałszywych podziałów.

„Męskie granie" „obsługiwane" jest artystycznie przez wiele kobiet – czujesz tutaj jakiś dysonans? Czy zwracanie na to uwagi jest głosem przewrażliwionych feministek?

To jest przede wszystkim reklama piwa. I w tym upatruję główny problem: że jesteśmy skazani na promocję muzyki w ramach reklam konkretnych koncernów. Samo sformułowanie „męskie granie" w moim pokoleniu odbierane jest ironicznie, wywodzi się z rockistowskiego spojrzenia na muzykę obowiązującego w Polsce właściwie do pierwszej dekady lat 00. „Męskie granie" oznacza „prawdziwego rocka", gdzieś pomiędzy Deep Purple a Dire Straits, a nie „Poniżej

krytyki” Papa Dance. W tym sensie ta nazwa staje się pastiszem samej siebie i efekt jest odwrotny do zamierzonego.

Czy w pracy w mediach związanych z muzyką doświadczałaś dyskryminacji ze względu na płeć?

Tak, doświadczałam takiej dyskryminacji. Napisałam o tym również tekst. Został wyśmiany przez fanpejdż „Czytam polską prasę muzyczną dla beki”. Ten tekst nazywał się „Męski klub”. Bodźcem do jego napisania był konkurs talentów, który obserwowałam i zdumiona stwierdziłam, że oglądam mężczyzn oceniających mężczyzn. Oczywiście pojawił się tam koronny argument mówiący o tym, że gdyby kobiety dobrze grały (i pisały o muzyce), to by się tam znalazły.

Dosyć istotne wydaje mi się też, że krytyka zdominowana przez mężczyzn ma pewien określony charakter: w niej ważna jest ilość informacji okołomuzycznych, które są przekazywane przez autora, a nie muzyka sama w sobie. W pewnym momencie zresztą przyjęłam założenie, że nie jestem krytykiem, bo nawet nie wiem, jak miałyby wyglądać kryteria spełniające to wybujałe określenie: pisałam o sobie i piszę, że jestem słuchaczką. Dla mnie analiza dzieła muzycznego polega po pierwsze na stwierdzeniu, czy ono na mnie działa, po drugie – na przeanalizowaniu, dlaczego tak, a dlaczego nie, w oparciu o analizę muzyki: czyli aranżacji, produkcji i brzmienia, rozwiązań kompozycyjnych. Oraz wskazanie na historyczno-muzyczne powiązania: że podobne środki muzyczne zostały wykorzystane w innym utworze. Okazywało się jednak w praktyce, że to „za mało” i że „się nie znam”, bo kwestia nakładu siedmiocalówki innego zespołu z wytwórni X była dla mnie drugorzędna. Co w sumie jest o tyle zabawne, że osiem lat spędziłam na zapleczu studia nagraniowego, a zagadnienie tego, jak działa muzyka na słuchacza, było przedmiotem mojej pracy magisterskiej w katedrze estetyki. No, ale może koledzy mieli rację: jakbym dobrze pisała, to też bym się tam znalazła.

Kiedy piszę o „kolegach”, to jest równie ważne. Wspomniałam o reprezentacji: krytyka muzyczna w Polsce jest tak skromna, że składa się dosłownie z kilkudziesięciu osób, a kobiety stanowią może 8% tej grupy. Dopuszczane są do niej, jeśli spełnią te męskie kryteria ścigania się na wiedzę pozamuzyczną, tym samym niestety nie mając możliwości wprowadzenia szerszej perspektywy. I to jest bardzo, bardzo smutne.

4 „Znani artyści są też często używani jako totemy wyborcze”

ZBIGNIEW HOŁDYS
wokalista, muzyk, kompozytor,
dziennikarz, aktywista

O opinię pyta Piotr Woźniak

Piotr Woźniak: Bywa, że artyści wypowiadający się na tematy polityczne, spotykają się z komentarzem „graj, nie gadaj”, „zajmij się tym, na czym się znasz”. Co byś na to odpowiedział?

Zbigniew Hołdys: To by oznaczało, że są jacyś ludzie, którzy mają prawo mówić o polityce, a inni nie. Czy mogą mówić o polityce piekarze, nauczyciele, murarze, lekarze? Czy istnieje uniwersytet polityków, który daje prawa jazdy w tej dziedzinie? To jest niezrozumienie roli ludzi w społeczeństwie. Jeżeli stoimy w kolejce i mówimy, że jest drogo, albo że prezydent miasta coś zawalił – to wszystko są kwestie polityczne! Czy one są przeznaczone dla jakiejś specjalnej kasty?

Są też postacie – karty jokery: artyści-politycy jak Vaclav Havel, Ignacy Paderewski, Ronald Reagan... Sonny Bono z duetu Sonny and Cher został kongresmanem: chłopak z grzywką, uwielbiany przez ludzi hipis niosący pokojowe przesłanie. Albo tacy ludzie jak Bono czy Jimi Hendrix, który w rewolucyjny sposób wykonał hymn amerykański na festiwalu Woodstock i otworzył młodym ludziom oczy na kwestię wojny w Wietnamie. A ludzie filmu? Mają różne poglądy, ale tworzą dzieła, które poruszają sumienia ludzi – czy to znaczy, że oni by nie mogli ich tworzyć? Znani artyści są też często używani jako totemy wyborcze, oficjalnie popierając jakiegoś

polityka. W Stanach Zjednoczonych ta procedura jest powszechnie stosowana w prezydenckich kampaniach wyborczych, zwłaszcza po stronie demokratów. Tam nikt nie powie „dlaczego ty się wypowiadasz na tematy polityczne?”. To po prostu nie przystoi, taka uwaga się ociera wręcz o rasizm zawodowy: ten może, ten nie może.

Każdy człowiek ma prawo – na tym polega system demokratyczny – zostać politykiem, wypowiadać się na tematy polityczne, komentować politykę – pytanie: kto i z jakich powodów będzie go słuchał i przejmował się jego głosem.

A jak to jest ze sztuką? Wiadomo, że rozmaite dziedziny sztuki mają różne możliwości wypowiadania się na te tematy. Część artystów po prostu w sposób naturalny jest niejako oddalona od wypowiedzi społecznie czy politycznie zaangażowanej. Czy uważasz, że sztuka w ogóle może być apolityczna?

To jest dobre pytanie, bo pokazuje, jak przez jakieś imadło kulturowe zawężone jest nasze pole widzenia. Siedzimy u mnie w mieszkaniu i każda rzecz, która tu jest – kształt ciastka, kształt twojego telefonu – to są dzieła sztuki. Czy one powstały po to, żeby zabierać głos w sprawach polityki? Może. Nie zdajemy sobie sprawy, że codziennie idziemy przez świat sztuki: znaki drogowe projektował grafik, ławkę zaprojektował architekt. To są dzieła sztuki! Dziś, kiedy mamy wspomniane smartfony, to to urządzenie nas wikła w życie polityczne i społeczne. Cała rzeczywistość zmieniła się dzięki social mediom i sztuka – czy chcemy, czy nie – też jest wplątana w życie społeczne, przez co jest oczywiście wplątana w życie polityczne.

Niektórzy uważają, że sztuka jest od wyrażania emocji, powiedzmy, niezaangażowanych. Jeżeli idziemy na dyskotekę lub wesele, to chcemy, żeby nam zagrali tak, żebyśmy mogli tańczyć. Jest cudowna scena w filmie „Titanic”, gdzie na górze, na pokładzie dla bogatych, gra kwartet smyczkowy, a na dole na dechach ludzie skaczą te irlandzkie tańce... I to są dwa światy sztuki! Pytanie, czy w warunkach polskich istnieje jakiś system, który zapewni dopływ treści ważnych, a nie ideologicznie potrzebnych rządzącym.

Gdzie w takim razie istnieje przestrzeń dla sztuki zaangażowanej politycznie, społecznie, obyczajowo? Bo z jednej strony jest sztuka, która nie może obyć się bez dużych instytucji, jak teatry muzyczne czy filharmonie, potrzebujące do istnienia mecenatu państwa; z drugiej mamy dyktat rynku: pokusa, żeby maksymalizować zysk z przedsięwzięć artystycznych, a co za tym idzie, obawa, żeby kogoś nie zdenerwować...

Wszelkie regulacje są szalenie ryzykowne, ale potrzebne. Mogą mieć różną formę. W Stanach Zjednoczonych nie istnieje mecenat państwa w świecie kultury, ale istnieje system podatkowy, który zachęca do tego bogatych ludzi. Np. wielkie galerie sztuki to są często przedsięwzięcia biznesowe, finansowane z kasy miliarderów. U nas odpisu na kulturę nie ma, istnieje tylko odpis na cele dobroczynne, ten 1,5%. Z budżetu państwa wydaje się miliardy na TVP, która zarządza nimi zgodnie z dyktatem rządzących – i to nie jest mecenat, to jest korupcja, kupowanie tuby propagandowej. Tu ponosimy wielką porażkę.

Jeżeli założymy, że rządzi wyłącznie rynek, to nie ma inwestycji w muzea, skanseny, filharmonie, opery, bo tego by nikt nie był w stanie zrobić komercyjnie. Musi więc istnieć forma mecenatu i ubolewam nad tym, że nie udało się stworzyć pomysłu, który by zachęcił ludzi biznesu do inwestowania w sztukę. Te pieniądze generowałyby dalszy obrót w głowach ludzi. Ludzie są wtedy bogatsi – o wrażenia. A puszczenie sztuki samopas spowodowałoby, że konsumowaliby muzykę, która jest dekoracyjna, nie wnosi żadnych wartości.

Choć jest jeden wyłom, który się pojawia mniej więcej co 20-30 lat – bunt generacyjny. Nagle się okazuje się, że w młodych ludziach mieszka gniew. I oni przychodzą na koncert Maty, nie na koncert disco polo. W stanie wojennym tacy ludzie chodzili na koncerty Perfectu i śpiewali „Chcemy bić ZOMO”. To jest analogiczna sytuacja.

No właśnie, chciałem cię zapytać o porównanie sytuacji z PRL-u z dzisiejszą. Z sytuacją ludzi, którzy w tej chwili na ten rynek wchodzą albo już na nim są. Rozumiem, że takim wyróżnikiem jest mecenat prywatny, którego wtedy nie było. Jakie byś widział różnice, a jakie podobieństwa w sytuacji młodych ludzi z waszego pokolenia, które miało wpływ na moje?

Ci, którzy żyli i tworzyli w komunizmie, nauczyli się radzić sobie na różne sposoby. Jedni szli na koncesję z władzą, czasem ostentacyjnie stając się apologetami doktryny socjalizmu, a inni kontestowali do granic śmierci. Ale byli też zdolni graficy, którzy zarabiali rysując plakaty pierwszomajowe, a równolegle tworzyli fantastyczne rysunki buntu, sprzeciwu. Byli tacy, którzy pisali pod pseudonimami... Trzeba było znaleźć swoją ścieżkę. Funkcjonowanie było wtedy tak samo trudne jak dzisiaj, kiedy wszystko wolno. Różnica jest w regułach gry, ale w samym poruszaniu się na szachownicy jej nie ma. A reguły gry były proste. Weźmy muzykę. Istniały trzy programy radiowe, więc szedłeś do radia i zanosiłeś w kopertach szpulki z nagraniami w nadziei, że któryś z dziennikarzy to twoje nagranie puści. Dziś młody człowiek ma te same problemy, tyle że kanałów telewizyjnych i stacji radiowych jest dużo więcej; ale on też musi dotrzeć do właściwych dziennikarzy. Jest jeszcze internet – i dziś, żeby zaistnieć, cały szołbiznes zaczyna wyglądać bardzo źle, czego symbolem jest rodzina Kardashianów. Erotyka i skandal wzięły górę.

W PRL-u miałeś policzalną ilość ścieżek. Dziś masz wszystko, więc musisz najpierw sam zwrócić uwagę na siebie. Choć cuda się zdarzają: kilka lat temu młodziutka dziewczyna z Kalifornii razem ze swoim starszym bratem nagrali piosenkę, wrzucili ją do internetu i zapomnieli. Po tygodniu mieli sto tysięcy odtworzeń, po miesiącu milion i już dzwoniły do nich wytwórnie fonograficzne. Chodzi o Billie Eilish, która jest dzisiaj prawdopodobnie największą gwiazdą muzyki na świecie. Niektórzy skorzystali z innego wytrycha – programu typu talent show, ale tych formatów było w ciągu ostatnich lat kilkaset, a wymienimy raptem kilka osób, które odniosły sukces. Więc pod tym względem to jest podobne do wysyłania taśm za PRL-u. Wszystko się sprowadza do jednego mianownika, który Simon Cowell, twórca programu X-Factor, nazywa właśnie tym czynnikiem X. Albo masz to coś, albo nie. Jeżeli ktoś ma talent, jest inteligentny i sprytny, to zawsze znajdzie tę szczelinę, którą wykorzysta.

Gdzieś w okolicach przełomu lat 60. i 70. w Stanach Zjednoczonych, a w okolicach przełomu lat 70. i 80. w Polsce rock był muzyką polityczną, zaangażowaną, był muzyką buntu. Czy widzisz jakiegoś artystę, w Polsce czy na świecie, który tę pałeczkę teraz przejmuje? Czy jest jakieś zjawisko, które według Ciebie po latach będzie symbolem sztuki zaangażowanej tego czasu?

Epoka rebelii, której kierunek wyznaczała muzyka rockowa, już się skończyła. Przed nią był jazz, sam w sobie wywrotowy, bo to była muzyka rasowego sprzeciwu, rasowej odrębności. Co ciekawe, po eksplozji muzyki rockowej następne pokolenie nie chciało już tego tematu i pojawiła się muzyka disco… Bo to, jak powiedziałeś, przekazanie pałeczki odbywa się raczej w formie kontry. Mój ojciec lubił to, a ja tego nie lubię, mam swoją pałeczkę, którą chciałbym przekazać dalej, a mój syn mówi „nie chcę twojej pałeczki, też mam swoją". Po jazzie, rocku, disco nastąpiła wywrotka, gdy pojawił się hip-hop, moim zdaniem najsilniejsza forma gniewu, buntu, zaangażowania. W hip-hopie zaczęto używać przekleństw, slangu, opisywać rzeczy wprost; to były charakterystyczne dla epoki głosy, które musiały być ostrzejsze niż poprzednie, analogicznie do brutalizacji języka w polityce. Równocześnie rozwijała się technologia, pojawiły się komputery, a więc możliwość nagrywania muzyki w domu. A jak masz w domu komputer i możesz nie mieć zespołu, tylko skreczujesz winyle, to masz właściwie wszystko za 10 dolarów. I hip-hopowi artyści to skrzętnie wykorzystali.

Ludzie poszukujący nie znają barier. Na przykład taki Tim Henson, gitarzysta uważany za największą w tej chwili sensację muzyczną. To jest zespół Polyphia, absolutni wirtuozi, którzy grają w sposób niezwykle błyskotliwy, jednocześnie używając technologii na żywo i zmieniając barwy, brzmienia w real timie. I to się bardzo różni od Hendrixa czy The Beatles. Na razie mówimy o zjawisku stricte muzycznym, w nim nie ma buntu, ale nie wiem, jak to się skończy, na czym on będzie polegał. Może na odrzuceniu gitary?

A sztuczna inteligencja? Potrafi już komponować muzykę i symulować glosy ludzkie, mówi się, że to będzie przyszły idol. Nowe pokolenie szuka bodźców. Wszystko, co było do tej pory, ich nie rusza. Oni będą wymyślali własne dyscypliny. Chcą mieć swoje własne rekordy, bo inne ziemskie rekordy zostały już pobite. Trzeba utworzyć nowe kategorie, także w muzyce, ale czy to będzie virtual reality, czyli coś, co wciągnie umysły ludzi przez te gogle? Sam jestem ciekaw.

5 „Pogląd, że kultura i sztuka walczą na śmierć i życie na froncie ideologii, jest niezwykle szkodliwy, ale szeroko obecny w naszych debatach politycznych”

ANIA KARPOWICZ
flecistka, społeczniczka, kreatorka kultury

O opinię pyta Marlena Wieczorek

Marlena Wieczorek: Talent sam się obroni? Czy ktoś z ogromnym talentem potrzebuje czegoś więcej, by odnieść obecnie sukces? Czy to funkcjonuje w świecie muzyki poważnej?

Ania Karpowicz: Talent nie istnieje, lub też ujmijmy sprawę inaczej – talent nie pojawia się i nie rozwija samoistnie. W muzyce poważnej sam fakt posiadania dobrego słuchu, pamięci muzycznej, koordynacji ruchowej i chęci do zajmowania się tą dziedziną stanowi zaledwie warunek wstępny. Żeby mówić o drodze do odkrycia talentu muzycznego, trzeba przejść długi i żmudny proces nauki rzemiosła, które dopiero daje możliwość podjęcia pracy artystycznej. Jednak nawet posiadanie niezbędnych predyspozycji i operowanie zdobytym warsztatem wykonawczym nadal nie jest dowodem „talentu”. Słowo to intepretuję blisko jego pierwotnego znaczenia – starożytny talent to moneta, pewien zasób, który można zainwestować i pomnożyć, a nie czarodziejska różdżka zamieniająca wszystko w złoto. Talent to coś, co można rozwinąć w sobie w długim procesie nauki i poszukiwań, jest to osobisty język artystycznej ekspresji – indywidualny i niepowtarzalny, podlegający przemianom i zagrożony z wielu stron na wszystkich etapach rozwoju. Nie jest więc, moim zdaniem, wrodzoną łatwością w wykonywaniu lub komponowaniu utworów, ale efektem złożonego procesu przebiegającego na styku rzemiosła, sztuki i tej dziedziny, którą od niedawna określamy rozwojem osobistym. W sztukach performatywnych, w tym w muzyce poważnej,

odkrywanie i rozwijanie talentu dzieje się zawsze społecznie: w relacji do mistrza, do muzyków partnerujących na scenie, wreszcie – w relacji z odbiorcami.

Czy zatem osoba niezwykle utalentowana muzycznie, ale nie posiadająca umiejętności interpersonalnych może Twoim zdaniem w dzisiejszych czasach odnieść sukces?

Każda sztuka, a sztuka muzyczna w szczególności, to obszar komunikacji. Myślę, że nie tylko w dzisiejszych, ale w każdych czasach, bez umiejętności komunikacyjnych muzyk nie może się obejść. I dotyczy to całego spektrum działalności artystycznej – od budowania współprac z muzykami, kompozytorami, dyrygentami, przez wybory programowe, które przecież zawsze coś komunikują, bo do kogoś są adresowane, aż po bezpośrednią relację z odbiorcami stworzoną dzięki metajęzykowi muzycznemu, notowanemu za pomocą nut i zrozumiałemu na całym świecie.

A czym jest sukces w muzyce poważnej? To wielki i osobny temat. W kontekście rozwijania talentu warto może tylko ogólnie zaznaczyć, że wraz z gwałtownymi zmianami, jakie przechodzi rynek muzyki poważnej, zmieniają się także kryteria sukcesu. Żyjemy w czasach, w których XIX-wieczny kult muzyka solisty wydaje się zupełnie nieadekwatny do otaczających nas realiów i młodzi muzycy muszą sami sobie wyznaczać nowe zawodowe ścieżki. Paradoksalnie to ponaglenie przychodzące z zewnątrz wydaje mi się wielką szansą, przyśpieszającą refleksję nad rolą muzyki poważnej we współczesnym życiu społecznym i kulturalnym.

No właśnie, muzyka współczesna nie jest chętnie prezentowana w repertuarze filharmonii. Jak pozostać niezależnym w kwestii repertuaru i osiągać wymarzone, artystyczne cele?

Jeżeli czyimś wymarzonym celem jest wykonywać muzykę współczesną w filharmonii, to musi realnie ocenić sytuację i dostosować się do sposobu programowania w instytucjach, do których aspiruje. Może szukać sprzymierzeńców wśród dyrektorów artystycznych, którzy zazwyczaj jednoosobowo decydują o programach koncertowych i dostosowywać swoje propozycje do ich oczekiwań, gustów i możliwości. Może zdarzy się tak, że dana oferta

okaże się na tyle ciekawa i wpisująca się w działanie konkretnej instytucji, że nie będzie wymagała żadnych artystycznych kompromisów.

Pamiętajmy jednak, że muzyka współczesna dawno wyszła poza filharmoniczne ramy: jest obecna w teatrze, filmie, performansie, sound-designie i innych dziedzinach sztuki. Jeżeli ocenimy, że nasza treść czy inspiracja nie mieści się w życiu filharmonicznym, szukajmy innych dróg – są one otwarte i często uczęszczane. W Polsce działa wiele festiwali muzyki nowej, od niedawna mamy w Warszawie stałą scenę dla muzyki współczesnej Hashtag Lab, tak więc sporo wartościowej muzyki współczesnej słyszymy poza scenami filharmonii. Doceńmy, że dla wielu twórców kontakt z nową, niefilharmoniczną publicznością może okazać się źródłem inspiracji i sprzyjającym środowiskiem do rozwijania talentu.

Jak w Polsce wygląda wspieranie talentów przez instytucje kultury, mecenasów sztuki, akademie muzyczne? Czy zachęcają do wspomnianego rozwoju i premiują wolność artystyczną, czy raczej wtłaczają w mechanizmy rynkowe albo wymagają konformizmu? Czy czułaś wsparcie uczelni jako absolwentka? Czy teraz łatwo o sponsorów dla Twoich działań?

Temat mecenatu jest tematem stricte politycznym. Prawie wszystkie instytucje, uczelnie i festiwale muzyczne w Polsce funkcjonują pod nadzorem państwa: ministra kultury, ministra nauki, władz samorządowych. Pogląd, że kultura i sztuka walczą na śmierć i życie na froncie ideologii jest niezwykle szkodliwy, ale szeroko obecny w naszych debatach politycznych. Bez względu na osobiste poglądy i promowanie tej czy innej narracji, polityka kulturalna stała się w Polsce wręcz zakładnikiem zewnętrznych i dodanych znaczeń nakładanych na dzieła sztuki teatralnej, wizualnej czy muzycznej. W takich warunkach trudno mówić o premiowaniu wolności artystycznej.

Miałam szczęście skończyć studia w Niemczech i tam zaznałam wsparcia uczelni w wejściu na rynek muzyczny. Zebrałam kilka bardzo cennych doświadczeń, uczestniczyłam dzięki rekomendacji uczelni w wielu wartościowych koncertach. Pozwoliło mi to urealnić moje wyobrażenia o pracy muzyka, odnaleźć interesujące mnie ścieżki w muzyce klasycznej – w moim przypadku okazała się nią kameralistyka – a także ośmieliło do własnej inicjatywy.

Pozyskiwanie partnerów i sponsorów dla moich działań w Polsce to praca, której uczyłam się powoli, latami i z dużymi trudnościami, nie mając żadnego rozeznania ani przygotowania. Z mojego doświadczenia wynika, że zarówno partnerzy instytucjonalni, jak i sponsorzy prywatni „idą za tłumem", dlatego najpierw warto zbudować wartościową i potrzebną inicjatywę, następnie zbudować wokół niej autentyczną społeczność, a na końcu szukać partnerów. Tak zarysowany proces, jak łatwo zauważyć, zaczyna się zawsze od dużej niepewności i podjęcia ryzyka. Marzylibyśmy, aby sponsor zaufał nam w oparciu o pomysł i piękną prezentację projektu, jednak najczęściej wsparcie i zaangażowanie pojawiają się wraz z gronem entuzjastycznych odbiorców i listą pozytywnych recenzji.

Gdybyś mogła wprowadzić zmiany w organizacji życia kulturalnego kraju, co by to było? Taka recepta na uwolnienie talentów i potencjału całego sektora muzyki klasycznej.

Aby moje propozycje zabrzmiały zwięźle, ujmę je w punktach:

- ustanowienie zespołów kuratorskich w filharmoniach w miejsce dyrektorów artystycznych – idealnie, gdyby obecna była w nich reprezentacja kobiet;

- otwarcie instytucji muzycznych na obowiązkowe programy edukacyjne i społeczne, organizowane poza kalendarzem koncertowym;

- wprowadzenie dobrej praktyki minimum trzech prawykonań realizowanych w każdym sezonie artystycznym, zarówno filharmonicznym, jak i operowym;

- zapewnienie stałego miejsca dla młodych, nieznanych twórców poprzez zainicjowanie przynajmniej dwóch debiutów w sezonie artystycznym (zarówno filharmonicznym, jak i operowym czy festiwalowym);
- konsekwentne dążenie do parytetu w świecie muzyki poprzez równoprawne prezentowanie dokonań kobiet (kompozytorek, dyrygentek i wykonawczyń);

- obowiązkowe uwzględnianie w programach instytucji muzycznych projektów stworzonych i realizowanych przez organizacje pozarządowe;

- wprowadzenie społecznych rad programowych przy instytucjach muzycznych, kontrolujących działania dyrekcji i dbających o społeczną użyteczność tych miejsc.

6 „Artyści czy twórcy zawsze stanowić będą najsłabszy podmiot negocjacyjny w ekonomicznym systemie obrotu kulturą”

WINCENTY KRAWCZYK
muzyk, sekretarz zarządu STOART

O opinię pyta Anna Wilińska-Zelek

Anna Wilińska-Zelek: W świadomości części Polaków wciąż silnie zakorzeniony jest stereotyp artysty-nieroba, człowieka leniwego i bezproduktywnego. Na czym polega codzienna praca artysty? Jakie jest źródło przekonań o tym, że „artysta to darmozjad”?

Wincenty Krawczyk: Utrwalony w powszechnej świadomości obraz zawodów artystycznych jest efektem silnego oddziaływania tendencji komercjalizujących rynek mediów komunikacji popkulturowej. To zjawisko jest znacznie bardziej intensywne w Polsce niż w innych krajach bloku wschodniego, które swoją transformację kulturową także kształtowały w latach 90. ubiegłego wieku. Wielu przedstawicieli tzw. sektora kreatywnego bardzo dotkliwie odczuło zmiany społeczne rodzącej się demokracji i przeszło z systemu opiekuńczego państwa socjalistycznego, które silnie zinstytucjonalizowaną kulturę traktowało jak instrument propagandy, w realia wolnego rynku, gdzie przez ponad 30 lat nie zdołano wytworzyć racjonalnej i zrównoważonej rzeczywistości popytu i podaży kultury.

Wyraźnie nadproduktywny, odziedziczony po minionej epoce system szkolnictwa artystycznego z jednej strony, z drugiej deregulacja statusu twórcy-artysty oraz rewolucja informatyczna totalizująca podaż informacji spowodowały dewaluację i zubożenie środowisk artystycznych. Stereotyp

artysty dla współczesnego Polaka jest kształtowany wyłącznie jako produkt rynkowy branży marketingowej. Artysta-celebryta jest nośnikiem świadomości sukcesu i podmiotem obrotu wartościami wyobcowanymi w gruncie rzeczy z jakichkolwiek cech kulturotwórczych. Istotną przyczyną tej sytuacji są także zaniedbania w sferze edukacji kulturalnej, pogłębiające katastrofalną tendencję najprymitywniejszych oczekiwań społecznych w tej sferze. Dlatego stereotyp artysty kojarzony jest głównie z kosmicznymi gażami pseudogwiazd i siłą rzeczy stanowi destruktywny czynnik zarówno dla środowisk kultury masowej, jak i dla tlącej się znikomą wolą przetrwania w instytucjach kultury tzw. Wysokiej.

Dlaczego artyści zasługują Pana zdaniem na uzyskanie specjalnego statusu prawnego? Istnieje przecież wiele grup społecznych czy zawodowych, które nie cieszą się specjalnymi przywilejami przyznanymi przez Państwo...

Potrzebę opiekuńczej funkcji państwa w kształtowaniu polityki kulturalnej dostrzegają także rozwinięte demokracje. Stąd mamy nieporównanie silniejszą rolę negocjacyjną czy lobbystyczną zachodnioeuropejskich związków twórczych i artystycznych związków zawodowych. Dzieje się tak dlatego, że „towar" czy „usługa" w sferze kultury nie mogą być traktowane jak klasyczny czynnik obrotu wolnorynkowego. Ulotny idiom wartości kulturotwórczych sprawia, że nie można ich po prostu wstawić w witrynę sklepową czy promować w reklamowym spocie. Takie działanie niweczy w zasadzie ich wartość. Stąd artyści czy twórcy zawsze stanowić będą najsłabszy podmiot negocjacyjny w ekonomicznym systemie obrotu kulturą. Nie poradzą sobie w konfrontacji z wydawcą, producentem fonogramu albo filmu, marszandem etc. Dlatego w polski system ochrony wartości istotnych dla kulturowej tożsamości postanowiono zaangażować, w pewnym sensie na zasadzie protezy, modernizację katalogu opłat od tzw. czystych nośników – w tym przypadku urządzeń umożliwiających nielimitowany dostęp do dóbr kultury w ramach dozwolonego użytku prywatnego.

Projekt Ustawy o statusie artysty zawodowego przewiduje, że takim twórcą może być absolwent studiów artystycznych bądź osoba o potwierdzonym dorobku artystycznym. Czy to nie dyskryminuje osób bez formalnego wykształcenia?

Dorobek artystyczny nie jest wyłączną domeną osób legitymujących się dyplomem artystycznej uczelni i nie można klasyfikować tego kryterium w kategoriach dyskryminacyjnych. Projekt ustawy co do zasady przyznaje handicap korzyści płynących z tego systemu twórcom czy artystom, których mierzalny dochód ma swoje źródło w części większej niż jego połowa w działalności twórczej lub/i artystycznej. To założenia, które w mojej opinii chronią proces przyznawania statusu artysty zawodowego przed czynnikiem uznaniowości czy urzędowej arbitralności.

Jak ma się przedstawiać i z czego wynikać podział pieniędzy pozyskanych z opłat? Przeciwnicy projektu ustawy wskazują, że duża część tych funduszy wcale nie ma trafić (w kontrze do argumentacji zwolenników) do najuboższych artystów, lecz do wszystkich przedstawicieli zawodu, w tym do tych najbogatszych.

To nieporozumienie. Ze względu na lokowanie się przeciwników ustawy o statusie artysty zawodowego w gigantycznym i zasobnym lobby producentów i importerów sprzętu elektronicznego (zwłaszcza smartfonów) mniemam, że opinie takie są rozpowszechniane celowo. Konstrukcja opłat od czystych nośników, będących rekompensatą dla artystów i twórców za dozwolony użytek prywatny ich dorobku, funkcjonuje od dawna. W procesie korzystania z przedmiotów ochrony prawa autorskiego i praw pokrewnych – muzyki, filmów, literatury, sztuk pięknych – system ten rekompensuje niezliczone akty użytku prywatnego: kopiowania książek i podręczników dla studentów, „przegrywania" muzyki czy filmów na prywatne nośniki, kopiowania fotogramów i reprodukcji etc. Problem w tym, że lawinowy rozwój technologii cyfrowych zdezaktualizował już dawno nośniki „klasyczne": papier w reprografii, kserokopiarki, magnetofony, kasety magnetofonowe i płyty CD.

Najpowszechniejszy dziś nośnik danych, dostępny zawsze i wszędzie dla każdego to smartfon czy tablet. Bez tzw. kontentu (okropne słowo) czyli muzyki, filmów, zdjęć, reprodukcji, e-booków urządzenia te byłyby w zasadzie klasycznymi telefonami ew. medium komunikacji bezpośredniej. O ich wartości stanowi nieograniczony dostęp do przedmiotów własności intelektualnej w użytku osobistym. Dlatego modernizacja katalogu środków służących dostępowi do tych treści – pokrewna, lecz nie tożsama idei czystych nośników – jest potrzebą chwili.

W projekcie polskiej ustawy uwidoczniła się ponadto swoista emanacja środowiskowej solidarności. Wpływy z opłat od urządzeń i technologicznych systemów globalnej komunikacji przynależą pierwotnie do uprawnionych – artystów i twórców dostarczających ów kontent. Najczęściej rozpowszechniane gatunki twórczości to film, muzyka i w niewielkim stopniu utwory literackie. Utwory z gatunku sztuk wizualnych to w zasadzie margines. Partycypacja w wynagrodzeniach powinna zatem dotyczyć uprawnionych w ramach tych gatunków twórczości. Jednak dla wsparcia najszerzej pojętego sektora kreatywnego i wszystkich gatunków działalności artystycznej projektodawca w porozumieniu z szeroką reprezentacją środowisk twórczych postanowił o przeznaczeniu 51% przychodów z tych opłat na cele wsparcia socjalnego i ubezpieczeniowego dla wszystkich przedstawicieli sfery twórczej i artystycznej – zwłaszcza tych najsłabszych. To właśnie najbogatsi, czyli uprawnieni z tytułu najpowszechniejszego korzystania z ich twórczości, postanawiają solidarnie podzielić się z najsłabszymi, także tymi, których twórczość siłą rzeczy nie może zaistnieć w zdigitalizowanym obrocie. O ile spełnią kryteria ustawowe statusu artysty zawodowego.

Czy projekt ustawy nawiązuje do rozwiązań, które spotykane są w innych krajach? W jaki sposób chronieni są zagraniczni artyści?

W kontekście przedmiotu naszej rozmowy najistotniejszą informacją w odpowiedzi na to pytanie będzie fakt, że Polska jest jednym z ostatnich (obok Rumunii) europejskich terytoriów, na którym lista czystych nośników nie była od dziesięcioleci aktualizowana. Dla porównania na rynku niemieckim opłaty z tytułu rekompensaty prywatnego użytku wynoszą ok. 330 mln € rocznie – w Polsce ok. 1,7 mln €. Niemniej narracja Zrzeszenia Importerów Sprzętu Elektronicznego reprezentowanego przez prezesa Cyfrowej Polski pana Michała Kanownika wciąż wydaje się znacząco wpływać na decyzje kształtujące politykę kulturalną w naszym kraju.

7 „Krytyka muzyczna powinna być podparta warsztatem, wiedzą i wieloletnim osłuchaniem, jeśli ma być rzetelna”

ARTUR ORZECH
dziennikarz muzyczny
i wykładowca uniwersytecki

O opinię pyta Piotr Woźniak

Piotr Woźniak: O gustach się podobno nie dyskutuje. W kontekście takiego stwierdzenia powstaje pytanie o sens istnienia krytyki muzycznej. Czy w dobie YouTube’a, Spotify, które podpowiadają algorytmem, czego odbiorca ma słuchać, bycie dziennikarzem muzycznym nie jest zawodem ginącym?

Artur Orzech: W znacznym stopniu pewnie tak, choć nadal jest kilka osób, które się nie poddają, jak choćby Bartek Chaciński, któremu bardzo kibicuję. Próbuje docierać do ludzi, którzy starają się myśleć indywidualnie, a nie tylko polegać na algorytmie – czytają o muzyce, ufają podpowiedziom fachowców. Krytyka muzyczna powinna być podparta warsztatem, wiedzą i wieloletnim osłuchaniem, jeśli ma być rzetelna. Ja na przykład nigdy nie byłem admiratorem Michaela Jacksona, ale bardzo szanuję jego dokonania. Potrafię docenić warsztat, talent, także jego pojmowanie koncertu jako pewnego wydarzenia, spektaklu muzycznego. Zawsze w ten sposób podchodziłem do zawodu: jeśli nie podobała mi się jakaś płyta, to nie wystarczyło napisać, że np. Michael Jackson jest „be”, tylko trzeba było udokumentować, co się nie zgadza na tej płycie w stosunku do wcześniejszych albo w stosunku do dokonań innych artystów. Myślę, że takiego oglądu algorytm nigdy nie zastąpi. Minusem ogromnych zasobów Internetu jest to, że są wielkim śmietnikiem. Nie prześcigniemy

Internetu w ilości danych, ale te dane trzeba umieć wykorzystać. I tu talent i umiejętności warsztatowe dziennikarza są nadal niezbędne.

Może miejscem wpływu dziennikarzy, krytyków muzycznych na gusta ludzi mogłyby być programy typu talent show? Brakuje tam opinii fachowców: w gronach oceniających zasiadają głównie celebryci albo starsi koledzy startujących – także wykonawcy.

Ze smutkiem odpowiem, że nie. Z punktu widzenia telewizji dziennikarze – fachowcy od oceniania byliby nudni. Musieliby odnosić się do warsztatu, a ludzie oglądając taki program nie oczekują fachowej, merytorycznej oceny, tylko emocji. Te programy oparte są na prostej dychotomii: podoba się – nie podoba się. Jury powiedziało, że się nie podoba, ale widzom przed telewizorami się bardzo podoba. I ta linia sporu jest osią formatu talent show. W takich programach liczą się wyłącznie emocje telewidzów. Z tego powodu nie bardzo wierzę w sukces telewizyjny rzetelnego programu muzycznego. Telewizja zresztą umiera. Moi studenci jej nie oglądają, jedynie z konieczności telewizje informacyjne – one być może jeszcze przetrwają.

Przed laty profesor Aleksander Bardini był współtwórcą czegoś w rodzaju talent show, mało kto już o tym pamięta. Tam pojawiali się ludzie, którzy mieli aspiracje aktorskie, muzyczne itp. Dawał im merytoryczne uwagi, a czasami mówił wprost: to nie ma sensu. Szkoła Bardiniego – bardzo szlachetna, bardzo prawdziwa – już nie istnieje, bo taki jest świat współczesny, taka jest dziś telewizja.

Zapytam Cię o Eurowizję. Czy dostrzegasz w tym wszystkim jakąś wartość muzyczną? Czy tylko stroje, choreografia, pomysł na postać są jego treścią?

Eurowizja, jaka jest, każdy co roku widzi. Ja postrzegam ją w sposób szczególny, bo mam tu już ponadtrzydziestoletnie doświadczenie komentatora. Dla mnie to nie tylko ta chwila w maju, ale droga od 1956 roku. Ten konkurs miał jednoczyć Europę. Były to jednak czasy zimnej wojny i po chwili blok wschodni wymyślił w kontrze Interwizję, która na szczęście dawno umarła. Eurowizja to najważniejszy na świecie, najprecyzyjniej opisany w regulaminie

konkurs. Czy generuje ona muzykę wartościową? W swojej masie nie, ale w szczegółach tak. I nie chodzi mi tylko o słynnych zwycięzców, jak Domenico Modugno czy ABBA. Zdarzają się bardzo szlachetne propozycje, które nie wygrywają. Przyjeżdżają tam powalczyć także prawdziwi artyści, a nie tylko „artyści przez dwa tygodnie".

Bolały mnie lata dwutysięczne, kiedy rzeczywiście liczyło się tylko to, kto wprowadzi półnagi balet na scenę albo ile razy wokalistka zedrze z siebie kolejną warstwę odzieży, zanim pokaże bikini. Taka Eurowizja moim zdaniem minęła, z czego się bardzo cieszę.

Pierwsza znacząca dla mnie wygrana to było zwycięstwo Salvadora Sobrala z Portugalii, niezwykle utalentowanego pieśniarza, który złamał wszystkie eurowizyjne reguły. Nie było „fajerwerków": feerii świateł, wizualizacji, baletu, chórów, za to była ballada, prawie fado. Facet powiedział, że nie chce występować na dużej scenie – i zaśpiewał z tzw. pastylki, czyli miejsca, z którego prezenterzy zapowiadają występy. Jak powiedziałem: złamał wszystkie reguły i wygrał.

Publiczność eurowizyjna zawsze dzieliła się na fanów-miłośników i na kontestatorów. Ci drudzy, chociaż nie lubią, także oglądają; mało tego, często głosują. To program, który ogląda tyle samo widzów, co amerykański Super Bowl – ponad 200 mln ludzi! Zbuduj taki globalny format, którego ludzie nie lubią, a jednak oglądają! Otwierasz wino z przyjaciółmi w majowy wieczór, oglądasz, żeby się pośmiać i nagle trafiasz na występ jakichś Finów w maskach. Myślisz: to jakiś kompletny odpał, to nie pasuje do Eurowizji! Głosujemy na nich!... Ci Finowie wygrali konkurs dzięki tzw. anti-votes, czyli głosom kontestujących Eurowizję. I tu znów wracamy do emocji, przy czym one nie są nakręcane przez jury.

A co do ewolucji Eurowizji – pokolenia głosujących się zmieniają i widzę, że konkurs od kilku lat zmierza w dobrym kierunku. Liczą się już nie tylko elementy telewizyjnego widowiska. Wracamy do muzyki. Mam nadzieję, że Eurowizja będzie znów konkursem piosenki.

Jesteś muzycznym dziennikarzem, ale przecież także iranistą. Czy istnieje muzyka buntu w Iranie?

Tak. Istnieje całe podziemie muzyczne. Bardzo silnie działa środowisko hip-hopowe na czele z artystą, który nazwał się Hichkas, co po polsku znaczy „nikt". Był wielokrotnie aresztowany, przesłuchiwany, zabierano mu sprzęt. Jego nagrania trafiły ponoć do Eminema, a ten, gdy dowiedział się o losach muzyka, wraz z przyjaciółmi postanowił mu pomóc. Przemycali dla niego dobry komputer, loopy, próbki dźwięku, co wpłynęło znacząco na jakość jego produkcji. Pierwsza płyta Hichkasa była interesująca w warstwie tekstowej, ale muzycznie bardzo nieudolna, natomiast kolejne brzmią naprawdę świetnie.

Są też artyści, którzy tworzą muzykę rockową. Tu znów problemem są braki sprzętowe, ale przede wszystkim oni także nie mają możliwości rozwoju wykonawczego. Koncerty odbywają się w ukryciu, podobnie jak zwykłe sobotnie prywatki. Jest to traktowane w Iranie jak działalność kryminalna. Mam do tych muzyków ogromny szacunek, bo tworzą często z pobudek stricte muzycznych, a okazuje się, że akurat ten gatunek jest zabroniony, albo że kobieta nie może być wokalistką. No dobrze – od pewnego czasu może być drugim wokalem. Łaska wielka. Dla nas są to absurdalne rzeczy, z którymi ci ludzie muszą borykać się na co dzień.

Część artystów oczywiście emigruje, ale niektórzy, tak jak Hichkas, zostają i próbują robić swoje.

Wydaje się, że najwięksi gracze rynku muzycznego opanowali do perfekcji technologię sugerowania nam, czego powinniśmy słuchać. Czy Twoim zdaniem każdą propozycję muzyczną da się wypromować? Myślisz, że dałoby się w Polsce wypromować na przykład muzykę perską?

I tak, i nie. Kojarzysz takiego artystę, który się nazywa Arash? Nie? Jakiś czas temu pół Polski go kojarzyło, ponieważ śpiewał piosenki popowe. Stał się na chwilę gwiazdą na skalę europejską. To jest Irańczyk mieszkający w Szwecji. Więc tak, można wypromować Irańczyka, który będzie gwiazdą u nas. Ale gdybyśmy chcieli promować tradycyjną muzykę perską i uczynić z tych wybitnych artystów gwiazdy pop, to nie. Nie da się tego zrobić.

Uogólniając: oczywiście przy wsparciu całego instrumentarium promocyjnego, pieniędzy, kontaktów medialnych da się wypromować kogoś, kto talentu za dużo nie otrzymał. Są to jednak kariery na jeden sezon. Da się na tym pewnie zarobić jakieś pieniądze, ale to ślepa i krótka uliczka. Natomiast ci artyści, którzy mają coś do powiedzenia, pomysł na siebie i wiarę, że ich twórczość jest wartościowa, pewnie dłużej dochodzą do celu, ale w świadomości i pamięci ludzi także pozostają na dłużej. Nie da się sztucznie wykreować gwiazd, które naprawdę świecą.

Żyjemy w czasach ogromu propozycji muzycznej. Coraz trudniejsza jest selekcja rzeczy dobrych. I tu upatruję rolę dziennikarstwa muzycznego.

8 „Nauka gry na instrumencie jest jednym z najskuteczniejszych sposobów poprawy zdolności poznawczych ludzkiego umysłu”

JAGODA SIEKAŃSKA
psycholożka i neuropsycholożka

O opinię pyta Dorota Relidzyńska

Dorota Relidzyńska: Czy na podstawie znanych nam badań mózgu można stwierdzić, że słuchanie muzyki czy nauka gry na instrumencie są czymś więcej niż tylko rozrywką?

Jagoda Siekańska: Liczne badania naukowe dowiodły bez cienia wątpliwości, że nauka gry na instrumencie jest jednym z najskuteczniejszych sposobów poprawy zdolności poznawczych ludzkiego umysłu. Zarówno granie, jak i słuchanie muzyki jest ściśle związane z silnymi uczuciami emocjonalnymi – muzyka aktywuje cały układ limbiczny, który bierze udział w przetwarzaniu emocji i kontrolowaniu pamięci. Słuchanie (lub tworzenie) muzyki zwiększa przepływ krwi do obszarów mózgu, które generują i kontrolują emocje. Układ limbiczny biorący udział w przetwarzaniu emocji i kontrolowaniu pamięci, „rozświetla się”, gdy nasze uszy odbierają muzykę.

Nasze zamiłowanie do muzyki ma głębokie korzenie: tworzymy ją od zarania kultury. Ponad 30 000 lat temu pierwsi ludzie grali już na kościanych fletach, instrumentach perkusyjnych i harfach szczękowych – a wszystkie znane społeczeństwa na całym świecie tworzyły muzykę. W starożytności muzyka intrygowała filozofów i już wtedy zaczęto łączyć percepcję muzyki z ludzką pamięcią.

Historia tego typu badań liczy już kilkadziesiąt lat, czy coś szczególnego się od czasu ich zainicjowania zmieniło?

Dzięki nowym metodom obrazowania mózgu mogliśmy wejść na zupełnie inny etap tych badań. Możemy m.in. pomóc muzykowi przejść poważną operację mózgu z niemal stuprocentową gwarancją, że ów pacjent nie utraci swoich zdolności. Nowoczesne metody pomagają chirurgom mapować mózgi pacjentów, dzięki czemu mogą pracować nad obszarami odpowiedzialnymi m.in. za mowę czy pamięć. Stosując miejscowe środki znieczulające pozwalają takiej osobie pozostać przytomnym. Pacjenci podczas operacji grają na gitarze i skrzypcach. Lekarze zwracają uwagę na każdą złą nutę – zmiana rytmu lub nagła przerwa mogą oznaczać, że chirurg sonduje obszar, którego należy unikać.

Czy jakiś element badań rzucił nowe światło na stan naszej wiedzy o wpływie muzyki na działanie mózgu?

Muzyka aktywuje wiele różnych części mózgu: płat skroniowy, w tym specyficzne zakręty skroniowe (wybrzuszenia po stronie pomarszczonej powierzchni mózgu), które pomagają przetwarzać ton; móżdżek, pomagający przetwarzać i regulować rytm, czas i ruch fizyczny; ciało migdałowate i hipokamp – te z kolei odgrywają rolę w emocjach i wspomnieniach. Wpływa również na układ nagrody w mózgu. Ponadto wykazano, że wykształcenie muzyczne, zarówno u dzieci jak i u dorosłych, koreluje z lepszym funkcjonowaniem poznawczym na poziomie funkcji wykonawczych, za które odpowiada kora przedczołowa. Są to procesy niezmiernie ważne, odpowiedzialne za szybkie przetwarzanie informacji, regulowanie zachowania, dokonywanie wyborów, rozwiązywanie problemów, planowanie i dostosowywanie się do zmiennych wymagań. Dlatego badania często idą w kierunku terapeutycznej mocy muzyki – w tym poprzez zmniejszanie stresu, bólu i objawów depresji, a także poprawę zdolności poznawczych i motorycznych, uczenia się przestrzenno-czasowego i neurogenezy, czyli zdolności mózgu do wytwarzania neuronów.

Czy mózg muzyka czynnie uprawiającego zawód jest inaczej rozwinięty od niemuzyka?

Mózg czynnego muzyka jest rozwinięty o wiele silniej, niż u osób uprawiających inne zawody, co mogłoby dowodzić, że muzyka wymaga znacznie większego zaangażowania niż inne dziedziny twórczości artystycznej. Gaser i Schlaug (2003) porównali struktury mózgowe profesjonalnych muzyków z niemuzykami i odkryli różnice w objętości istoty szarej w motorycznych, słuchowych i wzrokowo-przestrzennych obszarach mózgu. To potwierdza pogląd, że mózgi muzyków wykazują zmiany strukturalne. Ze względu na wyraźne różnice w kilku obszarach mózgu jest mało prawdopodobne, aby były one wrodzone – powstały raczej w wyniku długotrwałego nabywania i powtarzalnego ćwiczenia umiejętności muzycznych.

Mózgi muzyków wykazują również funkcjonalne różnice w porównaniu z mózgami niemuzyków. Krings i jego współpracownicy w 2000 roku wykorzystali fMRI (funkcjonalne obrazowanie metodą rezonansu magnetycznego) do badania zaangażowania obszarów mózgu u profesjonalnych pianistów, porównując ich z grupą kontrolną podczas wykonywania złożonych ruchów palców. Odkryto, że zawodowi pianiści wykazywali niższy poziom aktywacji korowej w obszarach motorycznych mózgu i że ze względu na długotrwałą praktykę motoryczną u pianistów konieczna jest aktywacja mniejszej liczby neuronów. Co więcej – wykazano, że muzycy mają znacznie bardziej rozwiniętą lewą płaszczyznę skroniową, a także większą pamięć słów.

Nasze mózgi mają niezwykłą zdolność tworzenia, przechowywania i odzyskiwania wspomnień muzycznych, nawet jeśli nie jesteśmy tego świadomi. Co jeszcze bardziej fascynujące, pamięć muzyczna wydaje się bardzo dobrze zachowana u osób cierpiących na choroby i zaburzenia związane z utratą pamięci. Można tu podać przykład pacjenta z zapaleniem mózgu. Nie był on w stanie przypomnieć sobie prawie całej swojej przeszłości, ale mógł grać utwory na fortepianie z pamięci.

Innym stanem, który powoduje uszkodzenie hipokampa i pobliskich obszarów płata skroniowego, jest zespół otępienny, który wpływa na pamięć, myślenie i zdolność do interakcji z innymi ludźmi. W miarę postępu choroby

mózgi pacjentów wykazują coraz większe uszkodzenia w obszarach skroniowych, czołowych i innych zaangażowanych w myślenie o sobie. Muzyczne wspomnienia w jakiś sposób potrafią przetrwać rozległe uszkodzenia mózgu. Badania ujawniają istnienie „obszaru pamięci muzycznej", który umożliwia nam zapamiętywanie naszych ulubionych piosenek. Co ważne, ten obszar jest oddzielony od hipokampa i płata skroniowego. To umożliwia nam prowadzenie terapii dla osób z tego rodzaju uszkodzeniami mózgu. Jeśli wspomnienia muzyczne mogą przetrwać uszkodzenia hipokampa i innych obszarów mózgu, to mogą być one wykorzystane w terapii. Dlatego podczas leczenia osoby odizolowane i zdezorientowane, rozpoznając utwory muzyczne, zaczynają śpiewać i nawiązują więź z terapeutą. To wszystko pokazuje ogromny wpływ muzyki na nasz system emocjonalny i poznawczy.

Kognitywistyka – czy przybliży nas do „tajemnicy" muzyki?

Od lat 60. badania nad wpływem muzyki na mózg rozwijały się wraz z kognitywistyką – nauką zajmującą się badaniem procesów umysłowo-poznawczych. Dlaczego? Po pierwsze, muzyka jest uniwersalną częścią życia, spełnia kluczowe role w życiu codziennym. Po drugie, muzyka ma do odegrania ważną rolę w rozwoju ontogenetycznym, a także w ewolucji człowieka. Po trzecie, jednoczesne docenianie i tworzenie muzyki angażuje wiele złożonych procesów percepcyjnych, poznawczych i emocjonalnych, czyniąc muzykę idealnym obiektem do badania umysłu. Jednak poznanie muzyczne jest nadal czasami uważane za zjawisko peryferyjne w porównaniu z badaniami języka, widzenia, planowania, rozumowania lub rozwiązywania problemów. Wciąż prowadzone są badania nad tym, jaka jest rola muzyki w ewolucji człowieka, jakie procesy i mechanizmy mózgowe są zaangażowane w emocje związane z odczuwaniem muzyki, które cechy poznania muzycznego są wrodzone, a które nabyte.

9 „Jeżeli oczekujemy od osoby ciemnoskórej, że będzie świetna w tańcu, sporcie i w śpiewie – bo to jest obszar stereotypu, który najczęściej dotyczy czarnej rasy – to po prostu redukujemy ją do uproszczonego przeświadczenia”

IFI UDE
piosenkarka, kompozytorka, autorka tekstów

O opinię pyta Michał Weicher

Michał Weicher: Jak wyglądała Twoja osobista muzyczna edukacja? Ile w niej było sięgania do muzyki etnicznej i jaka jest jej rola w Twojej twórczości?

Ifi Ude: Pochodzę z Opola. Skończyłam ognisko muzyczne w klasie fortepianu. Ledwo i z ogromnym wysiłkiem. W szkole stwierdzono, że jestem „muzycznym debilem” i nie wysłano mnie na przesłuchania wokalne, na które trafiały zdolne dzieci. Może gdybym dostała się na przesłuchanie, moja kariera muzyczna wyglądałaby zupełnie inaczej? Zaznaczę tylko, że nie przepadałam za swoją nauczycielką fortepianu. Miała sporą nadwagę i kiedy grała, naciskała jednym palcem dwa klawisze, przez co strasznie fałszowała. Raz, kiedy mi nie wyszło, dostałam witką po rękach.

Po raz pierwszy usłyszałam world music dzięki Deep Forest. Byłam ich prawdziwą fanką. Ich debiutancką CD „Deep Forest” zajechałam prawie do białości. Dopiero po 15 latach zdałam sobie sprawę, że samoczynnie zaczyna ze mnie wypływać to, czym nasiąkłam, słuchając muzyki świata. Wpływ brzmień oryginalnych instrumentów etnicznych czy eksperymentów wokalnych.

Uważam, że muzyka korzeni – obojętnie o jakiej kulturze mówimy – jest podstawą wszelkiej muzyki. Może wyjdę na wywrotowczynię, ale klasyka przy niej to napuszony, sztuczny twór.

Czarni mają muzykę we krwi – zgadzasz się z tym? Czy na własnym przykładzie odczuwasz, że masz większe predyspozycje do tworzenia muzyki (np. barwa głosu, poczucie rytmu) z uwagi na pochodzenie?

To bardzo szkodliwy mit dla wszystkich. Stwarza oczekiwania wobec poszczególnych nacji ze względu na ich kolor skóry i szerokość geograficzną, z której pochodzą. Świat się zmienił. Jeżeli oczekujemy od osoby ciemnoskórej, że będzie świetna w tańcu, sporcie i w śpiewie – bo to jest obszar stereotypu, który najczęściej dotyczy czarnej rasy – to po prostu redukujemy ją do uproszczonego przeświadczenia.

Talent i zdolności to kwestia jednostkowa i najwyższy czas, abyśmy patrzyli na sprawę predyspozycji do danej czynności na takim właśnie poziomie. Moja barwa głosu jest daleka od soulu czy gospel, co nie znaczy, że poruszanie się w tych gatunkach sprawia mi trudność. Nie mam większych zdolności do tworzenia muzyki od innych. Po prostu ciężko pracuję – dzięki czemu jestem tu, gdzie jestem. To nie zależy od mojego pochodzenia. Mój talent to nie kwestia rasy, ale predyspozycji i pracy.

Co sądzisz o muzyce, w której biali artyści biorą na warsztat gatunki uważane za klasycznie „czarne", np. białe reggae (Police), biały funk lub blue eyed soul (Simply Red, Bowie). Wyobrażasz sobie odwrotną sytuację, np. zespół kurpiowskich Tybetańczyków?

Osobiście uważam, że Polacy nie powinni grać reggae, bo krzywdzą wtedy wszystkie strony. Nie znam żadnego polskiego zespołu, który nie kaleczyłby reggae. Ale nie jestem obiektywna. Proszę, poszerzcie moją wiedzę.

Biały funk… hm. Jak dla mnie funk to The Parlament Funkadelic z Georgem Clintonem na czele. W Polsce dobrego funka gra Łąki Łan. Ja sama zaczynałam swoje muzyczne przygody w garażowym zespole funkowym „Funkcjonalni". Jestem z tego bardzo dumna, przyznam, że

dawaliśmy radę – do tego stopnia, że wygraliśmy w jakimś regionalnym konkursie całodniową sesję nagraniową w profesjonalnym studiu. To było coś! Potem dałam swój pierwszy koncert w życiu z innym funkowym zespołem, „Funkygor", którego liderem był Ygor Przebindowski. Pamiętam, że wśród funkowców krążyło zdanie: „nie mówimy funky, tylko FUNK". Powaga.

Bowie... no cóż. Wiadomo, że był genialny. W jego przypadku jednak nie chodzi o kalki. On był wirtuozem, który biorąc na warsztat jakikolwiek gatunek, przekształcał go na swoją modłę, tworząc zupełnie nową, wspaniałą i unikatową jakość, inspirując w ten sposób kolejne pokolenia artystów.

Zespół kurpiowskich Tybetańczyków? To przykład z muzyki folkowej. Pamiętajmy, że folk niezależnie od szerokości i długości geograficznej ma jeden, stały trzon – trans. I pod tym względem muzyka Kurpiów jest podobna do tybetańskich śpiewów. Nie jestem muzykolożką, ale ja słyszę podobieństwo. Albo porównajmy chociażby album „Naked Spirit" tuwińskiej artystki Sainkho Namtchylak z pieśniami pogranicza polsko-ukraińskiego. Wspaniale się dopełniają, tworząc transgresywną opowieść.

Czarnoskórzy artyści ze Stanów Zjednoczonych mieli ogromny wpływ na kształtowanie się muzyki popularnej, ale to głównie biali robili ogromne kariery, często przyczyniając się do popularyzacji np. bluesa. Widzisz w tym rodzaj „artystycznego kolonializmu" czy jest to coś pozytywnego?

To prawda. To ogólnie pomijany aspekt w dyskusji nad historią muzyki. Polecam film „Cadillac Records". Bardzo go lubię, nie tylko ze względu na gwiazdorską obsadę, ale również za świetną ścieżkę dźwiękową i ujmujące zdjęcia. W filmie pojawia się wątek dotyczący utworu stworzonego i wykonanego przez czarnych muzyków. Piosenka była puszczana tylko w małych, bluesowych radiostacjach, gdzie cieszyła się bardzo dużym powodzeniem. Po krótkim czasie utwór trafił do popularnych, państwowych stacji. Dlaczego? Bo został nagrany przez biały boysband. To się nazywa kradzież i „muzyczny kolonializm". Piosenka podbiła wszystkie listy przebojów. Druga wersja została dostosowana do „stylistyki białej młodzieży": łagodne brzmienie, gitara bardziej country niż blues i uśmiech na twarzy wokalisty. Takie przypadki kradzieży były bardzo powszechne...

Co jest Twoim największym wyróżnikiem jako Artystki?

Moja droga artystyczna. Wielki wpływ na jej rozwój miało to, że mama słuchała bardzo dużo różnej muzyki, od klasyki po disco polo (rzadko, ale jednak). To były lata 90. Czas wielkich zmian. Całe społeczeństwo zaczęło zerkać na zachód i odkrywać bogactwo muzycznych gatunków. I ja też to przeżyłam. Mam w sobie tygiel inspiracji i wspomnień. Ale dopiero teraz, jako dojrzała i ukształtowana artystka wiem, że odnalazłam w muzyce źródeł – w muzyce korzeni – trzon pradawnej weny. Chcę z niej czerpać, będąc jednocześnie uważna i świadoma teraźniejszości.

10 „A czym jeszcze jest dla mnie muzyka? Dopełnieniem duchowego życia, może najważniejszym”

TADEUSZ WOŹNIAK
muzyk, kompozytor, wokalista

O opinię pyta Piotr Woźniak

Piotr Woźniak: Różne potrzeby wyrażają ludzie względem muzyki. Dla jednych jest tłem ich życia, rodzajem ścieżki dźwiękowej: uczą się przy muzyce, pracują. Inni się przy niej bawią – to też może być jej funkcja. A czym dla ciebie jest muzyka najbardziej?

Tadeusz Woźniak: To jest bardzo trudne pytanie, ponieważ mam opisać coś, co nie jest konkretem. Muzyka jest jakąś sublimacją fal, które rozchodzą się w przestrzeni, funkcjonującą w percepcji zmysłowej, ale niedotykalną, nie da się jej złapać. Wyłączyć, zagłuszyć, zatkać uszy – to jedyne, co możemy zrobić. Możemy dotknąć obrazu wiszącego na ścianie. Obraz jest przedmiotem. Muzyka nie jest przedmiotem. Dlatego tak trudno mi mówić, czym muzyka jest. Na pewno jest czymś, co wzbudza emocje, może nawet większe niż inne przejawy sztuki, ponieważ nie wymaga tłumaczenia. Rezonuje w nas emocjonalnie – czy to niechęcią, która powoduje potrzebę wyłączenia jej, czy też odwrotnie: skłania do wyłączenia się z towarzystwa, żeby jej posłuchać. Czyli może wywoływać skrajnie różne emocje.

A czym jeszcze jest dla mnie muzyka? Dopełnieniem duchowego życia, może najważniejszym. Mamy literaturę, sztuki plastyczne, film, teatr. Żadna z tych dziedzin nie potrafi tego, co potrafi muzyka: z niczego jest coś. Nie bardzo sobie wyobrażam, żeby muzyka mogła nie istnieć. I współczuję tym, którzy jej nie słyszą.

Czym może być muzyka dla twojego najmłodszego syna, Filipa, chłopaka z zespołem Downa? Jak to czujesz?

Dla niego jeszcze bardziej niż dla mnie jest stymulacją jego życia emocjonalnego i duchowego. On jest bez reszty pochłonięty muzyką. Do tego stopnia, że dzień, w którym nie może spędzić kilku godzin słuchając muzyki, dowiadując się o niej – lubi na przykład wiedzieć, kto zagrał – jest dniem straconym. Na swój sposób uczestniczy też w muzykowaniu: dośpiewuje i dogrywa na cajonie czy na gitarze do swoich ulubionych nagrań. Oczywiście to jego muzykowanie należałoby pewnie wziąć w cudzysłów, ale to zależy, co uznamy za muzykowanie. Jest zawsze tak przy tym przejęty, że de facto to jego „granie" pełni tę samą funkcję emocjonalną, co nasze najwspanialsze wykonania. Te stany, kiedy nam się wydaje, że coś nam bardzo, bardzo wychodzi (a nie zawsze przecież tak jest) – Filip ich doświadcza dużo częściej od nas. Rola muzyki w życiu Filipa jest trudna do przecenienia, bo on swoją satysfakcję, radość czerpaną z muzyki przenosi na otoczenie, na nas.

Wychowałeś się w licznej rodzinie w trudnym powojennym czasie. Znalazłeś się wtedy w dwóch szkołach artystycznych. Jak myślisz, czy fakt, że uczęszczałeś do szkoły muzycznej i baletowej, wpłynął na twoje życiowe losy?

Najpierw były skrzypce – skończyły się niepowodzeniem, bo nie było nikogo, kto by nade mną czuwał. Jak wiadomo, skrzypce – w szczególności w początkowym okresie – wymagają katorżniczej pracy dziecka, do której nie jest łatwo je przekonać. Po prostu bumelowałem. Mimo mojej postawy i braku ochoty na kontynuację nauki zatrzymywali mnie w tej szkole, ponieważ twierdzono, że wykazuję zdolności w tym kierunku. Zarówno naukę w tej szkole jak i w szkole baletowej zawdzięczam głównie jednej z moich sióstr, Halinie. Bo kiedy zrezygnowałem z grania na skrzypcach, zapisała mnie – oczywiście po naradzie rodzinnej – na egzamin wstępny do szkoły baletowej. Chodziłem tam przez wiele lat. Obie te szkoły, choć pierwsza nie zrobiła ze mnie skrzypka, a druga – tancerza, stworzyły sytuację, w której nie wyobrażałem sobie, że nie mógłbym w tym świecie artystycznym być. I zrobiłem wszystko, żeby to się udało. Co prawda, jak pewnie każdy mam niedosyty i poczucie jakichś ułomności w swojej pracy, niemniej nie wyobrażam sobie, że mógłbym robić co innego.

Jeszcze o edukacji: moją naukę muzyki w szkole ogólnokształcącej wspominam nie najlepiej. Wiesz, jakieś ludowe piosenki odbębniane na rozstrojonym pianinie, kartkówki z życiorysu Beethovena… Chyba niewiele się tu zmieniło na lepsze. Czy byłby, Twoim zdaniem, jakiś lepszy pomysł na wprowadzenie młodych ludzi w świat muzyki?

Chyba nie powiem nic odkrywczego. Nie dotyczy to tylko muzyki, ale i innych przedmiotów. Jeżeli weźmiemy historię, geografię czy fizykę, to przecież w bardzo znaczącym stopniu nasze – jako dziecka – zainteresowanie danym przedmiotem zależy od nauczyciela: czy potrafi pobudzić wyobraźnię i naszą ciekawość. Jeśli odklepuje jakieś formułki, bo jest zmęczony, źle przygotowany, jest to jego dodatkowy przedmiot nauczania – lekcja muzyki staje się bezproduktywnym koszmarem. Przede wszystkim chodzi o wyobraźnię. Ja miałem szczęście w życiu do kilku nauczycieli, którzy pobudzili moją wyobraźnię. Zainteresowanie historią zawdzięczam nauczycielowi, zainteresowanie literaturą wyniosłem trochę z domu, ponieważ mama czytała mi np. „Ballady" Mickiewicza, ale miałem także kilku bardzo dobrych nauczycieli języka polskiego. Od nauczyciela, od szkoły, od atmosfery w tej szkole zależy właściwie wszystko.

Przypomniały mi się wasze opowieści o szkole, do której chodził Filip – jak istotna była w niej rola muzyki, także dla niepełnosprawnych dzieci…

W gminnej szkole w Łajskach, realizującej zasadę nauczania włączającego, zaistniała jakby inna, niezwykła rzeczywistość. Kiedy Jola, moja żona, przyjeżdżała rano z Filipem do szkoły, siadała w holu przy zawsze nastrojonym fortepianie. To był jej pomysł. Dzieci się zbierały i śpiewały razem z nią jedną czy dwie piosenki. A więc zanim poszły na lekcje, zrobiły już coś w grupie, udrożniły sobie oddychanie… następowała, jak sądzę, zmiana jakościowa, która miała wpływ na ich naukę. To było możliwe w tej zwyczajnej, gminnej szkole! Wszystkie dzieci grały tam rotacyjnie w orkiestrze. To pewnie jeden ze sposobów uruchomienia muzycznej wrażliwości. I to jest nie do przecenienia. Nie chodzi przecież o to, żeby robić z wszystkich uczniów wirtuozów, muzyków. Chodzi o to, że te dzieci zobaczyły pięciolinię i zrozumiały, że jak jest kółko, to tyle trwa, a zamalowane kółko z pałeczką odpowiednio krócej.

A więc zrozumiały czasowość muzyki, od czego, jak sądzę, zaczyna się jej percepcja: od uświadomienia sobie, że ona trwa. Chyba dopiero zapis uświadamia to tak naprawdę… Grały więc w orkiestrze. Wszystkie. Nie bez powodu największym muzycznym rynkiem na świecie jest rynek amerykański: tam w każdej szkole każdy dzieciak na czymś gra. Stąd ta temperatura odbioru muzyki, uczestniczenia w życiu muzycznym wśród Amerykanów jest tak gorąca, a przy tym świat muzyki tak bogaty, nie tylko przecież duchowo: bo jest to gigantyczny rynek 300 milionów ludzi uwrażliwionych na muzykę.

11 „Mnie się wydaje, że społeczeństwa są ogłupiane”

ELŻBIETA ZAPENDOWSKA
krytyczka muzyczna,
specjalistka od emisji głosu

O opinię pyta Piotr Woźniak

Piotr Woźniak: Muzyka disco polo uważana jest przez niektórych za współczesną muzykę ludową. Co o tym sądzisz? Czy jako osoba kochająca ludzi śpiewających potrafiłabyś obdarzyć troskliwą, profesjonalną opieką wykonawcę disco polo?

Elżbieta Zapendowska: Ja nie lubię disco polo. Ta muzyka mnie nudzi przede wszystkim. Strasznie mnie nudzi i się na niej nie znam. Nie znam się również np. na rapie, ale bardzo często, jeśli jest fajnie zrobiony, to mnie wciąga. Mimo tego, że mam 150 lat i nie powinien do mnie trafiać – to jednak trafia. Nie wiem, może disco polo ma jakąś wartość, ale jeżeli posłuchało się w życiu tylu fantastycznych utworów, począwszy od Beethovena, Bacha czy Niemena, przez wokalistów jazzowych, piosenek poetyckich, Brela całego, Brassensa, to nie wiem, co może zachwycać w disco polo.

Muzyka ludowa poprzez swoją prawdę, czasem śmieszne, rubaszne teksty, nawet wulgaryzmy, ale takie wdzięczne, może być fascynująca. Wyraża mądrość ludową i z niej czerpie. A disco polo wydaje mi się takim bazarkiem sztucznych pseudomuzykantów, którzy „lepiej się noszą”. Muzycznie również, bo mają te swoje syntezatorki i uważają się za wielkich artystów.

Zostawmy więc disco polo. Czy głębsze wartości w muzyce, tej estradowej, mają szanse obronić się same? Czy w ramach, nie ukrywajmy, dyktatu opłacalności inwestycji w muzykę popową, jakieś głębsze wartości mogą się tam pojawiać? A może się pojawiają?

Pewnie, że się pojawiają. Ale nie za często. To jest wszystko… dziwne. Mnie się wydaje, że społeczeństwa są ogłupiane. Młynarski kiedyś napisał, że „rośnie popyt na igrzyska". Ludzie potrzebują zabawy, igrzysk, skakania i zapominania o rzeczywistości. A muzyka, sztuka ma odzwierciedlać tę rzeczywistość ludzi, ich problemy, radości, wzloty i upadki. Trudno czasem rozdzielić rzemiosło od artyzmu. Rzemiosło często jest przez nas doceniane: ktoś wychodzi na estradę, mówimy: „o, ładnie śpiewa" i… idziemy robić herbatę. A jak artysta, niekoniecznie najpiękniejszym głosem, zapoda coś, co nas trafi w czuły punkt, to się zatrzymamy w pół drogi i o tej herbacie zapomnimy, a czasem i o wszystkim innym... Tak postrzegam artyzm.

A piosenka to rozrywka czy sztuka?

Oj, to może być i sztuka, i rozrywka, i ponurka, i przekleństwo, i dziadostwo najgorsze. Ważna jest jakość. Jeżeli jest jakość, to istotne jest, jaką ma spełniać rolę. Staram się naprawdę ze wszystkich sił, żeby piosenka była wydarzeniem artystycznym, żeby miała swój poziom, swoją szlachetność.

Mam poczucie, że Twój udział w programach łowiących talenty był właśnie wyrazem Twoich poszukiwań sensu i artyzmu... To tego w ludziach śpiewających poszukujesz, czasem pomagasz im to z nich samych wydobyć, dlatego byłaś do tych programów zapraszana?

Tego to ja nie wiem. Ja się nie mizdrzę do wykonawców. Jeżeli coś mi się podoba, to to mówię, a jeżeli mi się nie podoba, to też. Mam taki patent na życie i to nie jest bohaterstwo. To jest wygodnictwo. Jeżeli powiem to, co myślę, to zawsze się obronię, a jak się będę mizdrzyć, to mogę się nie obronić. Poza tym, jeżeli człowieka wrażliwego, a niezbyt utalentowanego, który chce żyć z muzyki, oszukasz i za wiele mu naobiecujesz, to spadnie z naprawdę wysokiej góry. On się załamie. To jest odpowiedzialność. Artystów na świecie nie potrzeba aż tak wielu.

Wiele jest muzycznych nurtów... Czy w programach typu talent show można znaleźć jakieś wspólne kryteria oceny wokalisty pop, śpiewaka operowego i wykonawcy disco polo?

Nooo, to pojechałeś na koniec! Oprócz tych podstawowych elementów typu: nie fałszuje i jest rytmicznie, chodzi o tak zwaną prawdę. Jeżeli discopolowiec kocha oczy zielone czy fioletowe, czy jakie tam jeszcze, o jakich śpiewa, to jeżeli jest w tym szczery i trafia do ludzi, to cóż – każdy człowiek ma prawo wybierania utworów, które mu się podobają. I to samo dotyczy klasyków, wykształconych bardzo solidnie wokalistów, którzy potrafią przez prawdę sięgnąć do prostego człowieka, ale bywają też tacy, u których można wykpić ich sztuczność, nienaturalność i pozę, sugerującą, że oto robię coś z założenia bardzo szlachetnego i wartościowego, a wcale tak nie jest. Jest mnóstwo chałturników beznadziejnych, za to okropnie nadętych i tak patetycznych, że można z nich boki zrywać. I rockandrollowiec potrafi być patetyczny i śmieszny. Ale potrafi być też prawdziwy. Wszystko zależy od człowieka, od jego charyzmy, talentu i od tego, czy ma cokolwiek do przekazania.

12 „W wielu państwach wydatki na kulturę słusznie traktuje się (i liczy) jako inwestycje w rozwój, kreatywność, budowanie swoistego bezpieczeństwa”

BOGDAN ZDROJEWSKI
senator RP, były:
prezydent Wrocławia, minister kultury
i dziedzictwa narodowego, poseł RP,
poseł do Parlamentu Europejskiego

O opinię pyta Paweł Siechowicz

Paweł Siechowicz: W debacie publicznej można spotkać się niekiedy z opinią, że wydatki na kulturę są obciążeniem dla budżetu państwa i w sytuacji kryzysu to z nich można najłatwiej zrezygnować. Jakie jest Pana zdanie na ten temat?

Bogdan Zdrojewski: Wydatki na kulturę, podobnie jak na naukę czy oświatę, to inwestycja. Faktem jest, że przy każdym kryzysie podlegają one łatwej redukcji. Dzieje się tak dlatego, że środki na te działy to inwestycje przede wszystkim w przyszłość. W czasie wojny, pandemii czy też podczas kryzysu gospodarczego rządzący skupiają się na tym, co „teraz”. To błąd – czasami usprawiedliwiony, ale przeważnie nie.

W latach 2007-2014 sprawował Pan urząd ministra kultury i dziedzictwa narodowego. W tym okresie dwukrotnie odnotowano spadek wydatków publicznych na kulturę – w 2011 i 2013 roku. Dlaczego konieczne było ograniczenie tych wydatków z budżetu państwa i jednostek samorządu terytorialnego?

Nie dotyczyło to ministerstwa, którym kierowałem. Tylko w 2011 roku i to w ograniczonym czasie. Ważne, że jedynie w odniesieniu do planu, a nie roku poprzedniego. Dodam, że na koniec roku zbilansowaliśmy ten ubytek. Patrząc jednak na wskazane lata, przypomnieć trzeba, że biliśmy liczne finansowe rekordy. Po pierwsze, uzyskaliśmy bezprecedensowy wzrost nakładów na edukację kulturalną i artystyczną. Po drugie, ustanowiliśmy europejski rekord inwestycyjny (przez cztery lata z rzędu byliśmy liderami w UE). Nie zapominajmy także o wzroście wydatków na kulturę, który osiągnął w tym czasie prawie 1% w stosunku do budżetu państwa, a – przypomnę – zaczynałem od około 0,50%. I na koniec, co warte podkreślenia, w efekcie znakomitej współpracy z samorządami, udało się zrealizować wiele bezprecedensowych przedsięwzięć, takich jak Opera Podlaska, Teatr Szekspirowski, Centrum Nauki Kopernik, NOSPR w Katowicach, NFM we Wrocławiu, ECS w Gdańsku, etc. W sumie – ponad 100!

W latach 2014-2019 był Pan deputowanym w Parlamencie Europejskim, kiedy Państwa Unii Europejskiej mierzyły się ze skutkami kryzysu gospodarczego. Analiza wydatków publicznych na kulturę w tym okresie ukazuje znaczące różnice między różnymi obszarami Europy. Państwa południowe – Grecja, Hiszpania, Portugalia i Włochy – drastycznie je ograniczyły, w pozostałych państwach wspólnoty europejskiej, także w Polsce, obserwowano tendencję wzrostową. Czy jako deputowany odczuł Pan tego rodzaju różnice kulturowe? Z czego Pana zdaniem może wynikać odmienne podejście do znaczenia wydatków na kulturę w budżecie państwa?

W przypadku Polski działał już mechanizm powstałych zobowiązań, wynikający z samych inwestycji, ale także konieczność utrzymania instytucji zbudowanych np. ze środków europejskich. Kontynuowano także ostatnie przedsięwzięcia, które zapoczątkowano w latach mojego kierownictwa (np. termomodernizacja niemalże wszystkich szkół artystycznych). Warto także zwrócić uwagę na fakt, że Polska na mapie Europy w okresie kryzysu była zieloną wyspą. Wychodziliśmy więc z kłopotów szybciej niż inni. Ważne jest też profesjonalne porównanie wydatków brutto np. w Polsce i Niemczech. Są one wciąż w kwotach bezwzględnych dla nas niekorzystne. W czasie sprawowania mandatu europosła stworzyłem pierwsze w historii

PE sprawozdanie z barier w uczestnictwie w kulturze w państwach UE. Przyjęto je z uznaniem. Oparte było na szerokich badaniach, z których płynęły m.in. wnioski:

1. Nie pieniądze są dziś największą barierą w partycypacji w kulturze.
2. Najbardziej niedocenionym elementem uczestnictwa są luki w edukacji.
3. My, Polacy, mamy niską gotowość do łożenia na kulturę z własnej kieszeni.
4. W UE mamy ogromne rozpiętości w ofertach kulturalnych i dostępności do niej.
5. Polska dobrze wypadła m.in. w takich dziedzinach jak teatr, film, ale niekorzystnie już np. w sztukach wizualnych (ilość obiektów wystawienniczych, wiedza etc.).
6. Kluczowe dla uczestnictwa w kulturze jest przygotowanie i odczuwanie potrzeby rozwoju w oparciu o rozmaite partycypacje (czytelnictwo, udział w wydarzeniach artystycznych, etc.).

Dodam, że w wielu państwach wydatki na kulturę słusznie traktuje się (i liczy) jako inwestycje w rozwój, kreatywność, budowanie swoistego bezpieczeństwa (społecznej odporności na rozmaite zagrożenia).

Chciałbym zapytać także o Pana doświadczenia jako prezydenta miasta. Sprawował Pan tę funkcję we Wrocławiu przez 11 lat, począwszy od 1990 roku. Czy potrafiłby Pan porównać znaczenie wydatków na kulturę na poziomie lokalnym i państwowym? W ostatnich latach Wrocław wzmocnił jeszcze swoje znaczenie jako jedno z ważniejszych miejsc na kulturowej mapie Polski i można przypuszczać, że wrocławianie czerpią duże korzyści z bogactwa kulturowego swojego miasta, na przykład z turystyki.

Różnice z pewnością są. Prezydenci miast mają w 100% zbudowaną odpowiedzialność za instytucje i życie kulturalne na swoim obszarze. Są samodzielni w kształtowaniu polityki finansowej. Mają niezliczone instrumenty pozyskiwania zarówno wydarzeń artystycznych, jak i tworzenia całkowicie nowych instytucji. Korzystałem z tych instrumentów wierząc, że stanowić mogą istotny atut miasta. Śmiem twierdzić, że Wrocław w latach 90. osiągnął bardzo dużo. Stał się właściwie polską stolicą życia kulturalnego. Na widowiska operowe

przyjeżdżała do nas publiczność z całej Europy. Nasze sceny teatralne posiadały najwyższe oceny, a spektakle były najwyższej próby. Muzea zaczęły wyrywać się z marazmu. Zabytki, włącznie z szerokim centrum miasta, przeszły niewyobrażalną wcześniej zmianę. Wrocław stał się miastem topowym, chętnie odwiedzanym, z licznymi, atrakcyjnymi festiwalami. Przede wszystkim jednak – zaczął być doceniany przez samych mieszkańców.

Co dla Pana jest najważniejszym argumentem na rzecz publicznych wydatków na kulturę?

Kultura służy. Jest źródłem kreatywności. Wzbogaca. Poszerza nasz świat i tworzy całe instrumentarium, by lepiej rozumieć się nawzajem, ale także postrzegać pozornie obce nam zjawiska. Kultura to źródło najbogatszego zestawu naturalnych „witamin". Buduje naszą odporność. Uczy i bawi. By nie było wątpliwości, dopowiem – nie ma osób nieuczestniczących w kulturze. Każdy jest jej uczestnikiem, posługując się choćby konkretnym językiem. Problem tkwi jedynie w jakości, szerokości i świadomości samego procesu partycypacji.

BONUS

czyli
dodatki poszerzające horyzonty

Pytajnik

Czas na test i dyskusje!

Czy przeczytaliście uważnie wszystkie rozdziały?

Jeśli tak, odpowiedzi na nasze pytania nie sprawią Wam trudności. Część z nich to tak zwane pytania zamknięte (patrz KLUCZ z odpowiedziami na dole PYTAJNIKA), a niektóre są wręcz retoryczne. Proponujemy Wam także kwestie do samodzielnego zastanowienia się, a nawet zainicjowania zbiorowej dyskusji. Nie zapominajcie przy tym o krytycznym myśleniu i patrzeniu z różnych perspektyw.

PYTAJNIK to także materiał dla Wykładowców, którzy chcą zaktywizować grupę w ramach zajęć na wyższych uczelniach (w szczególności humanistycznych i artystycznych).

Poniższe pytania są pracą zbiorową naszych Autorów. Aby nie ułatwiać Wam działań, celowo grupujemy zagadnienia w ramach poszczególnych rozdziałów (bez przydzielenia do konkretnego stereotypu).

Powodzenia i dobrej zabawy!

Pytania
z kluczem odpowiedzi

ROZDZIAŁ I

1. Które z poniższych twierdzeń posiada dziś mocne potwierdzenie w badaniach naukowych?

   a) muzyka może zmieniać nastawienie moralne słuchaczy;
   b) muzyka ma potwierdzone działanie przeciwdepresyjne;
   c) muzyka jest zbędna dla normalnego funkcjonowania człowieka.

2. Zdaniem socjologa Herberta Spencera:

   a) muzyka nie wiąże się ze społecznym życiem człowieka;
   b) muzyka nie jest zdolna do posiadania znaczeń;
   c) muzyka ma podłoże biologiczne i bierze udział w kształtowaniu zdolności do empatii.

3. Które z poniższych zdań wydaje się zdecydowanie fałszywe?

   a) gust muzyczny posiada składniki biologiczne i społeczne;
   b) dyskusja o muzyce posiada granice, poza którymi może stać się bezprzedmiotowa;
   c) w muzyce nie ma nic takiego, co mogłoby podlegać racjonalnej dyskusji.

4. Który z poniższych tematów wykreślilibyście z rozsądnej dyskusji o wartości jakiejś muzyki?

   a) płeć i wiek twórcy;
   b) strukturę formalną utworu;
   c) wykorzystany tekst utworu.

5. Dlaczego Carl Wilson postanowił napisać całą książkę o płycie Céline Dion?

ROZDZIAŁ II

1. Czy artysta jest w stanie wybrać bezkompromisową drogę do celu, bez wyrzeczeń związanych z dodatkowym zaangażowaniem zawodowym? Czy droga do spełnienia, którym jest tworzenie i publikowanie własnej twórczości, jest możliwa bez kompromisów?

   a) tak – można funkcjonować ze wsparciem fundacji i/lub funduszy crowdfundingowych, znaleźć sponsorów lub mecenasów sztuki;
   b) nie – pozyskiwane fundusze mogą wystarczyć na realizację projektu, artysta musi mieć zaplecze finansowe lub podjąć pracę, aby się utrzymać, co spowalnia bądź nawet uniemożliwia pracę nad własnym projektem.

2. W jaki sposób muzyka może stać się nośnikiem treści politycznych?

   a) poprzez wykorzystanie tekstu nawiązującego do aktualnych napięć społecznych;
   b) poprzez wykonywanie jej w przestrzeni, która nie jest dla niej zwyczajowo przyjęta (np. disco polo w filharmonii, muzyka awangardowa w fabryce);
   c) poprzez stosowanie w utworach cytatów o wyraźnie zdefiniowanym znaczeniu (hymny, pieśni ruchów politycznych, wypowiedzi polityków).

3. Dlaczego Johannes Kreidler przywiózł do niemieckiej organizacji praw autorskich 70 tysięcy papierowych formularzy, zgłaszając cytaty użyte w swoim utworze?

   a) chciał sumiennie wypełnić swój obowiązek zgodnie z niemieckim prawem;
   b) chciał zaprotestować przeciwko nieekologicznej, bo papierowej, a nie cyfrowej formie zgłaszania cytatów;
   c) chciał wskazać na ograniczenia i niedopasowanie systemu prawa autorskiego wobec estetyki muzyki współczesnej.

ROZDZIAŁ III

1. Najbardziej pierwotnym elementem dzieła muzycznego jest:

   a) melodia;
   b) harmonia;
   c) rytm;
   d) żadne z powyższych.

2. Wspólny śpiew:

   a) pogłębia oddech;
   b) wzmacnia kreatywność;
   c) wspomaga aktywizację społeczną;
   d) wszystkie wymienione.

3. W jaki sposób muzyka wpływa na organizm człowieka w aspekcie parametrów życiowych?

4. Od kiedy i w jakim celu we współczesnych sportach walki wykorzystywana jest muzyka?

5. Podczas której wojny piosenka „Bella Ciao” stała się międzynarodowym hitem:

   a) I wojna światowa;
   b) II wojna światowa;
   c) wojna wietnamska w latach 1955-1975.

6. W jakim państwie ugruntowała się rola i tradycja orkiestr wojskowych?

   a) Imperium Rosyjskie;
   b) Imperium Japońskie;
   c) Imperium Osmańskie.

7. Które z poniższych twierdzeń jest poprawne?

   a) między płciami zachodzą biologiczne różnice tego rodzaju, że w sposób ścisły determinują one preferencje muzyczne;
   b) relacje między preferencjami muzycznymi a płcią są niezmienne;
   c) kluczowe znaczenie w ustanawianiu relacji muzyka-płeć mają stereotypy płciowe i muzyczne.

8. Stereotyp można określić jako:

   a) uogólniony obraz pewnego wycinka rzeczywistości, pozbawiony cech innych niż typowe i służący uproszczeniu obrazu świata;
   b) zestaw fałszywych idei na określony temat;
   c) wynik szczegółowej analizy zjawiska, którego dotyczy.

9. Które z poniższych twierdzeń należą do teorii rasowej?

   a) cechy biologiczne ludzkich populacji określają cechy kultury, jaką tworzy ta populacja;
   b) rasy ludzkie mają nierówną wartość;
   c) ludzie dzielą się na biologicznie odrębne rasy.

10. Które z poniższych twierdzeń jest prawdziwe w świetle współczesnej wiedzy naukowej?

a) ludzie dzielą się na odrębne rasy, wywodzące się z różnych kontynentów;
b) zróżnicowanie biologiczne ludzi nie odpowiada koncepcji rasy;
c) różne ludzkie populacje mają różnych przodków ewolucyjnych.

ROZDZIAŁ IV

1. Jakie typy domów kultury funkcjonują w Polsce?

2. Czy zasada wolności prasy prowadzi do zawężenia granic ochrony osób publicznych lub pełniących funkcje publiczne, przeciwko którym kieruje się krytyka prasowa?

a) tak, osoba publiczna powinna podlegać szczególnej kontroli społecznej;
b) nie, każdy w świetle prawa jest traktowany tak samo – niezależnie czy jest osobą publiczną czy taką osobą nie jest.

3. Na jakiej podstawie organizuje się w Polsce imprezy masowe?

4. W razie stwierdzenia naruszenia dóbr osobistych osoba, której dobra osobiste zostały naruszone, może żądać:

a) dopełnienia czynności potrzebnych do usunięcia skutków naruszenia np. poprzez opublikowanie przeprosin;
b) zadośćuczynienia pieniężnego za doznaną krzywdę lub zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny;
c) odszkodowania, jeżeli wskutek naruszenia dobra osobistego została wyrządzona szkoda (np. utracono kontrakt).

Klucz odpowiedzi

ROZDZIAŁ I

Prawidłowe odpowiedzi:

1. a)
2. c)
3. c)
4. a)

5. Odpowiedzi poszukaj w tekście „Po co pisać o muzyce? Muzyki się słucha!”

ROZDZIAŁ II

Prawidłowe odpowiedzi:

1. b)

Uzasadnienie: realizacja marzeń o pracy polegającej na uprawianiu sztuki wymaga szerszego spojrzenia na siebie i swoje potrzeby. Aby pomóc własnemu talentowi i potrzebie tworzenia, warto się otworzyć na dodatkowe wyzwania, które pomogą w dotarciu do celu. Przy odrobinie pokory i przekonaniu o wartości celu talent zapewne się obroni, jeżeli tylko będziemy umieli przetrwać niedogodności i trudny czas.

2. Wszystkie odpowiedzi są poprawne, ponieważ tych sposobów jest bardzo wiele.

3. c)

ROZDZIAŁ III

Prawidłowe odpowiedzi:

1. c)
2. d)
3. Odpowiedzi poszukaj w tekście „Muzyka dostarcza głównie rozrywki”.
4. Odpowiedzi poszukaj w tekście „Muzyka łagodzi obyczaje”
5. Odpowiedzi poszukaj w tekście „Muzyka łagodzi obyczaje”.
6. Odpowiedzi poszukaj w tekście „Muzyka łagodzi obyczaje”.
7. c)
8. a)
9. a) i c)
10. b)

ROZDZIAŁ IV

Prawidłowe odpowiedzi:

1. Wiejskie, gminne, miejskie, regionalne, dzielnicowe, młodzieżowe. Czasami tego typu instytucje nazywane są: ośrodkami kultury, centrami kultury, ośrodkami działań twórczych. Często w nazwie instytucji zawarta jest informacja o miejscowości, w której się znajdują, np. Nyski Dom Kultury czy Krotoszyński Ośrodek Kultury.

2. a)

3. Wszystkie wymogi określa Ustawa o bezpieczeństwie imprez masowych z 20.03.2009 r. Dz. U. 2009 Nr 62 poz. 504.

4. Wszystkie odpowiedzi są prawidłowe.

Pytania do samodzielnego przemyślenia odpowiedzi lub dyskusji

ROZDZIAŁ I

1. Wymień przynajmniej trzy korzyści powiązane z kształceniem muzycznym.

2. Jakie przyczyny mogą prowadzić do umniejszania znaczenia edukacji muzycznej?

3. Spróbuj wymienić trzy zagadnienia, które mogą w sensowny sposób być podstawą dyskusji o gustach muzycznych.

4. Odwrotnie niż w poprzednim pytaniu, spróbuj wymyślić trzy argumenty na temat muzyki, które zdecydowanie przekraczają granice tego, co w muzyce może podlegać dyskusji.

5. Napisz kilka zdań o piosence, której naprawdę nie znosisz, i spróbuj „usłyszeć” ją inaczej niż zwykle.

6. Spróbuj przedstawić swoją ulubioną płytę komuś, kto jej nie zna i najprawdopodobniej sam by jej nie posłuchał.

7. Podyskutujcie - na jakim poziomie merytorycznego zaawansowania powinien być krytyk, żeby jego opinię móc potraktować poważnie (i czy ma to w ogóle jakiekolwiek znaczenie):

a) posiadać eksperckie zaplecze muzykologiczne, specjalizację (lub kilka) oraz kompleksowe rozeznanie we współczesnych i dawnych kontekstach rynku oraz trendach;
b) mieć uporządkowaną wiedzę o szerokim spektrum muzyki, zaś specjalistyczną o swojej „szufladce";
c) posiadać zniuansowaną wiedzę jedynie w upatrzonej przez siebie estetyce;
d) mieć ogólne rozeznanie w muzyce;
e) kompetencje nie mają znaczenia, po prostu każdy ma prawo pisać oraz mówić, co czuje i uważa, nawet jeśli niespecjalnie zna się na muzyce, bo każda opinia wnosi coś ciekawego.

8. Jak sądzisz, dlaczego muzyka disco polo zyskała dużą popularność w Polsce, zwłaszcza wśród społeczności wiejskich i małomiasteczkowych?

ROZDZIAŁ II

1. W jaki sposób, Twoim zdaniem, można walczyć z negatywnymi stereotypami dotyczącymi artystów?

2. Co, Twoim zdaniem, można zrobić, by praca artystów była traktowana jako pełnoprawny i wartościowy zawód?

3. Narzędzia cyfrowej analizy danych, dotyczących preferencji muzycznych odbiorców (np. platform streamingowych), dają nam niespotykany dotychczas wgląd w strukturę i dynamikę wyborów muzycznych konsumentów. Możliwe staje się powiązanie słuchanej muzyki z nastrojem, emocjami, a nawet zachowaniami zakupowymi. Czy widzisz możliwość lub konieczność stworzenia przepisów regulujących przepływ tych informacji?

4. Jak donosi Music Business Worldwide, Spotify publikuje codziennie 60000 nowych utworów. W takim zalewie nowych nagrań artyści mają coraz większy problem z wypromowaniem swojej twórczości. Jak myślisz, jak na ten stan rzeczy wpłynie rozwój wykorzystania AI w branży fonograficznej?

5. Innowacje technologiczne w zakresie analizy danych, wykorzystania uczenia maszynowego i sztucznej inteligencji przenikają niemal każdy aspekt współczesnego rynku. Również branże artystyczne będą korzystać z tych nowych możliwości oraz mierzyć się z problemami, które ze sobą niosą. Z uwagi na niezwykle silny wpływ muzyki na sferę ludzkiej psychiki, możliwość rozwoju, poziomu stresu etc., dążenie do regulacji nowych aspektów rynku muzycznego wydaje się zadaniem wyjątkowo wrażliwym i ważnym. Czy możesz zaproponować model zrównoważonego rozwoju tej technologii, który będzie wspierał rozwój narzędzi odpowiedzialnych społecznie?

6. Czy muzyka politycznie zaangażowana jest sprzeczna z postawą eksperymentalną w sztuce?

7. Czy polityczność muzyki zależy od specyfiki gatunkowej danej muzyki (artystycznej, komponowanej, popularnej, improwizowanej, tradycyjnej etc.)? Czy jest uniwersalna i ponadgatunkowa?

ROZDZIAŁ III

1. W jakich sytuacjach ludzie śpiewają najchętniej i dlaczego?

2. W jaki sposób pewne utwory muzyczne mogą długofalowo wpływać na negatywne postrzeganie społeczeństwa i przyczyniać się do rozwoju agresywnych osobowości?

3. Kiedy muzyka może być przemocowa?

4. Wskaż przykłady stereotypowych relacji muzyka-płeć.

5. Rock bywa standardowo opisywany jako styl „męski”. Dokonaj rekonstrukcji tych elementów stereotypu rocka oraz stereotypu męskości, które pozwalają zbudować tego rodzaju relację.

6. Jakie są powody, dla których - według Ciebie - współczesna nauka nie posługuje się już pojęciem rasy?

7. Wykorzystując własną wiedzę, spróbuj wyjaśnić różnice w zdolnościach i stylach muzycznych nie odwołując się do koncepcji rasy.

ROZDZIAŁ IV

1. Pomyśl, jak można by zreformować polskie domy kultury?

2. Podaj kilka propozycji działalności edukacyjnej, które będą alternatywą dla sztampy i rutyny funkcjonującej w domach kultury.

3. Czym jest wolność wyrażenia opinii? Jakie są jej granice?

4. Na co zwracać uwagę przy tworzeniu tekstu, by zminimalizować ryzyko pojawienia się zarzutu naruszenia dóbr osobistych, które opisujemy w jego ramach?

5. Podyskutujcie – jakie, Waszym zdaniem, kultura muzyczna niesie ze sobą wartości dla konkretnego człowieka, a jakie dla przyszłych pokoleń.

6. W jakich warunkach publiczne finansowanie działalności artystycznej skutkuje silnym efektem wypierania wewnętrznej motywacji twórców?

7. Opierając się na wnioskach płynących z badań Brunona S. Freya, zaprojektuj sposób finansowania festiwalu muzycznego zapewniający najlepsze warunki dla rozkwitu artystycznej twórczości. Twoim zadaniem jest zaplanowanie festiwalu muzyki nowej, podczas którego wykonywane są utwory komponowane przez współczesnych kompozytorów na specjalne zamówienie organizatorów festiwalu, a także klasyczne

utwory kompozytorów muzyki współczesnej. Uwzględnij zarówno warunki pracy kompozytorów, jak i wykonawców.

8. Wyobraźmy sobie następującą sytuację. Spodziewany przez ekonomistów kryzys gospodarczy nadszedł, niebawem ma się rozpocząć nowy roku budżetowy. Rada Ministrów przygotowuje się do zatwierdzenia budżetu na kolejny rok. Wiadomo, że budżet musi być mniejszy od budżetu obowiązującego w bieżącym roku. Przedstawiciele różnych resortów zaczynają konkurować ze sobą o ograniczone środki. Jesteś doradcą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Twój przełożony zlecił Ci przygotowanie argumentów, które pomogą mu utrzymać finansowanie sektora kultury na niezmniejszonym poziomie, a nawet zwiększyć udział wydatków na kulturę w budżecie państwa w stosunku do bieżącego roku. Opierając się na rekomendacjach ekspertów opracowanych dla Parlamentu Europejskiego i własnych przemyśleniach, przygotuj argumenty zdolne przekonać Radę Ministrów, że finansowe wsparcie sektora kultury jest równie istotne jak finansowe wsparcie rolnictwa, służby zdrowia czy obronności. Przygotowując swoje argumenty, postaraj się przewidzieć kontrargumenty, które mogą paść w odpowiedzi na Twoje propozycje.

Playlista

Wejdź na kanał Youtube MEAKULTURY i zobacz całą Playlistę.

ROZDZIAŁ I

Karlheinz Stockhausen	https://youtu.be/Ig3sE3YkswU
The Rolling Stones	https://youtu.be/ZRXGsPBUV5g
fugi Johanna Sebastiana Bacha	https://youtu.be/Bbox4oi6HjA
Dorota Masłowska „Motyle”	https://youtu.be/bgzr-J5ZgMY
Kazik i Nosowska „Zoil”	https://youtu.be/_ihiiYBZHgQ
Nick Cave „Scum”	https://youtu.be/4dUayUaNKP8
Meng-ke Wu, Dancing through a minimalist Art Museum in Shanghai	https://youtu.be/3N7rzwaUu4A
Justyna Steczkowska „Dziewczyna Szamana”	https://youtu.be/a8pTVWM7F9Y
Skolim „Wyglądasz idealnie”	https://youtu.be/-6KuSa0zgaA

Kapela Maliszów „Oj chmielu, chmielu”	https://youtu.be/uL0PSLi51Qk
Imperium „Oj chmielu, chmielu”	https://youtu.be/YMWZXZ-tThk
Shazza	https://youtu.be/2W0UoEdECZI
Top One „Ole Olek”	https://youtu.be/UoR5ApJQU7s
CeZiK „Ona tańczy dla mnie”	“Ona tańczy dla mnie” (jazz cover) by CeZik
Krzysztof Herdzin „Jazzy Zenek”	“Jazzy Zenek” Krzysztof Herdzin
Łukasz Rybarski „Majteczki w paseczki”	„Majteczki w paseczki” Łukasz
Joan Bonjour „L’amour a Zakopane”	“L’amour a Zakopane” Joan Bonjour
Klasa Estradowa Liceum w Michałowie & Boys „Wciąż pamiętam”	https://youtu.be/fUAfdTYg5rM

ROZDZIAŁ II

Endel Sound	https://youtu.be/NGVPVYsbTKI
Maria Callas – Hologram Tour	https://youtu.be/3zoVzGOA_84
Wrona „Teraz ja!”	https://youtu.be/FwHeI1xogMY
Los Del Rio „Macarena”	https://youtu.be/zWaymcVmJ-A
Kaoma „Lambada”	https://youtu.be/tX66IUZuQnY

Mungo Jerry „In The Sumertime”	https://youtu.be/wvUQcnfwUUM
Franek Kimono „King Bruce Lee karate mistrz”	https://youtu.be/h_QNYTrHZ2c
John Lennon „Imagine”	https://youtu.be/YkgkThdzX-8
Bob Marley „Burnin’ And Lootin’”	https://youtu.be/E0hSmgpFFL0
Lluis Llach „L’estaca”	https://youtu.be/v5OXfHMK7Go
Kazik „Twój ból jest lepszy niż mój”	https://youtu.be/o9LzNtpjhV0
Mata	https://youtu.be/Mb3tyjibXCg
Dymitr Szostakowicz „Antyformalistyczny raj”	https://youtu.be/4MPyYYrAWb8
Gimnastyka Artystyczna „Ta piosenka miała być o czymś innym”	https://youtu.be/hVCUUaJUHzc
Krzysztof Penderecki „Lacrimosa” (z „Requiem”)	https://youtu.be/Gb2Wx_qkj4E
John Adams „Śmierć Klinghoffera”	https://youtu.be/IuJeDi60bdM
Cornelius Cardew „Autumn 60”	https://youtu.be/0CvcGFzx4is
Vangelis „Fais que ton rêve soit plus long que la nuit”	https://youtu.be/tvMTM3wvmrI
Luigi Nono „La Fabbrica illuminata”	https://youtu.be/VC2HpbpMius

Louis Andriessen „Volkslied” na nieokreśloną liczbę instrumentów	https://youtu.be/RgEziD2QUvc
Zuzanna Wrońska „Krzyk”	https://youtu.be/SPjfwHqi7ng
Tymek „Strajk Kobiet”	https://youtu.be/iZ7pVk7FZlM
Zwykła Polka „Piosenka patriotyczna”	https://youtu.be/ngjWM3I6VRs
Swiernalis / Michał Szpak „Polska to kobieta”	https://youtu.be/KsYUBH8Iinc
BARANOVSKI / Ten Typ Mes „Wolność”	https://youtu.be/RbDddrEUmos
Knapik „Piekło kobiet”	https://youtu.be/OLc2VyWh4kI
Baasch “Moje ciało, mój wybór”	https://youtu.be/RmPlu231KjM
Taras „Bayraktar”	https://youtu.be/Dj3H6tbVDXw
Johannes Kreidler „Charts Music”	https://youtu.be/3eL1-ZWA3Ko
Roman Palester „Symfonia nr 4”	https://youtu.be/mWeg0ZyxDQg
Andrzej Panufnik „Symfonia nr 9” cz. I	https://youtu.be/xfisOGQh5JM

ROZDZIAŁ III

Luigi Nono „Diario Polacco nr 2”	https://youtu.be/9j3ETtV6BFU
The Clash „Guns of Brixton”	https://youtu.be/JcW8VNwYvL0

Rage Against The Machine „Killing In The Name”	https://youtu.be/bWXazVhlyxQ
Depeche Mode „Walking In My Shoes”	https://youtu.be/GrC_yuzO-Ss
Mount Eerie „Real Death”	https://youtu.be/-1UyUsz0A-A
Alphaville „Forever Young”	https://youtu.be/W5guhMw_EH0
Myslovitz „Długość dźwięku samotności”	https://youtu.be/BtOGw8PINLU
„Panzerlied”	https://youtu.be/kf0w0sZWNwI
„Katiusza” (M. Isakowski, M. Blanter)	https://youtu.be/4E_3lfS3HTo
„Le Chant des Partisans”	https://youtu.be/9JQ16NLpeoI
„Bella Ciao”	https://youtu.be/EBw45LD8bMw
Survivor „Eye of the Tiger”	https://youtu.be/btPJPFnesV4
Kanye West „Stronger”	https://youtu.be/PsO6ZnUZI0g
Scorpions „Raised on Rock”	https://youtu.be/vosapW0cjoY
AC/DC „Thunderstruck”	https://youtu.be/v2AC41dglnM
Red Hot Chili Peppers „Can’t Stop”	https://youtu.be/8DyziWtkfBw
Parada w Belfaście	https://youtu.be/-66n9DwMjI8
Limp Bizkit „Break Stuff”	https://youtu.be/ZpUYjpKg9KY
Red Hot Chili Peppers „Fire”	https://youtu.be/zKntzyItWbk

Taco Hemingway „Polskie tango”	https://youtu.be/i84L16VL6c8
Mata „Patointeligencja”	https://youtu.be/wTAibxp37vE
Frank Zappa & The Mothers Of Invention „Zomby Woof”	https://youtu.be/uUrw_bJ9MSU
King Crimson „Thela Hun Ginjeet”	https://youtu.be/nOrYTBaT1z0
Little Simz „No Thank You”	https://youtu.be/GqwOCq0MXPU
Sylvaine „Nowhere, Still Somewhere”	https://youtu.be/QAj5IS_wrtU
Big Thief, Adrianne Lenker	https://youtu.be/TCsFgJsJ5Uc
Pan Daijing „Tissues”	https://youtu.be/Jfjm7S7gbR4
Kali Malone „Sacrificial Code I”	https://youtu.be/x-ECmDW4-gY
Tujiko Nuriko „Prayer”	https://youtu.be/tLihUs6zETU
Caterina Barbieri „At Your Gamut”	https://youtu.be/zUuAfMcaPro
Husker Dü „Somethin I Learned Today”	https://youtu.be/EQfrHkjvx6g
Ma Rainey „Jealous Hearted Blues”	https://youtu.be/4H7MUq_o4iY
Brodka #hot16challenge2	https://youtu.be/NF8yYZ2L55E
Leadbelly „Where Did You Sleep Last Night”	https://youtu.be/PsfcUZBMSSg

Ludvig van Beethoven
„Egmont” (Uwertura); wyk. Berliner
Philharmoniker, dyr. Seiji Ozawa https://youtu.be/-AoU-IHVf2c

Kiri Te Kanawa „Porgi Amor”
(z „Wesela Figara” W.A.Mozarta) https://youtu.be/gqizMzRG9QQ

Steve Cropper
„(Sittin’ On) The Dock of Bay” https://youtu.be/zVqrvh61hac

ROZDZIAŁ IV

Kroke „Time” https://youtu.be/YqdImCqkIm8

Anna Maria Jopek
& Branford Marsalis „Czekanie” https://youtu.be/bmJjlOXWpFU

Mariusz Lubomski „Jednakowi” https://youtu.be/lEAUCFoB64E

Raz Dwa Trzy
„Trudno nie wierzyć w nic” https://youtu.be/dBtj8_jml1g

T. Love „Stokrotka” https://youtu.be/amKWPGHxfgo

Happysad „Zanim pójdę” https://youtu.be/W1jIuwYGIrU

Dymitr Szostakowicz 7 Symfonia
„Leningradzka” (Frankfurt Radio
Symphony Orchestra, Marin Alsop) https://youtu.be/_z8TZjcqYhY

Literatura do myślenia

- Adorno Th. W., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova” 16 (25), Kraków 2015.
- Adorno Th. W., *Przemysł Kulturalny*, tłum. M. Bucholc, NCK, Warszawa 2019.
- Bachórz A., Stachura K., *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015.
- Baumol W., Bowen W., *On the Performing Arts. The Anatomy of Their Economic Problems*, „The American Economic Review”, nr 55 (1/2), March 1965.
- Baumol W., Bowen W., *Performing Arts, The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press 1966.
- Białek-Graczyk M. (red.), *Zoom na domy kultury*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę“, Warszawa 2009.
- Blacking J., *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1974.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawnictwo Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001.
- Bristiger M., Ciesielski R. (red.), *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.

- Brylowska N., Pekaniec A. (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015

.

- Chęćka A., *Słuch metafizyczny*, NIF, Warszawa 2020.

- Chibner D., *Jak za duże pieniądze zrobić niewiele. Polityka kulturalna na 3+,* www.klubjagiellonski.pl, https://klubjagiellonski.pl/2023/02/05/jak-za-duze-pieniadze-zrobic-niewiele-polityka-kulturalna-na-3/, dostęp: 28.02.2023.

- Chłopecki A., *Zabobony gasnącego stulecia. Kontynuacje*, PWM, Warszawa 2016.

- Chutnik S., Trzciński P., *Niezdrowy zawód w niezdrowych czasach*, dwutygodnik.com., https://www.dwutygodnik.com/artykul/8941-niezdrowy-zawod-w-niezdrowych-czasach.html, dostęp: 16.02.2023.

- Coren. S, *Do Dogs Have a Musical Sense?*, www.psychologytoday.com, https://www.psychologytoday.com/intl/blog/canine-corner/201204/do-dogs-have-musical-sense, dostęp: 15.04.2023.

- Cylkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, Adam Marszałek, Toruń 2017.

- Dąbrowski K., *Osobowość i jej kształtowanie poprzez dezyntegrację pozytywną,* Polskie Towarzystwo Higieny Psychicznej, Warszawa 1975.

- Dąbrowski K., *Trud istnienia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975.

- Dunn P. G.; de Ruyter B., Bouwhuis D. G., *Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior, and personality*, „Psychology of Music", 40 (4), 16 March 2011, doi:10.1177/0305735610388897. S2CID 54736250.

- Ewens H., *Fangirls,* Quadrille Publishing Ltd, 2019.

- Fortney N. D., *The Anthropological Concept of Race*, „Journal of Black Studies", vol. 8 no. 1, 1977.
- Frey B. S., *Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy*, Springer Berlin, Heidelberg 2003.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Fukuyama F., *Koniec historii,* tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Zysk i Spółka, Poznań 1996.
- Golka M.*, Socjologia artysty nowożytnego*, Ars Nova, Poznań 1995.
- Gołaszewska M., *Kultura estetyczna*, WSiP, Warszawa 1979.
- Graeber D., *Praca bez sensu,* tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
- Gross W., Linden U., Ostermann T., *Effects of music therapy in the treatment of children with delayed speech development – results of a pilot study*, BMC Complement Altern. Med. nr 21, 2010, DOI: 10.1186/1472-6882-10-39.
- Gwizdalanka D., *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, PWM, Kraków 2018.
- Hansen T. B., *The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good*, „Journal of Cultural Economics", t. 21 nr 1, 1977.
- Hartman J., *Eidos i etos muzyki*, meakultura.pl, 7.09.2021, https://meakultura.pl/artykul/eidos-i-etos-muzyki-2537, dostęp: 16.02.2023.
- Heinich N., *Być artystą*, Vizja Press &IT, Warszawa 2007.
- Heinich N., *Socjologia sztuki,* Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

- Helman A., (red.) *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Hull G., *The Music Business and Recording Industry*, Routledge 2004, https://doi.org/10.4324/9780203498330
- Ilczuk D., *Ekonomika kultury*, PWN, Warszawa 2012.
- Jagielski P., *Święta tradycja, własny głos. Opowieści o amerykańskim jazzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- Jankowski W., Kamińska B., Miśkiewicz A. (red.), *Człowiek-muzyka-psychologia: książka dedykowana profesor Marii Manturzewskiej,* Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Katedra Psychologii Muzyki, Warszawa 2000.
- Jaworek J., Frańczuk B. (red.), *Fizjoterapia w teorii i praktyce*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Johnson B., Cloonan M., *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Routledge, London and New York 2009.
- Juslin P. N. & Sloboda J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford University Press 2010.
- Karolak K., Kaczorowska B. (red.), *Arteterapia w medycynie i edukacji*, Wydawnictwo AHE, Łódź 2008.
- Kierył M., *Mobilna Rekreacja Muzyczna – MRM*, http://www.zdrowamuzyka.pl/pdf/mrm.pdf, dostęp: 27.09.2018.
- *Klimas-Kuchtowa E., Muzyka a ruch, „Muzykoterapia Polska", t. 2 nr 3/4 (7/8), 2003.*
- Krzeczkowski H. (wyb.), *Nowa krytyka. Antologia*, PIW, Warszawa 1983.

- Księżyk R., Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

- Księżyk R., Staszczyk M., *King! Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

- Księżyk R., Staszewski K., *Idę tam, gdzie idę*. *Autobiografia,* Kosmos Kosmos, Warszawa 2015.

- Langer S., *Philosophy is a New Key. A Study in a Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957.

- Lehman H., *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

- Libera M., Mendyk M., *M.U.Z.Y.K.A.,* Dwie Siostry, Warszawa 2017.

- Limont W., *„Inny świat? Czy nieznany ich własny?". Potencjał rozwojowy, wzmożona pobudliwość psychiczna a zdolności*, „Psychologia Wychowawcza" nr 5, 2014.

- Marcus G., *Mystery Train: Images of America in* Rock ‚N' Roll *Music*, E. P. Dutton, 1975.

- Mastalerz M., *Proszę nie zapominać, że „po dobrej wódzie lepszy jestem w dżudzie"*, wywiad z Piotrem Fronczewskim, weekend.gazeta.pl, 30.10.2015, https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,152121,19102738,piotr-fronczewski-prosze-nie-zapominac-ze-po-dobrej-wodzie.html, dostęp: 16.02.2023.

- Mencwel A. (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005.

- Michalec B., Skoczek T. (red.), *Samorządowe instytucje kultury wobec wyzwań współczesności*, Dom Polski „Sarmacja", Warszawa 2019.

- Miles S. A., Miranda R. A, Ullman M. T., *Sex Differences in Music: A Female Advantage at Recognizing Familiar Melodies*, „Frontiers in Psychology", 01.03.2016 https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00278/full, dostęp 19.04.2023.

- Mościcki P., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

- Moynahan B.*, Leningrad – oblężenie i symfonia*, W.A.B., Warszawa 2016.

- Myśliński D., *Muzykoterapia neurologiczna jako metoda terapii osób w okresie późnej dorosłości zamieszkujących w Domach Pomocy Społecznej*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań 2020.

- Napiórkowski M., *Kto ustala reguły gry? Instytucje kultury wobec polaryzacji politycznej*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2020.

- Navrud S., Ready R. (red.), *Valuing Cultural Heritage. Applying Environmental Valuation Techniques to Historic Buildings, Monuments and Artifacts,* Cheltenham Glos, Northampton, MA, Edward Elgar Publishing 2002.

- Nono L., *Muzyka i rewolucja*, tłum. A. Płuska, „Recykling Idei" nr 12, 2009.

- Nowak B., *Muzyka a rozwój emocjonalno-społeczny dzieci w wieku przedszkolnym,* "Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Pedagogika" nr 9, 2014, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Zeszyty_Naukowe_Wyzszej_Szkoly_Humanitas_Pedagogika/Zeszyty_Naukowe_Wyzszej_Szkoly_Humanitas_Pedagogika-r2014-t9/Zeszyty_Naukowe_Wyzszej_Szkoly_Humanitas_Pedagogika-r2014-t9-s43-71/Zeszyty_Naukowe_Wyzszej_Szkoly_Humanitas_Pedagogika-r2014-t9-s43-71.pdf, dostęp 19.04.2023.

- Nowiński J. (red.), *Moda na obciach. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Kulturoznawczej „Moda na obciach. Co Polacy robią z kulturą popularną?"*, Wilk Stepowy, Elbląg 2008.

- Petrusich A., *Do not sell at any price*, Scribner 2014.
- Pęczak M., *Muzyczne przygody gustu ludowego. O społecznym funkcjonowaniu polskiej muzyki popularnej po 1956 r.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Rana S. A., Mussarat R., Malik N. I., *Effect of Music on Cognitive and Behavioral Problems of Special Children*, „Journal of Social Sciences (PJSS)", vol. 34 no. 2, 2014.
- Rentfrow P. J., Goldberg L. R., Levitin D. J., *The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model*, „Journal of Personality and Social Psychology", 100 (6), 2011.
- Reynolds S., *Podrzyj, wyrzuć, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978-1984,* tłum. J. Bożek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Reynolds S*., Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością,* tłum. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Roubini N*., Idzie krach, idzie krach, dzwonią dzwonki sań,* tłum. M. Domagała, www.krytykapolityczna.pl, 14.12.2022, https://krytykapolityczna.pl/gospodarka/inflacja-stagflacja-spietrzenie-kryzysow-roubini/, dostęp 21.12.2022.
- Ruthmann A., Mantie R. (eds.), *The Oxford handbook of technology and music education,* Oxford University Press, 2017.
- Schwabe Ch., *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, PZWL, Warszawa 1972.
- Sontag, S*., Przeciw Interpretacji i inne eseje,* tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
- Spencer H*., The Origin and Function of Music,* w: „Illustrations of Universal Progress", D. Appleton and Co, New York 1875.

- Stanecka J.*, Kulturalne społeczeństwo ma się pod każdym względem lepiej – wywiad z Ewą Łętowską,* meakultura.pl, 4.04.2020, https://meakultura.pl/artykul/ewa-letowska-kulturalne-spoleczenstwo-ma-sie-pod-kazdym-wzgledem-lepiej-2376/, dostęp 16.02.2023.

- Sternberg R. J. (red)*, The Nature of Creativity,* Cambridge 1988.

- Szałasek F.*, Jak pisać o muzyce,* Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2015.

- Sześciło D. (red.), *Polska samorządów. Silna demokracja, skuteczne państwo,* Fundacja Batorego, Warszawa 2019.

- Szlendak T., Goszczyński W., Krajewska M., *Praktyki Pozametropolitalne: Uczestnictwo w kulturze w małym i średnim mieście,* „Studia Socjologiczne" nr 2, 2019.

- Szlendak T., Olechnicki K., *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty,* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

- Szpunar M.*, Wrażliwość (nie tylko) artystyczna,* „Kultura i Społeczeństwo" nr 1, 2017.

- Szulc W.*, Muzykoterapia na progu i u kresu ludzkiego życia: ból narodzin i lęki starości – z doświadczeń muzykoterapeutów amerykańskich,* „Muzykoterapia Polska" nr 3/4, 2002.

- Tang Q., Huang Z., Zhou H., Ye P.*, Effects of music therapy on depression: A meta-analysis of randomized controlled trials,* PLoS One., https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33206656/, doi: 10.1371/journal.pone.0240862. PMID: 33206656; PMCID: PMC7673528, Nov 18;15 (11), 2020.

- Tatarkiewicz W.*, Dzieje Sześciu Pojęć,* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

- Throsby D., *Ekonomia i kultura,* tłum. O. Siara, NCK, Warszawa 2010.
- Titze I. R., *Principle of voice production,* Englewood Cliffs: Prentice Hall 1994.
- Towse R., *Ekonomia kultury. Kompendium,* tłum. H. Dębowski, K. L. Pogorzelski, Ł. M. Skrok, NCK, Warszawa 2011.
- Toynbee A. J., *Studium historii.* Skrót dokonany przez D.C. Somervella, tłum. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 2000.
- Veblen T., *Teoria klasy próżniaczej,* tłum. J. K. Zagórscy, PWN, Warszawa 1971.
- Waldorff J., *Muzyka łagodzi obyczaje. Artykuły, recenzje, felietony*, PWM, Kraków 1982.
- Wells D. B., Graham L., Hepper P. H., *The influence of auditory stimulation on the behaviour of dogs housed in a rescue shelter,* „Animal Welfare", vol. 11 no. 4, 2002.
- Wieczorek M. (koncepcja), *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918-2018),* Fundacja MEAKULTURA, Gliwice 2022.
- Wieczorek M., *Roman Maciejewski. Kompozytor pokolenia zgubionego,* PTPN, Poznań 2008.
- Wieczorek M., Schreiber E., *Przygniatająca przewaga amatorów przy mikrofonie szkodzi kulturze muzycznej – wywiad z Tomaszem Szachowskim,* meakultura.pl, 16.09.2017, https://meakultura.pl/artykul/przygniatajaca-przewaga-amatorow-przy-mikrofonie-szkodzi-kulturze-muzycznej-wywiad-z-tomaszem-szachowskim-1863/, dostęp: 26.02.2023.
- Wieczorek M., *Trawnikowy ugór, czyli o discopolizacji kultury – rozmowa z Weroniką Grozdew-Kołacińską,* meakultura.pl, 16.06.2020, https://meakultura.pl/artykul/trawnikowy-ugor-czyli-o-discopolizacji-kultury-2378, dostęp: 26.02.2023.

- Williamson J.*, Cloonan M., Rethinking the music industry,* „Popular Music", vol. 26 no 2, 2007.

- Wilson C., *Celine Dion's Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste,* Bloomsbury 2007.

- Wiśniewska A., Budziński W., Czajkowski M., *An economic valuation of access to cultural institutions: museums, theatres, and cinemas,* „Journal of Cultural Economics", vol. 44, 2020.

- Wyrzykowska K. M., Zawadzka, K.*, Wybrańcy czy ofiary losu? Kilka uwag o prestiżu zawodowym osób wykonujących profesje muzyczne w Polsce*, „Pogranicze. Studia Społeczne", t. XXXIV, 2018.

- Zduniak A.*, EVENT w życiu społecznym i religijnym. Perspektywa socjologiczna,* Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2018.

Ustawy / sprawozdania / raporty / pakty

- Almeda P., Sagarra A., Tataret M., *Public spending on culture in Europe 2007–2015,* European Parliament, Fundació Catalunya Europa, 2016.

- Buczek Maria et al*, Kultura w kryzysie czy kryzys w kulturze.* Raport przygotowany na zlecenie MKiDN, Kraków 2009, https://www.nck.pl/upload/attachments/302374/kultura_w_kryzysie_czy_kryzys_w_kulturze_wpelna.pdf, dostęp: 22.12.2022.

- *Economic and social impact of cultural and creative sectors. Note for Italy G20 Presidency Culture Working Group,* OECD, https://www.oecd.org/cfe/leed/OECD-G20-Culture-July-2021.pdf, dostęp: 22.12.2022.

- GUS, raport: *Wyniki instytucji kultury w okresie styczeń-wrzesień 2022 roku,* https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/wyniki-finansowe-instytucji-kultury-w-okresie-styczen-wrzesien--2022-roku,8,23.html, dostęp: 17.01.2023.

- GUS, raport: *Wyniki instytucji kultury w okresie styczeń-wrzesień 2022 roku,* https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/wyniki-finansowe-instytucji-kultury-w-okresie-styczen-wrzesien--2022-roku,8,23.html, dostęp: 17.01.2023.

- *Kongres kultury 2016. Podsumowanie, diagnoza, rekomendacje,* red. zbiorowa, Warszawa 2016.

- *Kultura się liczy!* Blog NCK, https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/blog , dostęp: 22.12.2022.

- *Pakt Dla Kultury,* www.ofop.eu, https://ofop.eu/pakt-dla-kultury/, dostęp: 28.02.2023.

- Ustawa o bezpieczeństwie imprez masowych z 20.03.2009 r. Dz. U. 2009 Nr 62 poz. 504.

- Ustawa o bibliotekach z 27.06.1997 r. Dz. U. 1997 Nr 85 poz. 539.

- Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z 25.10.1991 r. Dz.U. 1991 nr 114 poz. 493.

TWÓRCY

czyli

Wspólnota Muzycznego Smaku

I tak doszliśmy do końca „Muzyki dla myślących. Przewodnika po stereotypach muzycznych”. Mamy nadzieję, że ta interaktywna książka dała Wam inne spojrzenie na wiele poruszanych w niej kwestii, a odkrywanie ich w naszym towarzystwie było wartościowe i inspirujące.

Stworzenie tej innowacji wiązało się z pasją, wolnością intelektualną, ale też wielkim zaangażowaniem dużej grupy osób, których nazwiska wymieniamy poniżej. To oczywiście nie wszyscy, bo są też członkowie Fundacji MEAKULTURA, którzy w czasie tworzenia projektu wspierali nas w wielu innych aktywnościach związanych z bieżącą działalnością organizacji.

Nazwiska prezentujemy w kolejności alfabetycznej, bez względu na poziom zaangażowania w pracę nad projektem. Są to Autorki i Autorzy treści e-booka (w tym podcastów), konsultanci, ekipa techniczna, osoby z zespołu POPOJUTRZE i przeprowadzające wywiady (dział OPINIE).

Jeszcze raz dziękujemy wszystkim Twórcom za dołączenie do Wspólnoty Muzycznego Smaku:

- **prof. Karol BERGER** – muzykolog amerykański polskiego pochodzenia, wykłada na Uniwersytecie Stanforda w Stanach Zjednoczonych, krytyk muzyczny, rozmówca w OPINIACH;
- **dr Krzysztof BŹDZIEL** – teoretyk muzyki, muzykolog i ekonomista, wykładowca testujący SCENARIUSZ;
- **Olga DRENDA** – pisarka, dziennikarka, tłumaczka, autorka TEKSTU;
- **Marcin FLINT** – dziennikarz i redaktor, rozmówca w OPINIACH;
- **dr Mateusz GOLAK** – radca prawny i prawnik, wykładowca testujący SCENARIUSZ;

- **dr Weronika GROZDEW-KOŁACIŃSKA** – etnomuzykolożka, pieśniarka, autorka TEKSTU i PODCASTU;

- **dr Ewelina GRYGIER** – etnomuzykolożka, flecistka, ekspertka współpracująca z Fundacją MEAKULTURA, autorka PODCASTU;

- **dr hab. Monika GRZELKA** – językoznawczyni i wykładowczyni testująca SCENARIUSZ;

- **Małgorzata HALBER** – pisarka, rysowniczka, była dziennikarka, rozmówczyni w OPINIACH;

- **Zbigniew HOŁDYS** – wokalista, muzyk, kompozytor, dziennikarz, aktywista, rozmówca w OPINIACH;

- **Katarzyna JANUS** – muzykolożka, instrumentalistka, zastępczyni redaktor naczelnej w czasopiśmie meakultura.pl, INNOWATORKA w projekcie;

- **Ania KARPOWICZ** – flecistka, społeczniczka, kreatorka kultury, rozmówczyni w OPINIACH;

- **Szczepan KASIŃSKI** – strateg i fundraiser, współwłaściciel agencji Armiger, autor TEKSTU i PODCASTU;

- **dr Jakub KASPERSKI** – muzykolog i menadżer kultury, wykładowca testujący SCENARIUSZ;

- **dr Maciej KIJKO** – kulturoznawca i animator kultury, wykładowca testujący SCENARIUSZ;

- **Michał KLAWITER** – aktor i lektor, GŁOS w intro i outro PODCASTÓW;

- **Karolina KOLINEK-SIECHOWICZ** – muzykolożka i krytyczka muzyczna, autorka SCENARIUSZA;

- **Kamil KOPETZ** – marketingowiec i songwriter, autor PODCASTU;

- **Michał KOŚCIELNY** – grafik i rysownik, autor ILUSTRACJI, SKŁADU i KONCEPCJI GRAFICZNEJ książki;

- **Agnieszka KOWALSKA** – liderka zespołu ds. social mediów Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów, autorka PODCASTU;

- **Agnieszka KOZŁOWSKA** – ekspertka ds. metodyki, KONSULTANTKA metodyczna;

- **dr Tomasz KOZŁOWSKI** – socjolog, trener biznesu, nauczyciel akademicki i badacz, autor PODCASTU;

- **Wincenty KRAWCZYK** – muzyk, sekretarz zarządu STOART, rozmówca w OPINIACH;

- **Magdalena KRZEMIŃSKA** – studentka muzykologii UAM w Poznaniu, montażystka PODCASTÓW;

- **Agnieszka KULCZYCKA** – konsultantka muzyczna, założycielka i prezeska firmy Sirens, autorka TEKSTU;

- **prof. dr hab. Waldemar KULIGOWSKI** – antropolog, ekspert od wielu lat współpracujący z Fundacją MEAKULTURA, autor TEKSTU i PODCASTU;

- **Krzysztof LEHMANN** – Zastępca Dyrektora Delegatury Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów w Bydgoszczy, koordynator postępowań dotyczących naruszeń w obszarze influencer marketingu, autor PODCASTU;

- **Agnieszka ŁOMNICKA** – historyczka sztuki, korektorka, członkini Fundacji MEAKULTURA, REDAKTORKA językowa i KOREKTORKA e-booka;

- **Monika MADRAS-BRZEZIŃSKA** – ekspertka ds. INNOWACJI, wsparcie merytoryczne, Prezeska Zarządu SENSE consulting sp. z o.o.;

- **dr hab. Piotr MAJEWSKI** – kulturoznawca i socjolog, autor PODCASTU;
- **dr hab. Sylwia MAKOMASKA** – muzykolożka i politolożka, autorka PODCASTU i SCENARIUSZA;
- **Łukasz MAKOWIAK** – twórca muzyki, instrumentalista, autor oprawy dźwiękowej w PODCASTACH;
- **Wojciech MICHALSKI** – kulturoznawca i nauczyciel matematyki (Iks De Kwadrat), autor MEADYGRESJI 2;
- **dr hab. prof. UAM Krzysztof MORACZEWSKI** – kulturoznawca, ekspert Fundacji MEAKULTURA działający w organizacji od początków jej istnienia, KONSULTANT merytoryczny e-booka i autor szeregu jego elementów (TEKSTÓW, PODCASTÓW, MEADYGRESJI 1);
- **dr Magdalena NOWICKA-CIECIERSKA** – muzykolożka i polonistka, ekspertka współpracująca z Fundacją MEAKULTURA od początków jej istnienia, redaktorka merytoryczna e-booka i INNOWATORKA w projekcie;
- **dr hab. Małgorzata OKUPNIK** – polonistka i kulturoznawczyni, wykładowczyni testująca SCENARIUSZ;
- **Maria OPAŁKA** – muzykolożka, producentka i specjalistka ds. PR, autorka TEKSTU;
- **dr hab. Tomasz OPAŁKA** – kompozytor, wykładowca, autor TEKSTU;
- **Artur ORZECH** – dziennikarz muzyczny i wykładowca uniwersytecki, rozmówca w OPINIACH;
- **Dorota RELIDZYŃSKA** – filozofka, popularyzatorka muzyki, redaktorka w piśmie meakultura.pl, autorka pytań w OPINIACH;
- **Anna RÓWNY** – metodyk, KONSULTANTKA na wstępnym etapie powstania projektu;

- **Jędrzej RUMIŃSKI** – kulturoznawca i specjalista ds. PR, członek zespołu Fundacji MEAKULTURA przygotowującego wniosek o grant na innowację;

- **Tomasz PAWŁOWSKI** – socjolog i znawca tematyki organizacji pozarządowych, ekspert współpracujący z Fundacją MEAKULTURA od czasów jej powstania, autor TEKSTU;

- **dr Ewa SCHREIBER** – muzykolożka, krytyczka muzyczna, wiceprezeska Fundacji MEAKULTURA, autorka PODCASTU i pytań w OPINIACH;

- **dr Paweł SIECHOWICZ** – muzykolog i ekonomista, autor TEKSTU i PODCASTU;

- **Jagoda SIEKAŃSKA** – psycholożka i neuropsycholożka, rozmówczyni w OPINIACH;

- **Kinga SKRZYNIARZ** – tutorka w Zespole POPOJUTRZE 2.0, wsparcie w dopracowaniu innowacji;

- **Mateusz STANUSZEK** – absolwent Akademii Sztuk Pięknych, montażysta PODCASTÓW;

- **dr Wojciech STRZELECKI** – muzykoterapeuta i psycholog, autor TEKSTU i PODCASTU;

- **dr hab. prof. UŚ Magdalena SZPUNAR** – socjolożka i poetka, autorka TEKSTU i SCENARIUSZA;

- **dr Stanisław TRZCIŃSKI** – kulturoznawca, ekonomista i publicysta, autor PODCASTU;

- **Ifi UDE** – piosenkarka, kompozytorka, autorka tekstów, rozmówczyni w OPINIACH;

- **dr Jarosław WASIK** – piosenkarz, autor tekstów i manager kultury, autor TEKSTU;

- **Michał WEICHER** – kulturoznawca, specjalista ds. marketingu, dziennikarz muzyczny, autor pytań w OPINIACH;

- **dr Marlena WIECZOREK** – Prezeska Zarządu Fundacji MEAKULTURA, pomysłodawczyni jej wszystkich projektów, autorka koncepcji „Muzyki dla myślących. Interaktywnego przewodnika" i INNOWATORKA w projekcie;

- **dr Sławomir WIECZOREK** – muzykolog i kulturoznawca, autor TEKSTU;

- **dr Anna WILIŃSKA-ZELEK** – adwokatka i medioznawczyni, autorka TEKSTU, SCENARIUSZA, PODCASTU i pytań w OPINIACH;

- **dr Aleksandra WIŚNIEWSKA** – ekonomistka i autorka PODCASTU;

- **Łukasz WOLFF** – ekspert ds. dostępności i UX, KONSULTANT WCAG i UX;

- **Piotr WOŹNIAK** – muzyk, wokalista i twórca piosenek literackich, autor pytań w OPINIACH;

- **Tadeusz WOŹNIAK** – muzyk, kompozytor i wokalista, rozmówca w OPINIACH;

- **Elżbieta ZAPENDOWSKA** – krytyczka muzyczna i specjalistka od emisji głosu, rozmówczyni w OPINIACH;

- **dr dr Roland ZARZYCKI** – socjolog i matematyk, prorektor ds. dydaktycznych Collegium Civitas w Warszawie, autor PODCASTU;

- **Bogdan ZDROJEWSKI** – senator RP, były: prezydent Wrocławia, minister kultury i dziedzictwa narodowego, poseł RP i poseł do Parlamentu Europejskiego.

OUTRO

czyli
podziękowania dla Wspólnoty Muzycznego Smaku

„Muzyka dla myślących. Interaktywny przewodnik po stereotypach muzycznych” nie powstałaby, gdyby nie zaangażowanie wielu osób.

W pierwszej kolejności chcemy ogromnie podziękować Krzysztofowi Moraczewskiemu, od wielu lat związanemu z Fundacją MEAKULTURA, który swoją wiedzą i autorytetem wspierał projekt na każdym jego etapie, nie tylko jako konsultant merytoryczny, ale także autor kilku tekstów, MEADYGRESJI i podcastów z naszego przewodnika. Dziękujemy Agnieszce Łomnickiej za nieocenioną redakcję i korektę oraz wiele działań wspierających koordynację projektu, Michałowi Kościelnemu za oprawę graficzną, skład i unikatowe ilustracje, Magdalenie Krzemińskiej i Mateuszowi Stanuszkowi za edycję dźwiękową podcastów i działania techniczne, Katarzynie Janus za testowanie i reprezentowanie projektu przed Grantodawcą, nie wspominając o wielu działaniach „pobocznych”, Jędrzejowi Rumińskiemu za wsparcie w tworzeniu wniosku, a Annie Równy za metodyczne inspiracje na wstępnym etapie pracy nad innowacją.

Oddzielne podziękowania kierujemy do wszystkich Autorek i Autorów tekstów i podcastów oraz do Rozmówców i Pytających z części OPINIE, którzy zaufali nam i wzięli udział w tym bezprecedensowym przedsięwzięciu, nie bacząc na ryzyko i tempo pracy.

Dziękujemy także wykładowcom, którzy testowali nasz projekt (kolejność nazwisk alfabetyczna): Krzysztofowi Bździelowi, Mateuszowi Golakowi, Monice Grzelce, Jakubowi Kasperskiemu, Maciejowi Kijko, Małgorzacie Okupnik – za cenne wskazówki.

Podziękowania za konsultacje składamy również ekspertce ds. metodyki Agnieszce Kozłowskiej oraz ekspertowi ds. dostępności Łukaszowi Wolffowi.

Dziękujemy także całej Ekipie POPOJUTRZE z Moniką Madras-Brzezińską na czele, bez której nie byłoby możliwe rozwijanie kampanii społecznej Save the Music. Jesteśmy wdzięczni, że w gąszczu propozycji edukacyjnych zauważyliście także znaczenie muzyki i sztuki.

Marlena Wieczorek, Magdalena Nowicka-Ciecierska

Innowacja „Muzyka dla myślących. Interaktywny przewodnik” jest jednym z wielu projektów Fundacji MEAKULTURA, czyli organizacji pożytku publicznego, która działa ekspercko i popularyzatorsko w sferze kultury, w szczególności muzycznej.

ISBN 978-83-952271-4-1

www.fundacjameakultura.pl

Innowacja „Muzyka dla myślących. Interaktywny przewodnik” powstała w ramach projektu POPOJUTRZE 2.0 – KSZTAŁCENIE i została współfinansowana ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego, Program Operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój

Fundusze Europejskie Wiedza Edukacja Rozwój

Rzeczpospolita Polska

PO²JUTRZE 2.0

Unia Europejska Europejski Fundusz Społeczny

mea kultura FUNDACJA