

Marek Jeziński

ORCID 0000-0003-4335-8216

O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka popularna, polityka, wykluczenie społeczne i polityczne, czarny protest, postawy i poglądy polityczne

W artykule tym przyjrzę się kwestii użycia muzyki popularnej w kontekstach politycznych, jako sposobu wyrażania i zarządzania poglądami konfliktowymi w dyskursie publicznym. Sztuka, w tym także muzyka, to sposób na zmanifestowanie swojej obecności w przestrzeni publicznej i artykulację interesów danej grupy ludzi wobec innych grup (współobywateli, mediów, polityków). Tym samym, nierówności społeczne, wyrażane w kategoriach klasy, prestiżu, władzy, czy ogólnie – nierównomiernym dostępie do społecznie cenionych dóbr o ograniczonej podaży, mają przełożenie na działanie artystyczne. Aktywność taka obejmować będzie wszelkiego typu działalność artystyczną, a w interesującym mnie przypadku – muzyczną, a więc koncerty i występy publiczne, publikowanie utworów i teledysków, funkcjonowanie w sferach wydawniczej i promocyjnej. Na muzykę popularną w niniejszym ujęciu spojrzeć można jako na swoisty sposób wyrażania własnych potrzeb w społecznej walce o uznanie. Swoje uwagi ograniczę do nakładających się na siebie dwóch kręgów nadawców – po pierwsze, współczesnych polskich wykonawców, odwołujących się do muzyki jako promocji poglądów politycznych oraz po drugie, do wykonawców portretujących w swoich dziełach sytuacje konfliktowe wyrastające z instytucjonalizacji nierówności społecznych.

Przykładem wykorzystanym do ukazania interesującej mnie kwestii jest reprezentacja muzyczna „czarnego protestu” oraz kwestii wyklucza-

nia z dyskursu publicznego kobiet w wybranych utworach muzycznych polskich grup. „Czarny protest” (określany też jako „marsz parasolek”) miał miejsce 3 października 2016 roku jako wyraz sprzeciwu części środowisk społecznych przeciwko planowanym obostrzeniom obowiązującej w Polsce ustawy aborcyjnej. Kwestie aborcji stały się w tym przypadku punktem wyjścia do całościowej krytyki rządowych poczynań oraz panującej częściowo w RP kultury przyzwolenia dla nierównoprawnego traktowania kobiet zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej w praktyce społecznej. Protesty poparła część środowiska artystycznego, które włączyło się do promowania idei manifestacji, działań na rzecz równych praw oraz krytyki polityki rządu. Spojrzę w tym kontekście na działania artystów jako na manifestację poglądów grup wykluczanych w dyskursie publicznym i – przynajmniej częściowo – marginalizowanych w przestrzeni publicznej. Do artystów tych należą różnorodne stylistycznie formacje: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy – ich artystyczny głos w kwestii społecznej manifestował się w piosenkach i teledyskach, które popierały ideę marszu. Utwory tych wykonawców stanowią egzemplifikacje użyte w niniejszym artykule.

Grupy wykluczone

Przywołując obecną w socjologii kategorię „obcości”, wprowadzoną przez Georga Simmla, możemy stwierdzić, że oprócz jednostek i grup biorących czynny udział w życiu zbiorowości, pojawiają się kategorie osób, które takiego czynnego udziału w zbiorowości z jakiegoś powodu nie biorą. Klasowy i warstwowy, a więc pionowy układ każdego społeczeństwa wzmacnia procesy ekskluzji, usuwania się i nie manifestowania swoich poglądów w przestrzeni publicznej. Rozwarstwienie społeczeństwa sprawia, że istnieją w nim grupy uprzywilejowane, które posiadają instrumenty przemocy symbolicznej pozwalające narzucać w dyskursie publicznym określone i preferowane przez owe grupy tematy, dominujące znaczącą część dyskursu. Takie definiowanie dyskursu prowadzić może do sytuacji konfliktowych, których rozwiązywanie i wytłumianie w przestrzeni publicznej zależne jest od uwarunkowań zarówno instytucjonalnych, jak i pozainstytucjonalnych¹. Co więcej, w odniesieniu do

¹ L. Coser, *Funkcje konfliktu społecznego*, Kraków 2009; M. Deutsch, *The resolution of conflict: Constructive and destructive processes*, New Haven 1973; A. Oberschall, *Theories of Social Conflict*, „Annual Review of Sociology”, 1978, vol. 4, s. 291–315.

wskazywanych tu wzorców działania społecznego, istotny jest aspekt komunikacyjny – w jaki sposób porozumiewają się podmioty biorące udział w konkretnych wydarzeniach, w jaki sposób wymieniają się informacjami i komunikatami, a to zależne jest od praktyk kulturowych w zakresie kultury politycznej panujących w danym systemie politycznym². Zjawisku temu towarzyszyć może wzmocnienie określonych tematów przez działania mediów masowych głównego nurtu, czego przykładem w Polsce drugiej dekady XXI wieku są sakralizowane państwowym zinstytucjonalizowaniem obchody kolejnych rocznic powstania warszawskiego, czy propagandowe wykorzystanie działań powojennego antykomunistycznego podziemia – „żołnierzy wyklętych”. Konsekwentna mitologizacja tych wydarzeń historycznych przez agendy państwowe sprawia, że w przestrzeni publicznej alternatywny dyskurs na ich temat spychany jest na margines i nierzadko niedopuszczany jako głos w debacie na tematy polityki historycznej. W konsekwencji grupy i jednostki posiadające inne preferencje w zakresie wartości kulturowych mogą decydować o nie włączaniu się w dyskurs na pełnoprawnych zasadach, działając na marginesie zjawisk kulturowych, preferując alternatywne kanały komunikacji, ograniczone do wybranych sposobów porozumiewania się. Tematyka nie do końca akceptowana, „niewygodna” dla głównego nurtu kultury dominującej kreuje postawy odrzucenia, „obcości”, czy też nieadekwatności kulturowej, związanej z ideologicznymi przesłankami.

W perspektywie niniejszego artykułu interesować mnie będzie kwestia muzyki popularnej jako kanału manifestacji poglądów i interesów politycznych przez grupy pozostające na marginesie głównego nurtu polityki, a więc do pewnego stopnia grupy dotknięte wykluczeniem społecznym obejmującym dyskurs publiczny. Podstawowe wymiary wykluczenia to kwestia ekсклюzy materialnej i ekonomicznej, ubóstwo, styl życia, wykluczenie cyfrowe, społeczne, edukacyjne i polityczne³. Niewydolności systemu polityczno-społecznego przeplatają się z odczuwaniem przez jednostki stanu społecznego upośledzenia, co sprawia, że nie sposób jest wskazać na podstawowe przyczyny wykluczenia – ekonomia, edukacja, polityka, struktura rodzinna, patologie życia społecznego pozostają w związku, który najczęściej zostaje międzygeneracyjnie reprodukowany.

² B. McNair, *An Introduction to Political Communication*, London and New York 2007.

³ Zob. np.: L. Dziewięcka-Bokun, *Unia Europejska przeciw biedzie i ekсклюzy społecznej*, [w:] E. Tarkowska (red.), *Przeciw biedzie. Programy, pomysły, inicjatywy*, Warszawa 2002; J. Lustig, 2000, *Ubóstwo i jego pomiar*, [w:] L. Frąckiewicz (red.), *Polityka społeczna. Zarys wykładów wybranych problemów*, Katowice 2000; T. Panek, *Ubóstwo jako kwestia społeczna*, [w:] A. Kurzynowski (red.), *Polityka społeczna*, Warszawa 2006.

W kontekście rozważanym w tym studium, najistotniejsze znaczenie odgrywać będą widziane przez pryzmat działań artystycznych kwestie kulturowe, prowadzące do kreowania podziałów społecznych, a wyrażające się w nierównomiernym dostępie różnych grup do kanałów artykulacji zróżnicowanych poglądów w przestrzeni publicznej.

Grupy nieuprzywilejowane stają się postrzegane w kategoriach obcości i wykluczenia, biorąc udział w życiu publicznym, promując alternatywne sposoby manifestowania własnych przekonań ideowych. Stąd relacja nowego typu, obrazująca stosunek, jaki zachodzi pomiędzy zbiorowościami uprzywilejowanymi a nieuprzywilejowanymi, wyrażana jako relacja grup wpisujących się własnymi działaniami w główne trendy kulturowych poczynań (a przynajmniej akceptujące takie właśnie definiowanie kultury i poszczególnych jej składników) oraz grup pozostających poza tym nurtem działań. Co istotne, widzialność danego kręgu ludzkiego w życiu politycznym zależna jest od dostępu do zinstytucjonalizowanych (przynajmniej częściowo) kanałów artykulacji idei politycznych oraz możliwościami grupy w zakresie mobilizacji zasobów, sprzyjających artykulacji wyznawanych przez nią poglądów. Zrozumiałe w tej perspektywie, że grupy dominujące posiadać będą dostęp do mediów i możliwość udziału w dyskusjach politycznych na szczeblu instytucji sankcjonowanych państwowymi gwarancjami, czy to w wymiarze ogólnopństwowym, czy lokalnym. Z tego punktu widzenia daleko bardziej interesująca będzie walka o uznanie społeczne grup uznawanych za wykluczone czy też pozostające poza nurtem polityki zinstytucjonalizowanej. Współczesny system medialny pozwala na manifestację poglądów i postaw takich właśnie grup poprzez wykorzystanie różnorodnych kanałów artykulacji, z których najpopularniejsze to medium internetowe, dopuszczające wielorakie formy aktywności.

Walka o uznanie społeczne to szczególny rodzaj ludzkich działań prowadzonych w przestrzeni publicznej, obliczonych na wywarcie odpowiedniego efektu na innych osobach, rywalizujących o te same dobra o ograniczonej podaży. Koncepcję tę analizuje szczegółowo Axel Honneth, zakładając, że uznanie to akt, „w którym wyartykułowane zostaje to, że inna osoba ma wartość jako osoba, jest wobec tego źródłem prawomocnych roszczeń”⁴. Roszczenia takie mają zawsze charakter społeczny i odbywają się wobec innych ludzi na zasadzie „pewnego przymusu wza-

⁴ A. Honneth, *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, Kraków 2012, s. XLVI.

jemności”⁵, a więc są relacją wzajemnej wymiany akceptacji dla statusów zajmowanych przez dane jednostki w przestrzeni publicznej.

Koncepcja ta jest istotna w analizach artystycznych kontekstów muzyki popularnej i ich manifestacji w przestrzeni publicznej, bowiem tworzenie się hierarchii nadrzędności i podrzędności w zbiorowościach ludzkich jest relatywnie przewidywalnym zjawiskiem, jednak towarzyszy mu dodatkowo kwestia pozyskiwania autorytetu w życiu społecznym i dominowanie w przestrzeni publicznej. Z tym ostatnim wiąże się interesująca mnie w niniejszym kontekście kwestia nie tylko dominacji, ale także wymuszania uległości i wyciszania alternatywnych wzorców działania w dyskursie publicznym. Świat politycznej artykulacji poglądów, to świat, w którym następuje ciągła walka o uznanie, przebiegająca równoległe do procesów narzucania własnej definicji sytuacji w interakcjach oraz w dyskursie dotyczącym kwestii istotnych dla danego społeczeństwa⁶. Dystrybucja ról na osi góra – dół, lepsi – gorsi, słyszalni – niesłyszalni, owocuje w konsekwencji podziałem: obecni – nieobecni w przestrzeni publicznej, a więc partycypujący – wykluczeni, jako konsekwencji pewnego podziału wpływów, statusów i miejsca w przestrzeni kulturowej danego społeczeństwa. Ludzie, głoszący poglądy nie mające szansy na obecność w instytucjonalnej sferze, zazwyczaj znajdują alternatywne kanały dystrybucji własnych idei. W kontekstach muzycznych istotna będzie tu metafora słyszalności – niesłyszalności, jako fizycznego wytlumienia części poglądów politycznych w społecznym dyskursie. Grupy dominujące są w uprzywilejowanej sytuacji, w której „słyszalność” ich zapatrywań staje się kategorią związaną z fizyczną dominacją w przestrzeni publicznej w danym momencie historycznym.

W dalszej części artykułu mowa o przykładach zespołów muzycznych, odnoszących się do manifestacji idei, które można określić mianem wykluczonych. Chcę pokazać przykład aktywnych społecznie i politycznie młodych ludzi, którzy poprzez muzykę wyrażają swoje

⁵ Tamże.

⁶ Kategoria „walki o uznanie” do pewnego stopnia paralelna jest z koncepcją „przemocy symbolicznej” używanej przez Pierre’a Bourdieu: ustanawianie relacji podrzędności – nadrzędności jest działaniem o charakterze praktyki społecznej o zinstytucjonalizowanym charakterze, przebiegającym w różnorodnych kontekstach i widzialnym w przestrzeni publicznej. Co istotne, Honneth podkreśla negocjacyjny charakter walki o uznanie, podczas gdy Bourdieu mówi wprost o siłowym i odnoszącym się do przemocy charakterze tego procesu. Na temat przemocy symbolicznej zob. szerzej: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 2005; P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków 2009.

społeczno-polityczne poglądy. Ich przypadek to nie wykluczenie ekonomiczne, polityczne, czy edukacyjne – są to ludzie świadomi swojego miejsca w systemie ekonomicznym, dobrze wykształceni, odznaczający się świadomością polityczną i biorący aktywny udział w życiu demokratycznym i znający procedury polityczne. Mowa natomiast o wykluczeniu, które nazwać można ekskluzją ideologiczną, a więc o szczególnym przypadku wykluczenia polityczno-społecznego. Uznać można, że w debacie publicznej nie ma miejsca na ich działania, a oficjalny dyskurs albo nie uwzględnia ich postulatów ideowych, albo są one marginalizowane, spychane na obrzeża systemu poprzez instytucjonalne i oficjalne działania promujące inne wizje rzeczywistości. Stąd aktywność takich grup przebiega przede wszystkim na portalach społecznościowych i w kręgach „zamkniętych” kultur grupowych. Zamkniętych w cudzysłowie, bowiem działania takie często trafiają do grup skupionych w danym kręgu odbiorców – a więc są to niejako aktywności, w których ludzie starają się przekonywać do pewnych treści osoby już do tych treści przekonane, co sprawia, że mamy do czynienia z pewnym wyznaczonym kręgiem odbiorców, popierających określone przez nadawcę wartości. Uznać jednak należy, że jest to cały szereg działań interesujących w perspektywie teorii wykluczenia społecznego. Ich cechą dystynktywną jest kwestia użycia muzyki jako wehikułu niosącego treści o charakterze politycznym.

Innymi słowy, używając języka nauk o polityce, muzyka popularna staje się kanałem artykulacji społeczno-politycznych poglądów grup ludzkich, manifestacją ich postaw i przejawem aktywności społecznej na polu polityki. Sztuka jest swoistą reakcją na to, co dzieje się w rzeczywistości społecznej i przełożeniem na działania w sferze publicznej postaw samych artystów lub reprezentowanych przez nich środowisk. Muzyka popularna jest w tym kontekście nośnikiem idei społecznych atrakcyjnym z punktu widzenia odbiorcy, bowiem muzyka, rytm, aranżacja i słowa (które często stanowią najważniejszą w tym kontekście część danej kompozycji) – a więc elementy konstytutywne piosenek i utworów – działają integracyjnie i deklaratywnie, wzmagają poczucie sensu kolektywnego działania, stanowią manifestację ośrodka skupienia oraz dają poczucie wartości estetycznych i w efekcie – ułatwiają odczucie przynależności do grupy, poprzez zespołowe działanie. Akt wspólnego śpiewania danego utworu podczas manifestacji czy marszu, podobnie jak akt chóralnego wykrzykiwania haseł, wzmacnia identyfikację z grupą i jej wartościami oraz ułatwia artykulację postaw i poglądów w przestrzeni publicznej.

Muzyka popularna w politycznym działaniu – czarny protest

Przyjrzyjmy się inicjatywom artystycznym, które wyrastają ze wskazanych powyżej warunków strukturalnych panujących w polskich realiach w drugiej dekadzie XXI wieku. Odniosę się do zespołów wyrażających poprzez sztukę muzyczną swoje poglądy polityczno-społeczne, wpisując się w atmosferę konfliktu panującą w Polsce w drugiej dekadzie XXI wieku. Jak wskazywałem powyżej, jako przedmiot badania zostały wybrane utwory, dotyczące aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w RP: socjalnych działań rządu oraz manifestację przeciwko ustawie aborcyjnej określaną jako „czarny protest”. Aktywność muzyczną na tym polu należy traktować jako świadome manifesty artystyczne o politycznym charakterze, pokazujące alternatywne podejście do politycznego dyskursu dominującego w mediach głównego nurtu, czy szerzej – całości głównego nurtu kulturowego zaangażowania. Wykonywanie muzyki publicznie jest aktem symbolicznym i domagania się uznania społecznego, a więc pewnym działaniem, wymagającym symbolicznego odwzajemnienia. Sztuka ma sens jedynie wtedy, gdy pokazujemy ją wobec innych ludzi, jest ona zawsze gestem o przede wszystkim charakterze społecznym. W przypadku przykładów, o których poniżej, działanie artystyczne nakierowane jest na komentarz dotyczący bieżących kwestii politycznych.

W kontekście grup wykluczonych, które zabierają głos w przestrzeni publicznej za pomocą działania artystycznego wskazane zostaną przykłady zespołów: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy, grupy reprezentujące różne muzyczne stylistyki, które łączy to, że poprzez swoją sztukę mówiły na temat istotnej kwestii politycznej, jaką jest nierównoprawienie kobiet we współczesnej Polsce. Utwory wskazane poniżej to przykłady wypowiedzi artystycznych na niwie muzyki popularnej, które podnoszą owo zagadnienie, lokując je wobec aktualnych wydarzeń społecznych – przede wszystkim marszu protestu kobiet przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Marsz odbył się 3 października 2017 roku pod hasłem „czarny protest” i odwoływał się do tradycji protestów ruchów feministycznych z lat. 60. i 70. na Zachodzie. Tożsamość indywidualnego aktora ruchów budowana była wokół wspólnotowości i działania kolektywnego, a więc takiego typu aktywności społecznej, które angażuje fizycznie osoby pragnące w nim uczestniczyć. Do takiego właśnie rozumienia działania w przestrzeni publicznej odwołali się organizatorzy protestu kobiet, zachęcając do aktywnego manifestowania w wielu miastach – tego dnia marsze odbyły się, między innymi, w Krakowie,

Wrocławiu, Gdańsku, Poznaniu, Toruniu, czy w Warszawie, gdzie miało miejsce najliczniejsze zgromadzenie protestujących.

a) El Banda

El Banda, to muzyczna formacja wykonująca utwory utrzymane w post-punkowej stylistyce, działająca od pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. W treści i formie utworu „Wściekły szpaler” grupa odwołuje się wprost do punkowych kontestatorów końca lat 70. i początku 80., którzy estetykę punka użyli do komentowania społecznych kwestii, wyrażając na płytach lewicową buntowniczą ideologię, typową – co zrozumiałe – dla całego ruchu punk. El Banda jest kontynuatorem tych tradycji, przykładając ów bunt do bieżących wydarzeń politycznych w Polsce drugiej dekady XXI wieku. Zwróćmy w tym kontekście uwagę przede wszystkim na to, że piosenkę „Wściekły szpaler” wykorzystano jako ideologicznie zorientowaną muzyczną instrumentację protestu przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej dyskutowanej w tym okresie w Sejmie RP.

Utwór zaplanowany był jako swoista społeczna interwencja – bezpośrednia reakcja na planowaną manifestację przeciwko proponowanym rządowym rozwiązaniom. Grupa nagrała ten utwór i jednocześnie zrealizowała organicznie związany z piosenką teledysk. Samą kompozycję, jak i wideoklip uznać należy nie tylko za manifestację określonych poglądów i wyraz społecznych zapatrywań zespołu, ale także zachętę do wzięcia udziału w marszu protestacyjnym. Można założyć, że sztuka została spleciona z działaniem polityczno-społecznym i stała się widzialnym elementem twórczym, użytym w próbie bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę. Piosenka opisuje sytuację młodych kobiet anarchizującym językiem punkowego buntu, przywołując jednocześnie znane z historii praktyki wykluczania kobiet z przestrzeni publicznej – ich głos był i jest niesłyszalny, jak śpiewa zespół: „jeszcze za cicho mówimy / jeszcze za cicho krzyczymy / jeszcze za mało umarło nas”.

W teledysku do „Wściekłego szpaleru”, otagowanemu w sieci bezpośrednio jako „#czarny protest” wokalistka zespołu na czele zebranego tłumu wykrzykuje tekst piosenki – w kolejnych wersach zastępowana jest jednak przez inne osoby zebrane w tłumie zbuntowanych ludzi. Jednostki te są w różnym wieku, różnych płci i są różnorodnie ubrane – łączy je wspólne przebywanie w konkretnym miejscu: na ulicy Wiejskiej w Warszawie, przed budynkiem Sejmu. W filmie ludzie śpiewają tekst piosenki, wykrzykują słowa, gestykulują. Najważniejszym gestem będą tu uniesione w górę dłonie zaciśnięte w pięść, a więc rozpoznawalny

w społeczeństwach Zachodu symbol walki oraz wystawiony w kierunku widza środkowy palec, równie powszechnie rozpoznawalny i uznawany za obsceniczny gest oznaczający niechęć, brak akceptacji i nieprzyjazny stosunek wobec osoby, która jest jego adresatem. Zakorzenił się on w kulturze współczesnej jako symbol niechęci dla człowieka wyrażającego odmienne poglądy, czy braku porozumienia między nadawcą a odbiorcą. W tym kontekście istotna jest koda wideoklipu, w której dłoń z wystawionym palcem widoczna jest na tle flagi państwowej i charakterystycznej kopuły budynku parlamentu Rzeczypospolitej. Kolejnym kadrami filmu towarzyszy zmiana ostrości przedstawionych w kadrach planów: początkowo dłoń jest ukazana jako nieostry element obrazu, ostrym zaś przez chwilę pozostaje budynek Sejmu i wraz ze zmianą perspektywy następuje również zmiana ostrości – parlament staje się rozmyty, zaś wizualnej ostrości nabiera buntownicza dłoń. Wydaje się, że zabieg ów najlepiej puentuje ideę pieśni i samego protestu – przeniesienie perspektywy z polityków głosujących w Sejmie na realne problemy realnych ludzi, którzy w proteście wychodzą na ulice polskich miast. Sfera publiczna ograniczana do polityki i decyzji na wysokich szczeblach władzy, oderwanych od realiów codzienności, przekształca się, wraz ze zmianą optyki na ekranie, w sferę prywatnego działania w sferze publicznej, co ilustrowało hasło lat 70. XX wieku: „the personal is political”. To, co prywatne zatem może być przedmiotem debaty publicznej – frustracja aktorów ruchu, niestabilność systemowa oraz niemożność usuwania napięć przez rozwiązania instytucjonalne prowadzą, zdaniem autorów teledysku, do działań bezpośrednich, a więc protestów ulicznych, manifestacji, głoszenia haseł wytlumianych w oficjalnym dyskursie, naznaczonych jako antysystemowe, wywrotowe, czy stygmatyzowania owych postulatów jako lewicowych i komunistycznych, co w dyskursie prawicy (rządzącej w Polsce od połowy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku) oznacza wyraz najwyższej dezaprobaty – i używane jest w politycznych debatach jako obciążający ideologicznie element programowy.

b) Girls On Fire

Z kolei Girls On Fire w utrzymanej w stylistyce pop-soul piosence „Siła kobiet”, podejmują ten sam wątek walki o równouprawnienie kobiet we współczesnej Polsce, odnosząc się w tekście piosenki do stereotypów dotyczących płci żeńskiej i schematów myślenia na ich temat przeciwstawiając sobie świat tradycjonalizmu i tradycyjnie pojmowanych stosunków społecznych rozwiązaniom i wzorcom kulturowym promowanym

przez współczesne społeczeństwa zachodnie. Stereotypowi, cytując słowa piosenki, „konwenansów, zasad i założeń” przeciwstawiony jest świat silnie zindywidualizowanej kultury współczesnej – społeczeństw zmodernizowanych, a więc promujących samodzielność, silną osobowość, asertywność, dostęp do szerokiej i powszechnej edukacji, indywidualne kształtowanie własnej kariery profesjonalnej i życiowej, a więc braku ograniczeń nakładanych na jednostkę przez społeczeństwo. W refrenie słychać wezwanie–zachętę do takiego właśnie swobodnego kształtowania własnego życia, realizacji marzeń i zamierzeń, odrzucenia stereotypów i ograniczeń, a więc czerpania siły z uwarunkowań związanych z płcią. Girls On Fire podkreślają wyjątkowo silnie ową indywidualność i unikalność każdej jednostki („każda jest nieprzeciętna”), a w tym przypadku kobiet i wieszczą, że „nadchodzi siła kobiet”.

Co istotne, cały ów ideologicznie nastawiony tekst sformatowany został na wzór modnych współcześnie komunikatów perswazyjnych – znanych z języka reklam telewizyjnych oraz szkoleń biznesowo-korporacyjnych. Należą do nich sformułowania takie, jak „stać cię na więcej”, „miej odwagę przełamywać konwencje”, „żyj konsekwentnie”, „w górę dumna głowa”, „mam własny styl, cele i marzenia” – w pewnym sensie podważają one istotę przekazu, istotne zagadnienie społeczne wtapiając w schematy korporacyjnej nowomowy, która – można założyć – tworzy własne wyobrażenie o rzeczywistości społecznej, często nieprzystającej do realiów codziennego życia, zwłaszcza na polskiej prowincji. Tak też być może należy odbierać utwór „Siła kobiet” – jako manifest świadomych, dobrze wyedukowanych, mieszkających w wielkich miastach kobiet sukcesu, a więc dotyczy on jedynie specyficznie zdefiniowanej części społeczeństwa. Uznać trzeba, że projekt społeczeństwa przedstawiony w tekście kłóci się z realiami wielu polskich rodzin, zwłaszcza tych, które nie odnajdują się w nowoczesnym zindywidualizowanym świecie, przedstawianym przez reklamy jedynie w kolorowych barwach. Tekst piosenki to próba zwrócenia uwagi na ważny problem współczesnego społeczeństwa polskiego, próba dokonywana z pozycji wielkomiejskiej klasy średniej, wiodącej bezpieczne życie, radzącej sobie relatywnie dobrze w nowoczesnej rzeczywistości.

Znacząco dobitniej kwestie politycznego uwarunkowania nierównouprawnienia płci Girls On Fire podejmują w teledysku do piosenki – jest ona portretem istotnych problemów pojawiających się w historii Zachodu dotyczących praw kobiet i walki o równouprawnienie. Film portretuje wyłącznie kobiece postaci, które odegrały istotną rolę w działaniach na rzecz przełamywania stereotypów dotyczących płci. Mamy tu zatem

galerię obejmującą postaci historyczne: wielkie królowe egipskie Nefertiti i Kleopatrę, papieżycę Joannę, bojowniczkę ruchu sufrażystek przełomu XIX i XX wieku oraz XX-wieczne postaci: Emmę Lloyd-Sproson, Marię Skłodowską-Curie, Marię Konopnicką, Kathrine Virginie Switzer, Walentinę Tiereszkową, oraz istotne momenty w życiu społeczeństw Zachodu: pierwsze prawa wyborcze kobiet w stanie Wyoming (z 1869 roku), możliwość pełnienia zawodów tradycyjnie „zarezerwowanych” dla mężczyzn (straż pożarna, praca w przemyśle, obsługa maszyn rolniczych – jedna ze scen jest ilustracją hasła z polskiej historii: „kobiety na traktory” z 1949 roku). Interesujące jest tu zobrazowanie hasła „Wyoming 1869” – zostaje to pokazane w teledysku kilkukrotnie i w jednoznacznie ironiczny sposób. Kobieta wychodząc z lokalu wyborczego wymachuje kartką wyborczą, na której w odpowiedniej kratce miała zaznaczyć kandydata, jednak zamiast nazwisk polityków mamy przy wszystkich kratkach jedynie określenie płci: „male”. Sportretowana w video kobieta zatem ma zadecydować którego z kandydatów mężczyzn (w sytuacji, gdy kobiety nie mogą kandydować na dany urząd) ma upoważnić do tego, by we władzach stanowych decydował o jej losie, co oznacza, że na poziomie stanowienia prawa i egzekwowania go szansa na artykulację potrzeb kobiet i ich głosu zostaje skutecznie zamknięta poprzez regulacje prawa wyborczego.

Istotną rolę odgrywają tu podobnie przedstawione portrety kobiet protestujących na ulicach Polski (3 października 2016) i Islandii (24 października 1975) – kobieta stojąca pod czarnym parasolem uosabia oba te protesty i łączy je. W przypadku ilustracji polskiego „czarnego marszu” kobieta stoi w padającym deszczu, co w dosłowny sposób portretuje manifestację, która miała miejsce w Warszawie – padał wówczas deszcz i uczestnicy marszu protestacyjnego szli ulicami pod rozłożonymi parasolami, przez co ów warszawski protest z 2016 roku nazywany jest „marszem parasolek”. W przypadku obrazowania dnia protestów na Islandii kobieta stoi pod rozłożonym czarnym parasolem, jednak deszcz nie pada. To zatem ten sam w wyrazie obraz różniący się przede wszystkim warunkami pogodowymi, a Girls On Fire mówią tu, że polskie i islandzkie protesty to swoiste przeniesienie się w czasie – walka dotyczy tego samego, na Zachodzie rozegrała się jednak ponad czterdzieści lat wcześniej.

Jednocześnie jednak obrazy te zostają zderzone z stereotypowością panującą współcześnie – pełnienie roli matki, radosne oczekiwanie na małżeństwo, gotowanie, pełnienie funkcji domowych, pełnienie „żeńskich” zawodów (pielęgniarka), dyktat mody, konieczność panowania nad własnym ciałem i obsesyjne dbanie o nie (odchudzanie się, operacje pla-

styczne, medycyna estetyczna), przyjmowanie męskich wyznaczników ról pełnionych w społeczeństwie (biznes-woman ubrana jest w garsonkę na wzór męskiego garnituru). Każdorazowo kobieta grająca daną rolę stara się odrzucić schemat narzucony jej społecznie w graniu roli, przykładowo – traktorzystka wyrzuca za siebie kierownicę pojazdu, zaś pielęgniarka zamienia czepek pielęgniarski na hełm strażaka. Końcówka teledysku to odwołanie do jednego z najdawniejszych mitów ludzkości – obrazu popełnienia grzechu przez pierwszych ludzi w raju opisany w „Księdze Rodzaju”. Obrazowana na filmie kobieta jest naga – intymne części ciała ma zakryte dużymi liśćmi, w jednym ręku trzyma jabłko, które nadgryza i zjada. Wokół szyi i na klatce piersiowej kobiety widnieje narysowany czarną farbą wąż, a na ekranie pojawia się napis „Genesis”, osadzający całość sekwencji jednoznacznie w kontekście podania zawartego w „Starym Testamencie”. Kobieta zjada jabłko, drugą ręką zaś pokazuje widzowi gest dłoni z wysuniętym środkowym palcem. Gest ten staje się kulminacją filmu i zawartych w nim ujęć – pojawia się on w teledysku kilkakrotnie, w różnych scenach, niezwiązanych ze sobą wizualnie, jest tym samym istotnym elementem fabuły łączącym działania przedstawionych kobiet, podkreślającym ich niechęć wobec systemu społeczno-politycznego represjonującego kobiety.

c) **Żelazne Waginy**

Do powyższych dodajmy kolejny przykład, jakim jest działalność grupy Żelazne Waginy – punkowego zespołu feministycznego. Grupa pojawiła się jako element scenicznego show teatralno-kabaretowego Pożar w Burdelu, zyskując z czasem autonomię. Piosenki formacji to komentarze na temat rozgrywających się współcześnie wydarzeń społeczno-politycznych, opierające się na funkcjonowaniu stereotypów, utartych wzorców kulturowych i próbie ich podważenia poprzez śmiech. Żelazne Waginy używają humoru, ironii i parodii, by sprowokować widza – estetyka punkowa sprzyja formułowaniu ostrych ocen i mówieniu wprost o kwestiach, które w oficjalnym dyskursie są częstokroć maskowane ezopowym językiem. Piosenki „Solarium”, „Szpital Św. Rodziny”, „500 zeta”, czy programowe „Żelazne Waginy” to manifest feministyczny wyśmiewający rzeczywistość, ale jednocześnie stawiający pytania i istotne kulturowo kwestie, a więc poważny treściowo. Żelazne Waginy wpisują się w kontekst funkcjonowania krytycznych dzieł literackich, takich autorów jak Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim, Witold Gombrowicz, czy Sławomir Mrożek – by przywołać najistotniejsze nazwiska polskiej

literatury XX wieku, używające takich właśnie środków stylistycznych w swej twórczości.

Poetyka tekstów *Żelaznych Wagin* jest reakcją na bieżące wydarzenia polityczne, uwzględniające takie problemy, jak nierównomierne rozłożenie obowiązków domowych w rodzinach i związkach („Solarium”, „Żelazne Waginy”), kultura masowa nakładająca na kobiety imperatyw dbania o siebie, pokazywania się mężczyznom z jak najlepszej strony („Solarium”), przemoc domowa i nadużywanie uprzywilejowanej pozycji przez mężczyzn („Żelazne Waginy”), płytki nacjonalizm narzucający czarno-biały ogląd rzeczywistości („500 zeta”, „Szpital Świętej Rodziny”), czy wreszcie odwołanie się do populistycznych postulatów politycznych („500 zeta”). Świat kreowany przez grupę to wizja prześmiewczej rzeczywistości, w której królują ironicznie wyśmiewane przez zespół narodowe wartości, konsumpcjonizm, mizoginia. Istotną kwestią, na którą zwracają uwagę *Żelazne Waginy* jest problematyka reprodukcji – kobiety w prawicowych postulatach idealnego porządku społecznego postrzegane są w kontekstach pełnienia przede wszystkim domowych prac i obowiązków oraz posiadania potomstwa – rodzenie i wychowywanie dzieci mają pozostać głównym przeznaczeniem narodowo zorientowanych kobiet. Te aspekty życia zostają ironicznie pokazane jako patriotyczne brzemię, które kobieta gotowa jest podjąć za określoną opłatą („500 zeta”). Obrazy te jednocześnie zostają zderzone z pokazanymi w piosence „Żelazne Waginy” obrazkami przemocy domowej oraz sankcjonowanego również religijnie wykorzystywania seksualnego kobiet.

Uwagi końcowe

Komunikat artystyczny nacechowany politycznymi wartościami pełni funkcje światopoglądowe, integracyjne, delimitacyjne oraz edukacyjne. Jednocześnie jest manifestacją aktywności określonego środowiska – swoistym muzycznym markerem ideologicznego nastawienia. Przekazywany podczas publicznych występów oraz jako komunikat medialny (np. profil artystów czy ich kanał w mediach społecznościowych), staje się kanałem artykulacji poglądów i postaw typowych dla określonego środowiska.

Muzyka popularna to szczególnego rodzaju program artystyczny, nadawany w celu wywarcia odpowiedniego wpływu na odbiorcę. Nacechowanie komunikatów treściami politycznego typu jest funkcją polityczno-ideowych przekonań nadawcy oraz kontekstów odbioru samego komunikatu. Sytuacja komunikacyjna sprawia, że nadawca i odbiorca

odczytuje treści poprzez pryzmat określonej ideologii, ma ona za zadanie stymulację odpowiednich postaw, ekspresję poglądów i próby podejmowania działań w sferze publicznej. Dzieje się tak dlatego, że muzyka jest komunikatem łatwo przyswajalnym, powszechnie dostępnym w przestrzeni publicznej oraz, co w analizowanej w artykule perspektywie najważniejsze, generujący u odbiorców silne emocje, pozwalające na instrumentację treści o politycznym charakterze.

STRESZCZENIE

W artykule poruszono kwestię użycia muzyki popularnej w kontekstach politycznych, jako sposobu wyrażania i zarządzania poglądami konfliktowymi w dyskursie publicznym. Muzyka jako rodzaj sztuki jest sposobem manifestowania przez podmioty publiczne obecności w przestrzeni publicznej i artykulację interesów danej grupy ludzi wobec innych grup, zaś nierówności społeczne przekładają się na działania artystyczne. Na muzykę popularną w niniejszym ujęciu można spoglądać jako na sposób wyrażania podmiotowych potrzeb w społecznej walce o uznanie. Jako przykłady politycznej postawy prezentowanej przez muzyków użyję reprezentacji muzycznej związanej z „czarnym protestem” oraz kwestii wykluczania z dyskursu publicznego kobiet w wybranych utworach muzycznych polskich grup. Kwestie aborcji stały się punktem wyjścia do krytyki rządzących oraz panującej w RP kultury przyzwolenia dla nierównoprawnego traktowania kobiet w przestrzeni publicznej i prywatnej. Artyści, którzy nagrali utwory odnoszące się do niniejszych kwestii to wskazane w artykule różnorodne stylistycznie formacje: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy.

Marek Jeziński

ON SELECTED ASPECTS OF THE POLITICAL FACE OF POPULAR MUSIC

The article analyses the use of popular culture in political contexts, as a means of expressing and managing conflictual views in the public discourse. Music as a type of art is a way in which public actors mark their presence in the public space, and in which they articulate the interests of a given group in relation to other groups, while social inequalities translate into artistic activities. From this perspective, popular music may be then seen as a manner of expressing subjective needs in the social struggle for recognition.

An example of a political attitude manifested by musicians discussed in the article are the musical representations connected with the Polish 'black protest' and with the issue of women being excluded from public discourse, presented in selected songs by the Polish bands. The issue of abortion became a starting point for criticising the Polish government and the culture that accepts unequal treatment of women in public and private space. The discussed artists who recorded songs referring to this issue are stylistically varied: El Banda, Girls on Fire and Żelazne Waginy.

KEY WORDS: *popular music, politics, social and political exclusion, black protest, political attitudes and views*

Bibliografia

- Coser Lewis A., *Funkcje konfliktu społecznego*, Kraków 2009.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 2005.
- Bourdieu P., *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków 2009.
- Deutsch M., *The resolution of conflict: Constructive and destructive processes*, New Haven, CT 1973.
- Dziewięcka-Bokun L., *Unia Europejska przeciw biedzie i ekskluzji społecznej*, [w:] E. Tarkowska (red.), *Przeciw biedzie. Programy, pomysły, inicjatywy*, Warszawa 2002.
- Honneth A., *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, Kraków 2012.
- Lustig J., *Ubóstwo i jego pomiar*, [w:] L. Frąckiewicz (red.), *Polityka społeczna. Zarys wykładów wybranych problemów*, Katowice 2000.
- McNair B., *An Introduction to Political Communication*, London and New York 2007.
- Oberschall A., *Theories of Social Conflict*, „Annual Review of Sociology” 1978, vol. 4.
- Panek T., *Ubóstwo jako kwestia społeczna*, [w:] A. Kurzynowski (red.), *Polityka społeczna*, Warszawa 2006.