

JOANNA GOLONKA-LEGUT, MARTYNA PRYSZMONT-CIESIELSKA

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Uniwersytet Wrocławski

e-mail: joanna.golonka-legut@uwr.edu.pl, martyna.pryszmont-ciesielska@uwr.edu.pl

Teledysk muzyczny w przestrzeni badań nad edukacją, na przykładzie analizy i interpretacji teledysku do utworu *The Last Refugee* Rogera Watersa¹

W ciągu ostatnich kilkunastu lat można dostrzec swoistego rodzaju poszerzenie się obszaru badań społecznych, które wyraża się w podejmowaniu przez badaczy nowych zadań poznawczych. W badaniach nad edukacją można dostrzec m.in. wyraźne zainteresowanie wizualnością, które badacze łączą z (roz)poznawaniem potencjału edukacyjnego codzienności. W takiej perspektywie warto zwrócić uwagę na kulturę popularną, która jest nie tylko wytworem, ale również naturalnym elementem życia codziennego człowieka. Opracowanie to podejmuje kwestie związane z rozumieniem teledysku jako tekstu kulturowego mającego postać narracji, który należy postrzegać jako autonomiczną formę audialno-wizualną. Kolejno zostaje wskazana propozycja badania teledysku muzycznego w badaniach nad edukacją. Próba zrozumienia istoty i (roz)poznania teledysku jako źródła wiedzy zostanie dokonana na podstawie analizy i interpretacji konkretnego materiału wizualnego – dokumentu zastanego, teledysku do utworu *The Last Refugee* Rogera Watersa. Całość podejmowanych rozważań jest głosem badaczy-andragogów.

Słowa kluczowe: *socjologia wizualna, badania nad edukacją, badania jakościowe, kultura popularna, muzyka popularna, teledysk muzyczny, uczenie się nieformalne*

Intensywny rozwój socjologii wizualnej przyczynił się do zmiany sposobu realizacji badań naukowych. We współczesnych badaniach przeprowadzanych w obszarze

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego *Muzyka popularna jako przestrzeń edukacji nieformalnej – perspektywa andragogiczna*. Projekt sfinansowany został ze środków na badania statutowe z dotacji na prowadzenie badań naukowych lub prac rozwojowych oraz zadań z nimi związanych, służących rozwojowi młodych naukowców oraz uczestników studiów doktoranckich Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego w 2017 roku. Informacje na temat projektu znajdują się na stronie: www.music.edu.pl

nauk społecznych (m.in. antropologii, historii, pedagogiki, psychologii) można dostrzec wyraźne zainteresowanie obrazem fotograficznym, filmowym, jak również różnego typu reprezentacjami graficznymi (zob.: Grady 2009). Badania te, *z jednej strony zainteresowane światem społecznym opisanym za pomocą obrazu, z drugiej strony realizowane z użyciem wizualnych strategii i metod badawczych – stanowią interesującą praktykę społeczną* (Pryszmont-Ciesielska 2016, s. 68).

W praktyce badawczej obraz może być wykorzystany w rozmaity sposób: jako materiał zastany – podstawowy materiał analityczny (1); jako materiał zastany powiązany z materiałami wywołanymi, np. narracjami (2); jako dowód podpierający wnioski, lub ilustracja dla wniosków uzyskanych z badań (3). Ponadto, sama czynność fotografowania bądź filmowania może być postrzegana jako działanie badacza, które kolejno może zostać połączone z analizą materiałów przez niego wywołanych (zob.: Konecki 2005, s. 42–63). Problemem jest jednak wciąż niewystarczające zaufanie do obrazów. Badacze dostrzegają, iż *nauki społeczne są do szpiku kości logocentryczne* (Banks 2009, s. 40). W rezultacie *badania wizualne, mimo swojej bogatej teoretycznej i metodologicznej tradycji, wciąż sytuują się na drugim planie wobec „słowa”, które dominuje w naukach społecznych, zwłaszcza w pedagogice* (Pryszmont-Ciesielska 2016, s. 69).

Mając świadomość obecności różnego typu „wizualnych obrazów badawczych”, w niniejszym tekście chcielibyśmy podjąć refleksję nad teledyskiem muzycznym – jego potencjałem poznawczym i możliwościami analitycznymi w badaniach społecznych. Ta, swoistego rodzaju forma filmowa może być bowiem rozumiana nie tylko jako czynnik kształtujący wizerunek artysty, czy też nośnik światopoglądu (Jeziński 2011, s. 211), ale również jako ilustracja codzienności jednostki, świata kultury, portret rzeczywistości społecznej i/oraz problemów społecznych, źródło wiedzy dotyczącej relacji człowiek–świat, czy też procesów związanych z uczeniem się, samopoznaniem bądź kształtowaniem się tożsamości człowieka. W takiej perspektywie interesujące będą pytania: jak rozumieć teledysk muzyczny w badaniach społecznych?; co czyni teledysk muzyczny wartościowym i użytecznym źródłem wiedzy?; jak analizować i interpretować teledyski?

Rozumienie teledysku muzycznego – perspektywa andragogiczna

W literaturze przedmiotu pojęcie teledysku analizowane jest z uwzględnieniem różnych kontekstów: społecznego, kulturowego, politycznego, technologicznego, artystycznego, a także z punktu widzenia komercjalizacji muzyki, czy struktury rynku muzycznego (zob. np.: Jarecka 1999; 2002; Jeziński 2011).

W słowniku *Pojęć i tekstów kultury* wskazany termin dookreślany jest jako: *wideoklip, klip, teledysk* i definiowany jako *miniaturowych rozmiarów forma telewizyjna, stanowiąca ilustrację piosenki albo innego utworu muzycznego, służąca promocji płyty bądź filmu. Do produkcji wideoklipu używa się najnowocześniejszych technik elektronicznych, grafiki komputerowej, efektów specjalnych, efektów montażowych. Wideoklip stanowi całość dramaturgiczną o skąpej i bardzo luźno zarysowanej fabule, swobodnie interpretującej piosenkę. Cechuje go dynamizm montażowy, kolorystyczny, duża zmienność planów, starające się podążać za rytmem muzyki* (Rysiewicz (red.) 2002, s. 105).

Mając na uwadze różne aspekty rozumienia teledysku (wideoklipu), w niniejszej pracy przyjmuje się jednak, iż teledysk jest formą lokującą się na pograniczu sztuki filmowej i muzycznej (Jeziński 2011, s. 212) i stanowi nową jakość powstałą z syntezy sztuk (audialnej i wizualnej) (Jarecka 1999, s. 126). Stąd też nie należy go rozumieć wyłącznie jako ilustrację muzyki, ale swoistego rodzaju autonomiczną całość, której komponentami są: muzyka, obraz, tekst². Należy jednak podkreślić, że podstawę konstrukcji teledysku stanowi muzyka, która determinuje formę wizualną wideoklipu.

W takim ujęciu teledysk muzyczny kreuje znaczenia za pomocą obrazu towarzyszącego muzyce, opowiada *jakąś historię o określonym wycinku rzeczywistości, nawet jeśli ta rzeczywistość jawi się jako alinearne i nieciągły narracyjnie ciąg obrazów* (Jaziński 2011, s. 223). Można go zatem rozumieć jako specyficzny rodzaj sytuacji komunikacyjnej, w której nadawcą komunikatu jest wykonawca danego utworu, odbiorcą – słuchacz, komunikatem zaś – teledysk (zob.: tamże, 2011, s. 52).

W perspektywie edukacyjnej istotne są jednak nie tylko intencje artysty, który dokonując autokreacji artystycznej, chce przekazać odbiorcy określone idee (odnoszące się do jego postawy wobec świata i życia, określonego światopoglądu, stanowiące głos w dyskusji dotyczącej rzeczywistości społecznej, kulturowej, politycznej itd.), lecz to, jakiego rodzaju emocje, przemyślenia i refleksje u odbiorcy wywołuje dany komunikat. Stąd też należy podkreślić nadrzędną rolę odbiorcy w procesie generowania znaczeń. Innymi słowy, w każdej sytuacji znaczenia są rezultatem procesu odczytywania dzieła przez widza, zależnym jednak od miejsca i czasu, w jakich porusza się zarówno odbiorca, jak i nadawca komunikatu zawartego w teledysku (tamże, 2011, s. 221).

W prezentowanym ujęciu odczytywanie teledysku jego (roz)poznawanie i rozumienie staje się zatem procesem opartym m.in. na myśleniu metaforycznym, analitycznym, kontekstowym, jak również refleksyjnym i krytycznym oraz na twórczej wyobraźni odbiorcy. W rezultacie kultura audiowizualna *otwiera przed odbiorcą świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i przestrzenne konstrukcje są odczytywane dzięki i przez wzajemne powiązania* (Jakubowski 2016, s. 9). Tym samym potencjał edukacyjny teledysku (a patrząc szerzej, muzyki popularnej) odnosi się do procesu uczenia się człowieka dorosłego, procesu, postrzeganego przez pryzmat własnej ak-

² W przypadku utworów instrumentalnych komponentami teledysku są: muzyka oraz obraz.

tywności uczącego się podmiotu, a nie nauczania, które w dużym stopniu łączy się z narzucaniem określonych postaw i wartości.

Teledysk muzyczny jako przestrzeń analizy i interpretacji

Celem analizy było opisanie mikroświata uchodźczyny ukazanego w teledysku *The Last Refugee* Rogera Watersa oraz uwrażliwienie na problemy, jakich doświadcza ona w swojej codzienności. Głównym problemem badawczym było pytanie: jaki jest mikroświat uchodźczyny ukazany w teledysku *The Last Refugee* Rogera Watersa?

W swojej analizie skoncentrowaliśmy się na tradycji badawczej paradygmatu interpretatywnego, aby wydobyć znaczenia, jakie można odczytać z przedstawionej w teledysku treści. Przy czym, biorąc pod uwagę to, iż *kreacja wiedzy jest dziełem badawczy jako istot ludzkich* (Malewski 1998, s. 35), starałyśmy się uwzględnić pewną komplementarność naszych indywidualnych, interpretacyjnych perspektyw. Posłużyłyśmy się zatem badaniami jakościowymi, które uznają badacza za aktywny składnik procesu poznawczego, dzięki czemu są one spersonalizowane, niepowtarzalne i naznaczone indywidualizmem (Malewski 2017, s. 132). Zdecydowałyśmy się na połączenie naszych perspektyw poznawczych, odwołując się do triangulacji osoby badacza (Denzin, Lincoln 2009). Dotyczyło to całości procesu badawczego, ponieważ komplementarnie traktowałyśmy swoją obecność w przygotowanym tekście, począwszy od formułowania celów poszukiwań badawczych, przez analizę i interpretację, aż po wnioski końcowe. Źródłem danych na temat interesujących nas problemów badawczych był dokument audiowizualny (Rapley 2010), teledysk opisany w tabeli 1.

Tabela 1. Identyfikacja dokumentu audiowizualnego

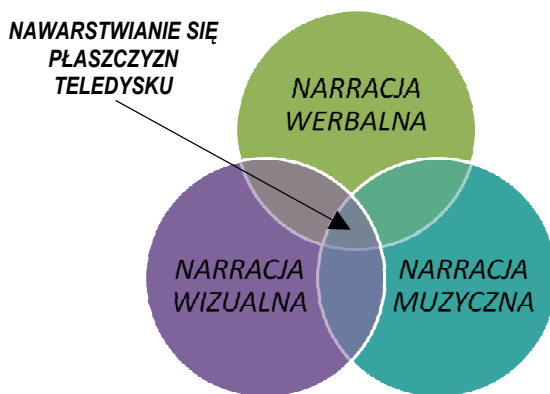
Identyfikacja dokumentu audiowizualnego	
<i>Typ dokumentu</i>	Teledysk
<i>Tytuł dokumentu</i>	<i>The Last Refugee</i>
<i>Twórcy dokumentu</i>	Muzyka i tekst – Roger Waters; Reżyser – Sean Evans & Roger Waters; Producent – Clare Spencer; Redaktor: Andy Jennison DOP – Brett Turnbull Steadicam; Operator – Thomas English; Dyrektor artystyczny – James Hatt; Kostiumy – Lydia Kovacs; Makijaż – Red Miller; Nagrany w: London & Camber Sands; Obsada: Uchodźczyni/tancerka – Azzurra Cacetta; Cóрка – Anais.
<i>Album</i>	Is This the Life We Really Want?
<i>Miejsce i czas powstania dokumentu</i>	Londyn, 2017 r.
<i>Źródło</i>	YouTube

Źródło: opracowanie własne.

W dalszej części tekstu ukażemy specyfikę analizowanego dokumentu audiowizualnego oraz opiszemy przykładowy przewodnik służący do jego interpretacji.

Teledysk stanowi wielopłaszczyznowy materiał do analizy. Jego elementami składowymi są trzy typy narracji: werbalna, wizualna i muzyczna (które wzajemnie przenikają się). W omawianym podejściu narracja oznacza intencjonalną strukturę informacyjną dającą się zauważyć w sekwencji obrazów, które opowiadają jakąś historię (Banks 2009, s. 38). Werbalna dotyczy obecnej w utworze warstwy słownej, wyrażonej zarówno w formie wokalne (np. śpiew), jak i pisemnej (np. dodatkowy tekst wyświetlany pod scenami). Narracja wizualna odnosi się do warstwy naocznej teledysku, przedstawionej w postaci filmu lub zmontowanych scen. Natomiast narracja muzyczna dotyczy warstwy melodycznej utworu.

Na rysunku 1 zilustrowano trzy płaszczyzny narracji teledysku oraz nawarstwianie się poszczególnych jego płaszczyzn, tj. tekstu, obrazu i muzyki. Wyróżnione narracje mogą być analizowane jako autonomiczne płaszczyzny teledysku. Niemniej w jego opisie możemy skoncentrować się na wybranych kombinacjach warstw, np. werbalnej i wizualnej, werbalnej i muzycznej, werbalnej i wizualnej, wizualnej i muzycznej. W tym miejscu warto jednak podkreślić, iż w przypadku teledysków narracja może mieć charakter linearny lub alinearny (stanowiąc ciąg niepowiązanych ze sobą obrazów) (Jeziński 2011, s. 223).



Rys. 1. Trzy płaszczyzny narracji teledysku.

Źródło: opracowanie własne

W swojej analizie i interpretacji skoncentrowaliśmy się na trzech płaszczyznach narracji teledysku, tj. werbalnej, wizualnej i muzycznej, ponieważ uznałyśmy, iż tworzą one całość opowiadanej historii. Ponadto takie podejście jest spójne z przyjętą definicją teledysku muzycznego.

Naszym pierwszym działaniem było scharakteryzowanie poziomu denotowanego teledysku, czyli opisanie wszystkiego, co naocznie on przedstawia. Zatem skoncentro-

wałyśmy się na powierzchniowej warstwie obrazu i jego dosłownej treści (Barthes 1983; za: Sztompka 2005, s. 83)³. W przypadku teledysku denotacja dotyczyła opisu formy ilustracji, z uwzględnieniem: (1) obrazu sytuacji mającej miejsce w mniej lub bardziej zdefiniowanej rzeczywistości – np. koncert, przygotowanie do koncertu; (2) przedstawieniu sytuacji fikcyjnej naśladującej rzeczywistość, pokazującej jakąś historię; (3) przedstawieniu sytuacji fikcyjnej, naśladującej rzeczywistość lub nienaśladującej rzeczywistości – ilustracja tekstu piosenki (może przybrać postać animacji niezależnej od realistycznych postaci, jednak pozostających w określonej, zdefiniowanej przez artystę poetyce); (4) wideo – nie portretuje rzeczywistości jako takiej ani sytuacji mimetycznej, brak narracji lineranej, wysoki poziom abstrakcyjności obrazów wywołujących skojarzenia i emocje niezwiązane z narracyjnym przedstawieniem rzeczywistości, obraz pełni przede wszystkim funkcje estetyczne (Jeziński 2011, s. 215).

Ważną informacją było określenie typu muzyki (np. rock, pop, metal, grunge, emo, emocore, screamo, jazz, blues, country, reggae, hip-hop, rap, disco, elektro, techno, folk itd.). Następnym krokiem obejmował dokładny opis fabuły teledysku, tj. poszczególnych jego scen oraz kadrów. Istotnym jest przy tym opis postaci, które występują w analizowanym obrazie zarówno pod względem ich wizerunku, jak i ról, w jakich występują. Istotne było uchwycenie motywu przewodniego teledysku, który stanowić może cechę charakterystyczną w opowiadanej historii. Szczegółowy opis analizowanego utworu powinien obejmować również elementy, które mu towarzyszą (np. tekst, obecność narratorów, detale akustyczne itp.).

Drugi etap dotyczył poziomu konotacyjnego, czyli refleksji nad skojarzeniami, myślami, jakie wywołuje teledysk, a także obecnymi w nim symbolami. Etap ten wymaga wnikliwej interpretacji, dlatego warto poszerzyć pole analizy wybranego dokumentu audiowizualnego o perspektywę hermeneutyczną oraz strukturalistyczną (Sztompka 2005). W pierwszym przypadku ujęcie hermeneutyczne polegałoby na dostrzeżeniu perspektywy autora utworu oraz teledysku. Ważne jest tu uwzględnienie kontekstu jego tworzenia ze wskazaniem tła historycznego, politycznego i społeczno-kulturowego. Uchwycenie perspektywy czasu, do jakiego odnosi się teledysk, odsłania motywy oraz adresatów, do których kierowali swoje przesłanie jego twórcy. Analiza obejmowała także osoby występujące w teledysku, tj. kim oni są, jakie są ich społeczne pozycje i role, co robią? (tamże, s. 80). Refleksja nad obecnymi w teledysku postaciami dotyczyła również scharakteryzowania ich działań (interakcje), reguł społecznych (normy, wartości i wzory życiowe) i idei (przekonania, poglądy i przesady), do których się odnoszą, a w konsekwencji wskazania ich szans życiowych. Uchwycenie i opisanie wyróżnionych przejawów życia społecznego wpisuje się w interpretację strukturalistyczną (tamże, s. 86–87).

³ Uwzględnienie poziomu denotowanego i konotowanego zaczerpnięte zostały z analizy obrazu przedstawionego przez R. Barthes'a (2012). P. Sztompka (2005) uwzględnia owe poziomy w semiotycznej interpretacji obrazu fotograficznego.

Trzy wyróżnione narracje teledysku, tworząc całość przedstawienia, pełnią określone funkcje, np. artystyczną, rozrywkową, edukacyjną. Szczególnie ważna jest ta, która wyraża się w społecznej transmisji doświadczeń, *na przykład poprzez używanie paraboli, przysłów, opowieści z morałem czy historii mistycznych* (Gibbs 2011, s. 113). Tego typu opowieści przyjmują charakter moralny lub etyczny (tamże, s. 119). Tym samym dochodzimy do sprawczości teledysku oznaczającej zdolność wpływania na szerszą sieć relacji społecznych, szczególnie w kontekście problemu władzy (Banks 2009, s. 35).

Proponowana przez nas analiza i interpretacja teledysku zostanie zaprezentowana w następujący sposób: na początku, w tabeli poniżej, przedstawimy kryteria analizy oraz interpretację teledysku *The Last Refugee*. Następnie w sposób szczegółowy opiszemy fabułę teledysku (poziom denotowany), aby kolejno wskazać tzw. analizę i interpretację rozumiejącą (dotyczącą poziomu konotowanego). Taki sposób prezentacji w naszym przekonaniu może pełnić rolę przewodnika dla podobnego rodzaju działań.

Tabela 2. Kryteria analizy i interpretacja teledysku *The Last Refugee* Rogera Watersa

		Płaszczyzny narracji teledysku			
		werbalna	wizualna	muzyczna	
	Kryteria analizy teledysku				
Poziom denotowany	Forma ilustracji	<ul style="list-style-type: none"> – teledysk przedstawia (z wykorzystaniem motywów symbolicznych, kreacji, scenografii) sytuację naśladowującą rzeczywistość – mikroświaty uchodźczynie (wyraźne nakładanie się dwóch rzeczywistości); – teledysk w sposób symboliczny nawiązuje do tekstu utworu; – obraz w symboliczny sposób podkreśla wymowę dzieła muzycznego (muzyki oraz tekstu); – obraz pełni funkcje estetyczne; – formę wizualną wideoklipu determinuje muzyka 			Interpretacja teledysku
	Typ muzyki	– rock			
	Opis fabuły (sceny, kadry)	Scena I – Codzienność uchodźczynie Scena II – Wspomnienia tancerki przeplatające się z teraźniejszym życiem uchodźczynie Scena III – Strata bliskiej osoby, życie z traumą uchodźczynie (szczegółowy opis fabuły znajduje się pod niniejszą tabelką)			
	Postaci	– uchodźczynie, dziecko			
	Motyw przewodni	– taniec			
	Elementy towarzyszące teledyskowi	W informacji zamieszczonej na <i>YouTube</i> , pod omawianym teledyskiem, znajduje się opis utworu, m.in. wskazanie obsady. Wynika z niego, iż występują z nim uchodźczynie/ tancerka oraz jej córka. Informacja ta daje podstawę do określonej interpretacji ukazanej w teledysku sytuacji.			

Poziom konotowany	Skojarzenia	Pożegnanie, strata, trauma	Pożegnanie, strata, trauma.	Smutek, ból, cierpienie, bunt, zaangażowanie	Interpretacja teledysku
	Symbole	1. Cytrynowe drzewa 2. Morze, ocean 3. Łajba	1. Radio 2. Taniec flamenco 3. Czerwony szal 4. Szmaciana lalczka 5. Morze/ocean 6. Plecak 7. Dziecko z zasłoniętą twarzą	1. Fragmenty różnych audycji radiowych – mozaika komunikatów 2. Mocny dźwięk pianina 3. Przytłumiony dźwięk perkusji 4. Emocjonalny, przesywający, ekspresyjny głos Watersa 5. Szum morza/ oceanu	
	Kontekst tworzenia	Historie uchodźców Wojna w Syrii Wrogość wobec islamu Lęk przed ekstremistami islamskimi i terroryzmem	Obraz uchodźczyni – matki i jej utraconego dziecka Obraz wyrzuconych na brzeg uchodźców i ich rzeczy	Sytuacja geopolityczna na świecie Kryzys migracyjny. Problemy uchodźców	
	Intencje autora	Zwrócenie uwagi na problem uchodźców – perspektywa kobiet i matek	Symboliczne opowiedzenie historii uchodźców	Bunt wobec sytuacji geopolitycznej na świecie Zwrócenie uwagi na konflikty zbrojne, kryzys migracyjny Walka ze złem	
	Działania społeczne	Bliska relacja między matką i córką	Ból, cierpienie, tęsknota, trauma, żal, bunt, niezgoda, walka	Ból, bunt	
	Reguły społeczne	–	Obraz kobiety żyjącej w biedzie i ubóstwie Uniwersalne wartości – miłość macierzyńska, cierpienie	–	
	Idee	Utracona wiara w przyszłość, w ludzi	–	Refleksyjna i krytyczna postawa wobec współczesnej rzeczywistości	

Poziom konotowany	Szanse życiowe	Świat uchodźców (łajba, morze, bieda i ubóstwo) Świat tubylców (spędzają wolny czas na plaży)	Życie w biedzie, ubóstwie, w traumie	Nierówności społeczne	Interpretacja teledysku
	Funkcje	Uwrażliwienie na problemy uchodźców	Ukazanie obrazu uchodźczyni – kobiety i matki	Komunikacyjna. Symboliczna ekspresja Symboliczne oddziaływanie na emocje – budowanie nastroju dla odczytania sensu i znaczenia utworu	
	Sprawczość	Metaforycznie wyrażony przekaz dotyczący uchodźców	Obraz wywołujący silne emocje – zwrócenie uwagi na uchodźców	Muzyka wywołująca silne emocje (spokojna, ale „przeszywająca”) – zwrócenie uwagi na ważność sytuacji, do której nawiązuje Muzyka stwarzająca przestrzeń dla różnorodnych interpretacji	

Źródło: opracowanie własne⁴.

Zdarzenia konstytuujące fabułę teledysku można podzielić na trzy części – sceny. Pierwsza scena – codzienność uchodźczyni – rozpoczyna się od ukazania radiodbiornika, w tle słychać męski i żeński głos. Kamera powoli oddala się od radia i ukazuje kobietę tańczącą *flamenco* na tle dużych drzwi (okien). Ma rozpuszczone, długie, ciemne, włosy. Ubrana jest w zieloną kurtkę, długą, brązową spódnicę ze srebrnymi ornamentami, szarą bluzkę oraz czerwony szal. W pomieszczeniu, przypominającym stary magazyn, na środku rozłożona jest tektura, po obu stronach stoją metalowe przedmioty, palety. Po lewej stronie rozpalony jest ogień, a po prawej leżą radio, ple-

⁴ Kryteria analizy i interpretacji opracowane zostały na podstawie następujących źródeł: 1) *Arkusz Kategoryzacyjny*, http://www.socjologia.uni.opole.pl/biblioteka/docs/qda/arkusz_kategoryzacyjny_przyklad.pdf; 2) Sztompka 2005; 3) Pryszmont-Ciesielska 2013.

cak, śpiwór, koc. Kamera oddala się od kobiety, ukazując całe pomieszczenie. W tle słychać głos mężczyzny mówiącego *Good night everyone*.

W drugiej scenie wspomnienia tancerki przeplatają się z teraźniejszym życiem uchodźczyni. Odbiorca zostaje przeniesiony do dużego, zaciemnionego pomieszczenia przypominającego scenę, w którym kobieta tańczy *flamenco*. Tancerka ma związane włosy, w które ma wpięty kwiat. Jest ubrana w długą, czarną sukienkę, służącą do tańczenia *flamenco*. Ten kadr zmienia się na kadr z kobietą tańczącą w pomieszczeniu przypominającym magazyn, występującym i opisywanym przy okazji poprzedniej sceny. Następnie kadr wraca do sceny z tancerką *flamenco* w dużym, zaciemnionym pomieszczeniu przypominającym scenę. Ma ona na sobie czerwony szal, którym się otula. Kadry te kilkukrotnie ukazują się naprzemiennie. Następnie kamera od góry ukazuje tę kobietę leżącą na rozścielonym śpiworze i kocu. Kobieta zwija się w kłębek.

W trzeciej scenie – strata bliskiej osoby, życie z traumą. Siedząca na śpiworze kobieta bierze do ręki małą, szmacianą laleczkę. Kadr przenosi się na plażę, którą idzie kobieta w kierunku znajdującej się w oddali postaci. Kamera ukazuje z bliska dziecko, którego twarz zasłonięta jest ciemnymi włosami. Następny kadr przedstawia poruszające się nogi idącej po plaży kobiety. Kolejny skierowany jest z powrotem na postać dziecka, które rysuje palcem po mokrym piasku na brzegu morza. Dalej kamera ukazuje twarz poruszającej się (w kierunku dziecka) kobiety, która uśmiecha się przez łzy i z powrotem przenosi się do pomieszczenia opisywanego w scenie I. Kobieta siedząc na śpiworze, przytula do twarzy i całuje szmacianą laleczkę. Następnie chowa ją do plecaka, który przytula do siebie. Jest smutna, płacze. Powraca scena z plaży, kamera pokazuje plecy idącej kobiety, a następnie stopy dziewczynki na mokrym piasku. Kobieta idzie w stronę brzegu morza, kamera ukazuje jej nogi poruszające się po płytkiej wodzie. Scenę kończy ukazana na brzegu morza w wodzie laleczka. Obraz kończy się kadrem morza z widocznym na horyzoncie punktem przypominającym łódź.

Teledysk, zarówno w warstwie werbalnej, jak i wizualnej, wywołuje skojarzenia związane z cierpieniem, stratą, śmiercią, żałobą, traumą, ale również determinacją życia człowieka przez los. W tekście utworu mowa bowiem o niezrealizowanym celu – przedostania się do miejsca, w którym możliwe byłoby rozpoczęcie nowego życia. Niezrealizowane marzenie przekłada się na ból i cierpienie pogrążonej uchodźczyni w traumie z powodu „straty”. W warstwie wizualnej symbolicznie ukazany został powód traumy, mianowicie nieobecność bliskiej jej osoby, prawdopodobnie zaginionej córeczki. Doświadczenie to pogrąży w żałobie i traumie jej matkę, ukazaną w sytuacji ubóstwa. W warstwie muzycznej, w szczególności poruszające momenty fortepianowe połączone z dźwiękami perkusji sprawiają wrażenie „dotykania” intymnej, przepelnionej cierpieniem, rzeczywistości kobiety-uchodźczyni. Kompozycja dźwięków, ich rytm i natężenie oraz tempo połączone z pełnym zaangażowaniem i emocji głosem Wattersa sprawia, iż słuchając utworu (w sposób świadomy i zaangażowany), można odnieść wrażenie swoistego przeniesienia się do kreowanej w utworze rzeczywistości. Taką sytuację można odczytać jako bezpośrednie zaproszenie odbiorcy do autentycznego

zamyślenia się i refleksji nad kryzysem migracyjnym w Europie, problemami ludzi doświadczających skutków wojny, konfliktami zbrojnymi. Brzmienie utworu, pomimo że spokojne, autentycznie przenika widza i kojarzy się z buntem, niezgodą, walką i chęcią przeciwstawienia się mechanizmom zniewalającym ludzi. Natomiast obecność starego radia, z którego dobiegają fragmenty audycji radiowych, zawierające wątki związane z czasem, pogodą na morzu, życzeniami świątecznymi może sugerować, iż codzienność ludzi pomimo dramatów dziejących się we współczesnym świecie biegnie własnym torem. Innymi słowy, na tle zwykłych, powszednich i świątecznych dni, kiedy większość ludzi prowadzi spokojne życie, rozgrywają się autentyczne dramaty jednostek i rodzin.

W takiej perspektywie pojawia się pytanie: w jakiej mierze życie ludzkie jest determinowane przez los, miejsce urodzenia, innych ludzi? Czy los może pokonać człowieka?

W tekście utworu można również dostrzec odniesienie do „marzeń o spokojnym życiu”, których symbolem są cytrynowe drzewa: *Lie with me now / Under lemon tree skies / Show me the shy slow smile you keep hidden by warm brown eyes*. Być może jest to nawiązanie do Syrii, z której pochodzą bohaterki, lub do Włoch jako kraju, do którego chciały się dostać. Niemniej symbolizują one krainę słońca, ciepła i błękitnego nieba. Z drugiej strony, „cytryna” oznaczać może gorzkie i trudne życie, związane z traumatycznym doświadczeniem życiowym bohaterki i jej rodziny.

Kolejnym symbolem, obecnym zarówno w narracji werbalnej, jak i wizualnej oraz muzycznej jest morze (ocean). W kontekście teledysku symbolizuje ono zarówno śmierć, a także nieskończoność i głębię bólu i cierpienia jakiego doświadcza bohaterka pod wpływem straty życiowej – zaginionej córki oraz poprzedniego życia. Owa metafora uzupełniona w narracji werbalnej słowem „łajba”, która z jednej strony może symbolizować życie w trudnych warunkach, a z drugiej – zawieszenie pomiędzy przeszłością i przyszłością oraz bierność poddawanie się losowi. Dostrzeżony motyw można również odczytać z perspektywy morskich ucieczek imigrantów z biednych i ogarniętych wojną krajów, którzy często wyruszając na morze w przepelnionych łodziach, toną w desperackiej podróży ku „lepszemu” życiu. Charakterystyczne odgłosy plaży – skrzek mew na wietrze i uderzenia wzburzonych fal – potęgują wrażenie rozstania, pożegnania. W tym kontekście, namysł nad problemem uchodźstwa nabiera szczególnego znaczenia.

Metafora wędrowania zobrazowana została w warstwie wizualnej poprzez odwołanie się do tańca *flamenco*, którego źródła upatruje się w twórczości andaluzyjskich Cyganów. Bohaterka poprzez taniec opowiada swoją historię i dramatyczne życie – zawiera się w nim kobiecość, walka, ból i cierpienie. *Flamenco* łączy przewidywalną i spokojną przeszłość z rozdartą i tragiczną teraźniejszością. Elementem łączącym te dwa okresy jest czerwony szal, który nosi bohaterka i który stanowi pamiątkę po jej przeszłości. W takiej perspektywie przeplatanie się scen tańczącej kobiety (która ukazana jest na przemian jako tancerka i jako uchodźczyni) może także symbolizować życie bohaterki – przed- i powojenne. Sceny tańca wprost ilustrują emocjonalność i ekspresję utworu.

Ważnym motywem jest także szmaciana laleczka, stanowiąca symbol zaginionego i utraconego dziecka. Ostatnia scena budzi skojarzenia, iż być może dziecko utonęło w trakcie morskiej przeprawy uchodźców do Europy. W tym miejscu warto zwrócić uwagę, iż w teledysku postać dziecka nie jest bezpośrednio widoczna. Dziecko ma zasłoniętą twarz, co może metaforycznie oznaczać, iż jest to marzenie senne bohaterki. Anonimowość dziecka czyni obraz uniwersalnym, ujawniając, że tego typu tragicznych sytuacji było znacznie więcej – rozstań, zaginień i śmierci.

Teledysk utworu *The Last Refugee* bezpośrednio nawiązuje do tytułu albumu, z którego pochodzi – *Is This the Life We Really Want?* Roger Waters zadając wprost pytanie: czy to jest życie, którego naprawdę chcemy?, zaprasza odbiorcę do refleksji na temat współczesnej codzienności – jej dramatów, istniejących w niej napięć, trudów istnienia i problemów jednostek lub społeczności. Mając na uwadze kontekst tworzenia, należy zaznaczyć, iż działalność artystyczna R. Watersa od zawsze jest wyrazem stanowiska artysty wobec sytuacji geopolitycznej na świecie. Jest wyrazem jego zaangażowania się w problemy społeczne, politykę, historię. Omawiany utwór wyraźnie dookreśla stanowisko R. Watersa w sprawie uchodźstwa i kryzysu migracyjnego.

Istotnym kontekstem tworzenia utworu jest trwająca od 2011 r. wojna w Syrii, z powodu której kraj opuszczają uchodźcy. Lęk przed islamskimi ekstremistami i terroryzmem, a także różnice religijne i kulturowe stały się źródłem wrogości wobec uchodźców. W mediach przedstawiano wiele obrazów uchodźców, głównie rozpowszechniano informację o przemieszczających się mężczyznach. Teledysk ukazuje natomiast kobietę, szczególnie w kontekście jej traumy po stracie dziecka. Sądzimy, iż intencją autorów utworu było zwrócenie uwagi na problem uchodźców, na ich cierpienie i życie z traumą, ukazane z punktu widzenia doświadczeń kobiet i matek. Jest to obraz kobiety żyjącej w ubóstwie i pogrążonej w traumie. Szczególnie wyeksponowała została miłość macierzyńska, cierpienie spowodowane stratą dziecka i samotnością. Owe relacje uwidaczniają się w tekście utworu: *And I dreamed I was saying goodbye to my child / She was taking a last look at the sea / Wading through dreams, up to our knees in warm ocean Wells*. W kontekście tych doświadczeń i problemów uchodźczyni wykazuje utraconą wiarę w przyszłość.

Warto dodać, że w narracji werbalnej ukazane są dwa światy życia. Jeden symbolizuje łajba skojarzona ze śmiercią, traumą, bólem, cierpieniem i samotnością. Drugi, to ten na łądzie, na którym wolni od wojny ludzie spędzają swój czas na plaży i nie zajmują ich problemy uchodźców. Opisują to następujące słowa: *And search the horizon / And you'll find my child / Down by the shore / Digging around for a chain or a bone / Searching the sand for a relic washed up by the sea*.

Teledysk *The Last Refugee* uwrażliwia na problemy uchodźców za pomocą ukazanego obrazu matki przeżywającej traumę po śmierci swojego dziecka. Przedstawiony obraz stanowi metaforycznie wyrażony przekaz dotyczący uchodźców. Muzyka w połączeniu z tekstami i narracją wizualną teledysku niesie mnóstwo emocji, które nie pozwalają odbiorcom na przyjęcie biernej postawy wobec aktualnych problemów spo-

łecznych, co w naszym przekonaniu jest wyrazem edukacyjnego potencjału omawianego tekstu kulturowego.

Refleksje końcowe

Bliższe spojrzenie na teledysk muzyczny i ukazanie go jako źródła wiedzy jest bezpośrednio związane z chęcią ukazania możliwości poznawczych, jakie niosą ze sobą obecne w otaczającej nas rzeczywistości elementy kultury współczesnej, która – pomimo poszerzającego się grona jej zwolenników – wciąż nie cieszy się dużym zaufaniem badaczy.

Z jednej strony utwór i teledysk *The Last Refugge* R. Watersa może być odczytywany jako ilustracja postawy artysty wobec świata – wówczas jesteśmy w stanie (roz)poznać poglądy ideowe artysty, który bez wątpienia angażuje się w sytuację geopolityczną na świecie, koncentruje się na współczesnych problemach społecznych, prowadzi dialog z rzeczywistością stygmatyzowaną przez władzę i jej naciski. Z drugiej strony, omawiany tekst kulturowy można odczytać jako swoistego rodzaju narzędzie zmiany – działanie artysty na rzecz inicjowania wśród odbiorców myślenia refleksyjnego i krytycznego dotyczącego relacji człowiek–świat. Z tego punktu widzenia teledysk *The Last Refugge* można postrzegać jako przestrzeń wartą bliższego poznania i wykorzystania w działaniach badawczych i edukacyjnych.

W obszarze andragogiki zaproponowany sposób pracy z teledyskiem można wykorzystać nie tylko w aktywnościach poznawczych związanych z badaniem świata społecznego czy mikroświatów społecznych, ale również podczas zajęć ze studentami, podczas których inicjowanie ich myślenia refleksyjnego i krytycznego ma fundamentalne znaczenie dla kształtowania się ich kompetencji społecznych. Intencja przygotowania niniejszego artykułu związana jest zatem bezpośrednio z chęcią ukazania potencjału edukacyjnego muzyki popularnej i zachęceniem andragogów do wykorzystywania jej dorobku – zarówno w badaniach nad edukacją, jak i w działaniach edukacyjnych.

Bibliografia

- BANKS M., 2009, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- BARTHES R., 2012, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii (fragmenty)*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- BARTHES R., 1983, *The Photographic Message*, [in:] *Selected Writings*, Fontsn, New York.
- DENZIN N.K., LINCOLN Y.S., DENZIN N.K., LINCOLN Y.S., 2009, *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*, [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 1, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.

- GIBBS G., 2011, *Analizowanie danych jakościowych*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.
- GRADY J., 2009, *Badania wizualne na rozdrożu*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 5/2.
- JAKUBOWSKI W., 2016, *Wstęp*, [w:] W. Jakubowski (red.), *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, Wyd. Impuls, Kraków.
- JARECKA U., 1999, *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- JARECKA U., 2002, *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- JEZIEŃSKI M., 2011, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wyd. Nauk. UMK, Toruń.
- KONECKI K., 2005, *Wizualne wyobrażenia, główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 1.
- MALEWSKI M., 1998, *Teorie andragogiczne. Metodologia teoretyczności dyscypliny naukowej*, Wyd. UWr., Wrocław.
- MALEWSKI M., 2017, *Badania jakościowe w metodologicznej pulapce scjentyzmu*, Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja, nr 2 (78).
- PRYSZMONT-CIESIELSKA M., 2016, *Badania wizualne wobec kultury popularnej. Między interpretowaniem a kreowaniem świata społecznego*, [w:] W. Jakubowski (red.), *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, Wyd. Impuls, Kraków.
- RAPLEY T., 2010, *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.
- RYSIEWICZ A. (red.), 2002, *Słownik pojęć i tekstów kultury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- SZTOMPKA P., 2005, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.

Musical video in educational research on the example of analysis and interpretation of *The Last Refugee* by Roger Waters

For the last dozen or so years the area of social research has expanded. This is connected to different cognitive challenges taken up by researchers. As for educational research, we can notice, amongst others, a strong interest in visual aspects of education, that are associated with the (re)cognition of educational potential of everyday life. With this perspective, it is worth having a look at pop culture which is not only a product but also a natural component of everyday reality. This text is an attempt to understand music video as a culture text with a narrative, which should be seen as an independent audio-visual form. A study on a video clip in educational research is proposed. An attempt to understand the nature and to (re)cognize music video as a source of knowledge will be made through analysis and interpretation of certain visual materials – an existing research document – the video clip to *The Last Refugee* by Roger Waters. The whole study is conducted and discussed from the andragogical perspective.

Keywords: *visual sociology, educational research, qualitative research, pop culture, pop music, music video, non-formal learning*