

Karolina Kizińska

***Gender* a kultury muzyczne – kulturoznawcze spojrzenie na badania etnomuzykologiczne i historyczne**

Gender, a więc konstruowana społecznie płęć kulturowa, to kategoria posiadająca historię badawczą na gruncie wielu dyscyplin naukowych, w tym zwłaszcza antropologii, socjologii czy *women's studies*. O ile jednak w powyższych dziedzinach *gender* stało się jedną z głównych analizowanych zmiennych (czego dowodem są prace naukowe, takie jak *Gender and Anthropology*, *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*, *An Introduction to Women's Studies: Gender in a Transnational World*¹), o tyle w odniesieniu do badania kultury, w tym zwłaszcza kultury artystycznej, kategorii tej używa się niechętnie, zazwyczaj rezerwując ją dla wąskich specjalności, takich jak feministyczna analiza sztuki (literatury, malarstwa czy muzyki). To zaskakujące, iż tak dobrze opracowana i traktowana jako niezbędna w ramach antropologii czy socjologii kategoria pomijana jest często przez historyków kultury, historyków sztuki, kulturoznawców czy muzykologów. Jedynie etnomuzykolodzy, a więc inaczej antropolodzy muzyki, stawiają kwestię płęci w centrum swoich rozważań na równi z analizą instrumentów czy rytuałów praktykowanych przez daną kulturę muzyczną. W niniejszym tekście pragnę potraktować *gender* właśnie jako jedną z podstawowych kategorii tożsamości, której uwzględnienie, wraz z innymi determinantami, jest niezbędne przy opisie czy też badaniu kultury, także artystycznej. Jako przykładem posłużę się w niniejszym tekście analizą kultur muzycznych (również zachodnioeuropejskiej kultury muzycznej).

Na początek warto przytoczyć kilka przykładów badań prowadzonych na gruncie etnomuzykologii. Pionierzy dyscypliny, tacy jak Alan Merriam, John Blacking czy Jeff Titon, zawsze uwzględniali w swoich badaniach płęć kulturową. Wynika to z założeń samej etnomuzykologii, która bada muzykę jako społeczną praktykę, nierozzerwalnie związaną z podziałem pracy, statusem społecznym czy właśnie *gender*. Dziedzina ta podkreśla niemożność adekwatnego zrozumienia i opisanie danej kultury muzycznej bez dokładnego przeanalizowania jej pod kątem antropologicznym i socjologicznym, zrozumienia, jak funkcjonują poszczególne jednostki w konkretnej kulturze muzycznej, niezależnie od tego, czy są to muzycy amatorzy czy profesjonalni muzycy.

¹ F.E. Mascia-Lees, N. Johnson Black, *Gender and Anthropology*, Waveland Press, Inc., Prospect Heights, IL 2000; A.S. Wharton, *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*, Blackwell Publishing Ltd., Malden, MA 2005 oraz John Wiley & Sons Ltd., Malden, MA 2012; I. Grewal, C. Kaplan, *An Introduction to Women's Studies: Gender in a Transnational World*, McGraw-Hill Higher Education, Boston 2006.

Alan Merriam, podkreślając potrzebę łączenia w badaniach nad muzyką zdobyczy nauk humanistycznych i społecznych (a więc potrzebę badania muzyki w kulturze²), zaznacza wielokrotnie, że muzyka nie egzystuje w oderwaniu, ale jako część wyuczonych ludzkich zachowań. Jak sam mówi: „Wierzę, że muzyka może być badana nie tylko z punktu widzenia muzyków i humanistów, ale też z punktu widzenia badaczy społeczeństwa (...) jako uniwersalny aspekt ludzkiej aktywności”³. Dlatego jako cel dla etnomuzykologa ustala on zbadanie roli muzyki w danym społeczeństwie i kulturze⁴: „Aby zrozumieć, dlaczego struktura muzyki istnieje w takiej, a nie innej formie, musimy także zrozumieć, jak i dlaczego zachowanie, które tę strukturę produkuje, jest takie, jakie jest, oraz jak i dlaczego powody, które leżą u podstaw tego zachowania, są takie, że wytwarzają określony, pożądaný typ organizacji dźwięku”⁵. Tym samym potwierdza on konieczność uwzględniania w analizie muzyki kategorii stosowanych przez antropologów i socjologów, a więc analizę realiów społecznych, w tym kategorii płci kulturowej.

O ile jednak Merriam lepiej przedstawia swoje założenia w teorii, o tyle John Blacking z sukcesem wprowadza je do swoich badań empirycznych, zwłaszcza tych poświęconych kulturze afrykańskiej społeczności Venda. Zanim jednak owe badania skrótowo opiszę, pragnę podkreślić kontynuowanie przez Blackinga podejścia do analizy muzyki zaproponowanego przez Alana Merriama, a więc postrzeganie jej jako praktyki kulturowej i społecznej. Podobnie jak jego poprzednik, Blacking traktuje podejście antropologiczne w badaniach nad muzyką jako bardziej sensowne niż analiza samej formy muzycznej (czym zajmuje się zazwyczaj muzykologia klasyczna). Dla Blackinga bowiem to nie tylko sama muzyka wymaga badania, ale przede wszystkim jej twórca oraz relacja, jaka zachodzi między muzyką a kompozytorem czy słuchaczem: „dźwięk może być przedmiotem, ale to człowiek jest podmiotem; i klucz do zrozumienia muzyki tkwi w relacji istniejącej pomiędzy podmiotem i przedmiotem”⁶. Blacking jako badacz kultur muzycznych zadaje sobie dwa główne pytania: czym jest muzyka i jak muzyczny jest człowiek. Aby na te pytania odpowiedzieć, należy, jego zdaniem, zapytać, kto słucha i kto wykonuje muzykę oraz śpiewa w danym społeczeństwie, i dlaczego⁷. Oczywiście są to pytania *stricte* socjologiczne, pytania, na które odpowiedzieć można jedynie poprzez analizę aspektów społecznych, w tym także poprzez uwzględnienie kategorii *gender*. Tak też czyni Blacking.

Badając kulturę muzyczną Venda, Blacking zauważył, iż społeczność ta określa tożsamość poszczególnych grup poprzez społeczną własność stylów muzycznych, a więc, mówiąc prościej, iż posiada ona różne style muzyczne dla różnych grup społecznych. Inny styl muzyczny posiada zatem grupa poddawanych inicjacji chłopców, a inny grupa dziewczynek, inny rodzina podczas prywatnej uroczystości zaślubin, a inny społeczność podczas

² A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1964, s. 6.

³ A.P. Merriam, *Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field*, „Society for Ethnomusicology”, s. 109, <https://mywebpage.wisc.edu/fschenker/garland.ethno> (data dostępu: 12.11.2012).

⁴ A.P. Merriam, *The Anthropology...*, s. 4.

⁵ *Ibidem*, s. 7.

⁶ J. Blacking, *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle–London 2000, s. 26.

⁷ *Ibidem*, s. 32.

oficjalnych uroczystości, takich jak inicjacja *domba* czy taniec „narodowy”⁸. Zauważając tego typu różnice, Blacking dostrzega również istotność podziałów płciowych w owej społeczności, które rzutują na przypisywanie odmiennych melodii dziewczynom i chłopcom, czy też kobietom i mężczyznom. Traktuje więc *gender* jako istotną zmienną, niezbędną do pełnego opisu kultury muzycznej Venda. Poza oddzielnymi pieśniami dla chłopców i dziewcząt wynikającymi z rytuału inicjacji (w przypadku dziewcząt są to tzw. *vhusha*, *tshikanda* i *sungwi*) istnieją także tańce dziewcząt *tshigombela*, „gminne” tańce chłopców (*communal dance*), tańce chłopców przy akompaniamencie piszczałki z trzciny (*reed-pipe dances*), różne melodie i instrumentarium towarzyszy obrzezaniu chłopców i dziewcząt⁹. Ponadto różnice płciowe i ich istotność w analizowaniu kultury muzycznej Venda objawiają się również na poziomie znaczenia muzyki dla społeczności, w zależności od tego, czy wykonuje ją mężczyzna, czy kobieta, jak je wykonuje oraz na jakim instrumencie (co jest widoczne zwłaszcza przy uroczystościach wspólnych kobietom i mężczyznom). Na przykład w przypadku inicjacji *domba* i tańca narodowego na bębnie basowym gra kobieta i jest to tradycyjne wykorzystanie tego instrumentu, które ma znaczenie rytualne. Jeśli zaś zachodzi potrzeba użycia bębna basowego do innej uroczystości, na przykład „tańca posiadania” (*possession dance*), to aby uniknąć implikowania bliskiej relacji z tradycyjnymi rytuałami, na bębnie gra mężczyzna, ponadto w zupełnie inny sposób (zwłaszcza w obrębie rytmu i techniki)¹⁰. Jak więc wynika z powyższych przykładów, branie pod uwagę kwestii płci jest niezbędne, aby zrozumieć kulturę muzyczną Venda (a zdaniem Blackinga i moim, każdą kulturę muzyczną). Rola *gender* nie jest tu marginalna czy przypadkowa, ale równie istotna jak to, jakich instrumentów używa społeczność i w jakich okolicznościach.

Ostatnim etnomuzykologiem, którego analizy wymagają tu przybliżenia, jest Jeff Titon. Definiuje on etnomuzykologię w nieco odmienny sposób niż jego poprzednicy, przesuwając akcent z podkreślania, iż zajmuje się ona badaniem muzyki w kulturze, na zaznaczenie, iż jej rolą jest badanie muzyki *jako* kultury¹¹. Titon po raz pierwszy mówi wprost to, co Blacking jedynie nieśmiało zaznaczył, a więc że etnomuzykologia to badanie ludzi, którzy tworzą muzykę. Idzie więc o krok dalej, nie wspominając w ogóle o potrzebie analizy samej formy muzycznej. Jako pierwszy używa też z naciskiem terminu „interdyscyplinarność” w odniesieniu do etnomuzykologii, uważając, że dziedzina ta nie tyle korzysta ze zdobyczy antropologii, socjologii, lingwistyki czy historii, ile nie mogłaby sobie bez nich poradzić¹². Wychodząc z takich założeń, Titon dochodzi do wniosku, iż aby poznać muzykę jako ludzką aktywność (a takie poznanie postuluje), należy zapytać o to, jak wygląda życie muzyków (czy słuchaczy) w różnych społeczeństwach, oraz poszukiwać odpowiedzi w ich historiach

⁸ J. Blacking, *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Witwatersrand University Press, Chicago–London 1967, s. 21.

⁹ *Ibidem*, s. 21 i 23.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21.

¹¹ J.T. Titon, w: *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, red. J.T. Titon, Schirmer Cengage Learning, Belmont, CA 2009, s. xvii.

¹² *Ibidem*, s. xviii.

zyciowych i autobiografiach¹³. A że owe historie różnią się od siebie w zależności od miejsca jednostki w społeczeństwie, to analiza hierarchizacji społecznych, w tym hierarchii ze względu na płeć, jest niezbędna. Titon zastanawia się na przykład: „Jak, w danej kulturze muzycznej, doświadcza muzyki nastolatka z przedmieść Zachodniego Wybrzeża USA, młody miejski fachowiec czy pochodząca z farmerskich terenów wiejskich staruszka o szwedzkich korzeniach?”¹⁴. Podejście takie zmusza do analizy determinant wpływających na życie jednostki w danym społeczeństwie i kulturze, których zrozumienie może dopiero dać odpowiedź na pytania dotyczące muzyki przez te jednostki tworzonej czy odbieranej. Wprost o kwestii hierarchizacji społecznych mówi Titon niewiele, ale przytacza kilka przykładów w swoim teoretycznym wywodzie. Otóż, jego zdaniem, Filharmonia Wiedeńska, która aż do 1997 roku nie dopuszczała kobiet jako członków orkiestry, jest właśnie egzemplifikacją sytuacji, w której podział zachowań muzycznych odzwierciedla podziały społeczne¹⁵. Przywołuje też przykład dziewiętnastowiecznej praktyki opery chińskiej (*jingju*), w której mężczyźni odgrywali role żeńskie, ponieważ rząd uważał, iż pojawianie się na scenie razem kobiet i mężczyzn jest nieodpowiednie, oraz podaje klasyczny przykład z badań etnomuzykologicznych nad kulturami egzotycznymi, a więc istnienie ceremonii i rytuałów zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn bądź kobiet¹⁶.

Etnomuzykologia kładzie podwaliny pod analizę zachodnioeuropejskiej kultury muzycznej, która do tej pory nie została zbadana z równym naciskiem na uwzględnienie aspektów kulturowych, płciowych, ekonomicznych i politycznych, jak niektóre tak zwane „egzotyczne” kultury muzyczne. Być może wynika to z faktu postrzegania przez wielu muzykologów kultury (zwłaszcza europejskiej), a więc i muzyki, jako zdystansowanej od uwarunkowań społeczno-ekonomicznych. Wiąże się to z rozumieniem jej, za Humboldtem i Fichtem, jako czegoś odrębnego od „królestwa konieczności”, czegoś niezależnego od użyteczności, celowości czy przymusu, a więc widzenia jej w dziewiętnastowiecznym duchu, zjawiska przeciwnego sztuce/muzyce funkcjonalnej¹⁷. Do tego ideału połączenia analizy muzyki z analizą kultury, w jakiej owa muzyka się pojawia i rozwija, zbliżył się Richard Taruskin w swojej sześciotomowej historii muzyki (*The Oxford History of Western Music*¹⁸). Taruskin proponuje historię muzyki po raz pierwszy opartą nie na ewolucji gatunków muzycznych, ale na kwestii zmian historycznych i politycznych, które wywierały wpływ na muzykę, jej twórców i odbiorców. Niewystarczająco jednak podkreśla on aspekt istnienia dynamicznych hierarchizacji społecznych, jak również zbyt pobieżnie traktuje samą kategorię *gender*, podobnie jak większość badaczy rezerwując ją dla muzykologii feministycznej (a więc oddalając się tym samym od Blackinga, który swoje przekonania przełożył w pełni na badania empiryczne).

¹³ *Ibidem*, s. xix.

¹⁴ *Ibidem*, s. 24.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998, s. 399–400.

¹⁸ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 6 vols, Oxford University Press, Oxford–New York 2005, 2009; 2nd edition reissued in 5 vols, 2010.

Konieczność badania okoliczności towarzyszących indywidualnym działaniom jednostek, w tym także muzyków, i ich wpływu na funkcjonowanie ludzi w społeczeństwie podkreśla także klasyczny muzykolog, Karol Berger. Owe okoliczności, na które składa się wiele zmiennych, mogą stać się początkiem praktyki, której analiza jest niezbędna do zrozumienia działań indywidualnych¹⁹. Miejsce muzyka w dynamicznej konfiguracji elementów tej praktyki, w hierarchii społecznej, wytyczają nie tylko kwestie materialne, ale i uposażenie intelektualne, a więc nie tylko status ekonomiczny, ale i wykształcenie, nie tylko płeć, ale i kraj pochodzenia, rodzina czy środowisko, w którym on funkcjonuje. Bogata analiza historyczna jest niezbędna do zbadania okoliczności i adekwatnego opisanie kultury muzycznej i jednostki w niej funkcjonującej (niezależnie od tego, czy jest to kobieta czy mężczyzna, osoba zamożna czy uboga, Europejczyk czy Azjata). Dlaczego więc nie zawsze badanie takie jest praktykowane przez muzykologów czy historyków muzyki? Ma to zazwyczaj związek z opisanym przez Carla Dahlhausa historyzmem, a więc „zatrzymaniem przeszłości” i związaną z nim ahistorycznością. Owa ahistoryczność, będąca pomysłem romantycznej filozofii sztuki, zakłada, iż dzieło funkcjonuje w oderwaniu od realiów historycznych, w których powstało²⁰. Występuje ono w opozycji do historii jako nauki i zdecydowanie odbiega od postulatu etnomuzykologii, aby muzykę, dzieła i kompozytorów badać zawsze w odniesieniu do konkretnych realiów kulturowych w danym czasie historycznym.

Kulturoznawstwo zajmujące się badaniem kultur artystycznych, w tym muzycznych, może czerpać z etnomuzykologii, doskonale, jak już wiemy, podkreślającej istotność analizowania muzyki wraz z aspektami społecznymi, oraz pójść nieco dalej niż Richard Taruskin, również poprzez czerpanie ze zdobyczy historyków, zwłaszcza przedstawicieli szkoły Annales, którzy widzieli konieczność włączania w opis historyczny analizy kultury i społeczeństwa będącego przedmiotem takiego opisu, a więc aspektów kulturowych, ekonomicznych, politycznych i gospodarczych, a tym samym szeroko rozumianych hierarchizacji społecznych. Przykład takiego sposobu badania historii proponuje Fernand Braudel. Autor nowatorskiego sposobu badania historii, którą określił jako historię globalną, uważał, iż pole badawcze historii należy rozbić na cztery systemy: to, co społeczne, społecznie scharakteryzowane, polityczne oraz to, co kulturowe. Jedynie historia badająca przynajmniej te cztery systemy może być nazywana historią globalną. Co więcej, Braudel podkreśla, iż analiza owych systemów musi zakładać różnorodne między nimi korelacje²¹, a więc zaznacza dynamiczność i nieustanne zmiany, które między nimi zachodzą.

Moim zdaniem, badanie historii muzyki powinno być taką próbą stworzenia historii globalnej, a więc opierać się na tworzeniu szerokiego obrazu Bergerowskich okoliczności, będących podstawą do zrozumienia działań jednostek (kompozytorów, instrumentalistów, słuchaczy, krytyków muzycznych). Powinno więc być poszerzeniem badań etnomuzykologicznych, a więc zainteresować kulturoznawców zajmujących się badaniem kultury artystycznej w całej jej różnorodności.

¹⁹ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 231.

²⁰ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 387.

²¹ F. Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek. Gry wymiany*, t. 2, przeł. M. Ochab, P. Graff, PIW, Warszawa 1992, s. 423.

Szkoła Annales dostarcza metodologii do badania historii muzyki nie tylko poprzez teorię historii globalnej Fernanda Braudela, ale również poprzez teorię długiego trwania. Jak wiadomo, to właśnie myśliciele należący do słynnej szkoły, a zwłaszcza Marc Bloch i Lucienne Febvre, zapoczątkowali nowatorski sposób badania historii nie jako historii wydarzenia, opierającej się na opisie wojen, rewolucji, buntów i pojednań, ale historii nastawionej na większą statyczność, historii opowiadającej o życiu codziennym zwykłych ludzi, a więc historii obejmującej całe społeczeństwo, a nie jedynie wybrane jednostki. Zmiana perspektywy i metody zaproponowana przez annalistów była ogromna – nagle w historii odnalazły swoje miejsce grupy społeczne dotąd pomijane, traktowane jako nieistotne, jako niewarte zapamiętania, w tym niższe klasy, kobiety czy dzieci. I w tym momencie o wiele większe znaczenie zaczęło odgrywać wykorzystywanie kategorii *gender* w badaniach nad historią. Nie tylko dlatego, że w związku ze zmianami w badaniach historycznych rodzi się nowa gałąź historii, a mianowicie historia kobiet, ale dlatego, że kategoria płci istotna jest przy opisie i próbie zrozumienia historii wszelkich grup społecznych. Jak piszą Ann Gordon, Mari Jo Buhle i Nancy Shrom Dye: „Uczymy się, że wpisywanie kobiet w historię z konieczności pociąga za sobą redefinicję i rozciąganie tradycyjnych pojęć historycznej doniosłości – w taki sposób, by zaczęły się odnosić do osobistego i subiektywnego doświadczenia na równi z działalnością publiczną i polityczną. Nie będzie przesadą sugestia, że bez względu na początkowe rozterki metodologia ta implikuje nie tylko nową historię kobiet, ale – po prostu nową historię”²². Ten bodziec nie ominął także historii muzyki, która ponownie, i często niejako niezależnie od etnomuzykologii, zwróciła się w stronę włączania kategorii *gender* do badań nad muzyką i kulturą muzyczną. Najbardziej widocznym rezultatem zwrotu w badaniach muzykologicznych było wykształcenie się tak zwanej muzykologii *gender* czy też muzykologii feministycznej, która kwestię płci stawia w centrum swoich rozważań. Jak jednak muzykologia klasyczna pomija często w swoich rozważaniach kwestie okoliczności i kategorię płci, tak muzykologia feministyczna, opiera się niekiedy jedynie na owej kategorii, zapominając o wielu innych determinantach wpływających na funkcjonowanie kobiet i mężczyzn w świecie muzyki. Stąd postulat badań kulturoznawczych w tym zakresie. Wydaje się, że stojąc niejako z zewnątrz zawirowań w badaniach muzykologicznych, kulturoznawca może bardziej świadomie odnieść się do wszystkich spuścizn, kreując wizję historii kultur muzycznych, która ma szansę osiągnięcia maksimum obiektywności (na tyle, na ile jest to możliwe – jak wiadomo subiektywne poglądy, choć często nieuświadomione, mają wpływ na dobieranie faktów i ich opis, historia jest zawsze czyjaś historią i w tej kwestii nie mam zamiaru z nikim polemizować). Wydaje się jedynie, że kulturoznawca może łączyć w sobie odejście od kwestii ideologicznych, obecnych w muzykologii feministycznej, oraz brak uprzedzeń czy też niechęci do kategorii *gender* czy hierarchizacji społecznej, obecnych niekiedy w socjologii, historii czy muzykologii, a tym samym skupić się na samej analizie.

²² A.D. Gordon, M.J. Buhle, N. Shrom Dye, *The Problem of Women's History*, w: *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*, red. B.A. Carroll, University of Illinois Press, Urbana, IL 1976, s. 89; J. Wallach Scott, *Gender jako przydatna kategoria analizy historycznej*, „The American Historical Review” 1986, vol. 91, no. 5, grudzień, s. 3.

Badanie hierarchizacji społecznych, zwłaszcza tych uwzględniających kwestię płci kulturowej, ma oczywiście swoją historię. Jest to szczególnie widoczne, kiedy próbujemy ustalić historię samej kategorii *gender*, w tak różnorodny sposób wykorzystywanej na gruncie wielu dyscyplin naukowych. Za Magdaleną Grabowską warto wymienić podstawowe sposoby analizy *gender* w naukach społecznych: „interpretację płci biologicznej, stosowaną w odniesieniu do społecznego charakteru różnic między kobietami i mężczyznami”; arbitralnie narzucany konstrukt społeczny i psychologiczny: „zespół atrybutów, postaw, ról społecznych i zachowań przypisanych mężczyźnie lub kobiecie przez szeroko rozumianą kulturę”; „warstwę tożsamości (współistniejącą z innymi cechami, takimi jak rasa, klasa, wiek)”; „relację (relacje) władzy w społeczeństwie patriarchalnym”; „dyskursywny system regulacji i kontroli ciał i zachowań”²³. Szczególnie interesujące wydaje się rozumienie *gender* właśnie jako cechy współistniejącej z rasą, klasą czy wiekiem, jest to bowiem nic innego jak stwierdzenie, że jest to jeden z elementów hierarchizacji społecznych. O tym wspomina zarówno Audre Lorde w swoim artykule dla Copeland Colloquium w Amerst College (*Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference*), przedrukowanym później w książce *Sister Outsider* z 1984 roku²⁴, jak i Kimberlé Williams Crenshaw w artykule *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*²⁵. Tak więc podkreślanie związków między *gender* a przede wszystkim rasą pojawia się początkowo w badaniach nad sytuacją kobiet Afroamerykanek i doświadczania przez nie podwójnej dyskryminacji – ze względu na bycie kobietą oraz ze względów rasowych. Lorde jako pierwsza pisze wprost o zazębianiu się różnych cech, takich jak wiek, rasa, klasa społeczna i płeć, i kształtowania przez nie funkcjonowania jednostki w społeczeństwie. Co ciekawe, nie używa ona jeszcze określenia *gender*, lecz płeć (z ang. *sex*), a tym samym nie podkreśla istnienia względów kulturowych, mających wpływ na podziały społeczne wynikające z bycia mężczyzną bądź kobietą. Natomiast kilka lat później Crenshaw już tej kategorii używa: zarówno wtedy, kiedy zauważa powszechność negacji istnienia różnic rasowych czy genderowych między ludźmi²⁶, jak i wtedy, kiedy mówi o interakcji tych kategorii tożsamości i ich wpływie na doświadczenia zarobkowe czarnoskórych kobiet czy stosowaną wobec nich przemoc²⁷. Natomiast w przypadku historyków czy filozofów mamy do czynienia z tworzeniem teorii hierarchizacji społecznych, które nie są tak namacalnie związane z kwestiami politycznymi jak analizy łączące dyskryminację płciową i rasizm, ale za to umożliwiają pełniejsze spojrzenie na wszystkie elementy taką strukturę tworzące. Nie oznacza to

²³ M. Grabowska, *Od „gender” do „transgender”: ewolucja kategorii płci społeczno-kulturowej w naukach społecznych i prawie międzynarodowym*, http://www.tea.org.pl/userfiles/file/Seminaria/od_gender_do_transgender_magda_grabowska.pdf, s. 2 (data dostępu: 20.11.2012).

²⁴ A. Lorde, *Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference*, w: artykuł dla Copeland Colloquium, Amerst College, 1980, oraz *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Trumansburg, NY 1984.

²⁵ K. Williams Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, 1993, <http://www.peopleofcolororganize.com/wp-content/uploads/pdf/mapping-margins.pdf> (data dostępu: 20.11.2012).

²⁶ *Ibidem*, s. 1.

²⁷ *Ibidem*, s. 2.

bynajmniej, iż zawsze ciężar ten rozkłada się równomiernie – jak wiemy, Marks skupia się przede wszystkim na klasach, Michel Foucault na władzy, a Pierre Bourdieu – na dominacji. Niemniej jednak są to propozycje zdecydowanie bardziej teoretyczne. Propozycje Lorde i Crenshaw pokazują co prawda, jak nierówność genderowa strukturyzuje inne nierówności, ale tylko niektóre (jak rasa). Niemniej jednak pozwalają nam dostrzec, w jaki sposób gender przekłada się na te obszary życia, które nie wydają się z nim związane²⁸, a więc także na tworzenie czy też wykonywanie muzyki.

Gender jest więc kategorią, która powinna stać się jedną z podstawowych w badaniach nie tylko antropologicznych czy socjologicznych, ale i muzykologicznych oraz kulturoznawczych, zwłaszcza tych nastawionych na rekonstrukcję historyczną, choć jak pokazuje etnomuzykologia, nie tylko. Osobiście optuję za podejściem proponowanym w tej kwestii przez Michelle Zimbalist Rosaldo, która zamiast poszukiwania uniwersalnych, ogólnych przyczyn danej sytuacji (w jej przypadku sytuacji kobiet), proponuje tak zwane „znaczące objaśnienie” (*meaningful explanation*), kiedy mówi: „Dotarło do mnie, że miejsce kobiety w ludzkim życiu społecznym nie stanowi bezpośredniej konsekwencji tego, co ona robi, ale kształtuje się na podstawie znaczenia, jakiego nabiera jej działalność w konkretnej interakcji społecznej”²⁹. A więc poszukując owego znaczenia, trzeba zmierzyć się zarówno z jednostką, jak i organizacją społeczną. Żeby zaś wyartykułować, jaka jest między nimi relacja, trzeba zrozumieć, jak na obu poziomach funkcjonuje *gender*. Ponadto, jak podkreśla dalej Rosaldo, konieczne jest porzucenie przeświadczenia o jednolitości i scentralizowanym charakterze władzy społecznej, a w miejsce tego wprowadzenie czegoś w rodzaju Foucaultowskiej koncepcji władzy jako „rozproszonych konstelacji relacji nierówności, konstytuowanych dyskursywnie w społecznych »polach sił«”³⁰. To właśnie bowiem w ramach tych procesów i struktur pojawia się przestrzeń na ludzkie działanie, będące próbą skonstruowania własnej tożsamości³¹. To owa tożsamość mówi nam o jednostce, także tej funkcjonującej w świecie muzyki.

²⁸ J. Wallach Scott, *op. cit.*, s. 8.

²⁹ M. Zimbalist Rosaldo, *The Uses and Abuses of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding*, „Signs” 1980, nr 5, s. 400, w: *ibidem*, s. 18.

³⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, Wprowadzenie, oraz *idem, Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Harvester Press, Brighton 1980, w: *ibidem*, s. 19.

³¹ J. Wallach Scott, *op. cit.*, s. 19.

Karolina Kizińska

Gender and musical cultures – ethnomusicological and historical research in the perspective of cultural studies

This article's aim is to show the importance of the usage of gender category in the analyses of musical cultures. In order to do that, the author shows how crucial gender is in ethnomusicological theories, as well as in social hierarchy theories. All that to see gender as a part of the person's identity, and also as a part of the whole experience of one's life in the society. By closely analyzing circumstances that influence the life of a musician or any other individual we can understand their actions, their place in the musical culture, the reasons their work was seen the way it was. And those circumstances include gender experience. Gender, as one of many elements of social hierarchy, is to be seen as a factor that cannot be overlooked or ignored.

Key words:

gender, ethnomusicology, women's history, feminist musicology