

MAGDALENA PARUS
MAGDALENA SZPUNAR

MUZYKA. TERYTORIA KULTUROWE

— WSTĘP —

Muzyka stanowi nieodłączną część kultury. Towarzyszy ludziom od wieków i, jak wskazują liczne badania antropologiczne i socjologiczne, trudno wskazać społeczność czy kulturę, która pozbawiona byłaby muzyki. Badania uczestnictwa w kulturze pokazują natomiast, że jedną z najczęstszych aktywności kulturalnych stanowi aktywne lub bierne uczestnictwo w praktykach muzycznych. Muzyka towarzyszy ludziom właściwie stale – w domu, w sklepie, w podróży, podczas joggingu. Związane jest to z rozwojem środków masowego przekazu, z postępem technologicznym i pojawianiem się coraz bardziej wyszukanych urządzeń służących do odtwarzania dźwięku. Muzyka wnika również coraz odważniej w różne dziedziny życia społecznego, by wymienić tylko politykę, religię czy konsumpcję. Z drugiej strony należy zauważyć, że to kultura i jej kondycja odzwierciedlają się w muzyce i praktykach muzycznych. Twórcy muzyczni, podejmując aktualne tematy, starają się uwzględnić w swojej twórczości palące problemy współczesnego świata. Muzyka odgrywa też znaczącą rolę w procesach konstruowania tożsamości, stąd jej ogromne znaczenie dla kultur alternatywnych czy subkultur.

Te wszystkie zjawiska wskazują na potrzebę zwrócenia większej uwagi na kulturę słuchania i audialność. W tym bowiem, co słyszymy i jak słyszymy, możemy dostrzec i rozpoznać kondycję współczesnej kultury. Wydaje się zatem, że w naukach o kulturze potrzeba zwrotu audialnego na podobieństwo innych, wcześniej zaistniałych w humanistyce zwrotów – pamięciowego, ikonograficznego czy performatywnego. Już przed wielu laty Wolfgang Iser, niemiecki filozof i historyk sztuki, stwierdził, że współczesna kultura odbierana jest w głównej mierze wzrokowo i owa koncentracja na obrazowym wymiarze życia społecznego, określana mianem wzrokocentryzmu, spycha sferę dźwiękową na dalszy plan. Niemiecki badacz uważał, że sytuację tę należy zmienić i podkreślał kluczową rolę audialności we współczesnym społeczeństwie. Jak pisał: „na przetrwanie ludzkiego gatunku oraz planety Ziemi można mieć tylko wtedy nadzieję, kiedy nasza kultura przyjmie słyszenie jako zasadniczy wzór, dawna bowiem dominacja widzenia prowadzi nas w technicyzowanej modernie wprost ku katastrofie, przed którą może nas ustrzec jedynie receptywno-komunikatywno-symbiotyczny stosunek do świata słuchu. Zagłada lub ratunek, katastrofa lub

ozdrowienie – oto alternatywny scenariusz, którym próbuje się nami wstrząsnąć, byśmy otworzyli uszy”¹.

Tematyka wzajemnych związków muzyki i kultury jest podejmowana przez przedstawicieli różnych dyscyplin, na przykład: muzykologów, socjologów, politologów, filozofów, kulturoznawców, etnografów czy pedagogów. Wydaje się jednak konieczne, by ten bogaty dorobek podsumować i przenieść na poziom meta-refleksji, co mogą uczynić właśnie nauki o kulturze, wydanie numeru „Kultury Współczesnej” o takiej tematyce z pewnością się do tego przyczyni.

Numer otwiera tekst Marka Jezińskiego, który przygląda się muzyce popularnej jako rodzajowi kulturowej pamięci – dźwiękowej przestrzeni, w której uwiadczenia się aktualny obraz społeczeństwa. Poprzez dominujące style muzyczne, sposoby produkcji i dystrybucji muzyki, najpopularniejszych wykonawców i utwory można wskazać na tendencje i przemiany kulturowe, jak na przykład w przypadku inwazji muzyki rockowej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku. Muzyka traktowana jest w tym artykule jako element codziennego doświadczenia, dzięki któremu staje się nośnikiem pamięci kulturowej funkcjonującej na trzech poziomach: prywatnym – niezinstytucjonalizowanym, publicznym – instytucjonalnym i audiosfery kultur grupowych.

Z kolei Magdalena Szpunar w tekście *Muzyczna wszystkożerność* pochyla się nad kategorią gustu muzycznego jako kluczowego wskaźnika przynależności klasowej. Pozostając w opozycji do Bourdieu, wskazuje, że gusta klas wyższych wbrew obiegowym przekonaniom nie wykazują snobistycznego zawężenia do tego, co uprawomocnione, wręcz przeciwnie – w obrębie klas wyższych obserwowane są zachowania kulturowe wskazujące na konsumowanie zarówno tego, co wysokie, jak i tego, co niskie. Autorka ta zwraca uwagę, iż ponowoczesna mozaika stylów i gustów sprawia, że coraz trudniejsze jest jednoznaczne określenie, co jest elitarne, a co popularne. Nawet uznawane za klasyczne obszary kultury elitarniej poddają się logice popularności, indukując swoisty miszmasz gatunkowy i estetyczny, stąd coraz trudniej wyznaczyć dzisiaj linię demarkacyjną pomiędzy tym, co wysokie, a tym, co niskie.

O tym, jak muzyka, szczególnie popularna, staje się nieodłącznym elementem życia codziennego, traktuje tekst Mirosława Pęczaka. Jego zdaniem słuchanie muzyki przestało być czynnością odświętną, coraz częściej jest zaś czynnością rutynową, a samą muzykę traktuje się w sposób użytkowy, do czego przyczynia się łatwy sposób jej odtwarzania dzięki przenośnym komputerom, telefonom komórkowym i smartfonom, podłączonym oczywiście do internetu. Muzyka staje się w ten sposób pierwszoplanowym elementem współczesnego pejzażu audialnego, w którym jest coraz mniej naturalnych, a coraz więcej sztucznych dźwięków.

Próby oporu i buntu wobec komunistycznej rzeczywistości ukazuje także Waldemar Kuligowski w swoim tekście traktującym o polskim i jugosłowiańskim punku lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Wykorzystując kon-

1 W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 56.

cepcję „nowej geografii artystycznej”, negującej spetryfikowany system centrum (zachód) – peryferia (wschód i południe), wskazuje, że w punkowej muzyce polskiej i jugosłowiańskiej nie można mówić o wzorcotwórczym centrum. W analizowanych przez niego przypadkach widać bowiem oryginalne rozwiązania, których na próżno szukać w punkowej muzyce brytyjskiej czy amerykańskiej.

O muzyce w kontekście codziennych doświadczeń traktuje również tekst Magdaleny Parus, która na przykładzie festiwalu muzycznych okresu PRL, w szczególności Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, ukazuje kierunek przyszłych badań historycznych nad muzyką popularną. Jej zdaniem metoda *oral history* i badania „zwykłych” odbiorców mogą ukazać propagandowy w założeniu władz festiwal z innej perspektywy, jako „małe święto”, w którym mieszkańcy Opola corocznie uczestniczyli i który wpływał na ich życie codzienne, relacje z rodziną, znajomymi i życie zawodowe. Był sposobem na przezwycięzenie rutyny i nudy szarej rzeczywistości komunistycznej Polski.

Magdalena Szpunar w swoim tekście *Emotywny aspekty recepcji muzycznej* zwraca uwagę na znaczącą rolę emocji w odbiorze muzyki. Odbiór muzyki to proces dwustronny – poddawanie się emocjom indukowanym przez muzykę, ale i projektowanie własnych emocji i nastrojów na muzykę. Autorka próbuje określić status ontologiczny emocji muzycznych i odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w recepcji muzyki tak ważne są emocje. Zwraca uwagę na to, że o wrażliwości emocjonalnej na muzykę obok czynników neurologicznych decyduje sama osobowość słuchacza.

Tekst Stanisława Jędrzejewskiego *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci* stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jak samo medium wpływa na proces odbioru muzyki. Szczególne miejsce w swoich rozważaniach autor ten poświęca muzyce funkcjonującej w przestrzeni internetu. W artykule analizuje ewolucję platform dystrybucji muzyki oraz postępujący za tym proces coraz intensywniejszego wykorzystania sieci, zwracając jednocześnie uwagę, że muzyka stanowi znaczącą część współczesnego przekazu medialnego.

Tekst Tomasza Misiaka opowiada o radiu, które traktowane jest nie tylko jako medium upowszechniania muzyki, ale przede wszystkim instrument i nowe źródło dźwięku. Pokazując wybrane realizacje awangardy artystycznej, na przykład Wielimira Chlebnikowa czy Johna Cage’a, autor ten wskazuje na związki radia i muzyki, które – jak się okazuje – mogą przyczyniać się do powstania nowych form kompozycji muzycznych. Wykracza to poza ugruntowany obraz radia jako środka masowego przekazu.

Rozwinięciem rozważań Stanisława Jędrzejewskiego jest artykuł Szymona Nożyńskiego, który pokazuje, w jaki sposób muzyka na żądanie wpływa na proces dokonujących się transformacji w obszarze kultury audialnej. Autor ten usiłuje udzielić odpowiedzi na pytania, czy powszechny dostęp do muzyki wpłynął znacząco na samego słuchacza i czy formy muzyczno-kulturowej transmisji przełożyły się na lepsze poznanie muzyki.

W zamykającym tę część numeru tekście *Muzyczne uwikłania tożsamości* jego autorki, Barbara Cyrek i Ewelina Dziwak, pochylają się nad znaczeniem muzyki

