

MAREK JEZIŃSKI

MUZYKA POPULARNA JAKO FORMA PAMIĘCI KULTUROWEJ

MAREK JEZIŃSKI

Prof. dr hab., kierownik Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego główne zainteresowania akademickie to: socjologia polityki, antropologia polityki, marketing polityczny, współczesna kultura masowa i kultura popularna. Opublikował m.in.: *The Quest for Political Myth and Symbol in the Political Language of Akcja Wyborcza „Solidarność” and Sojusz Lewicy Demokratycznej* (2003), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* (2011), *Mitologie muzyki popularnej* (2014), *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu* (2017), jest redaktorem kilkunastu prac zbiorowych. W chwilach wolnych gra w zespole Der Birken.

W artykule przyjrzą się muzyce popularnej¹ jako swoistemu rodzajowi kulturowej pamięci. Muzyka, jako forma aktywności kulturowej, jest tym elementem rutynowych działań, który reprezentuje praktyki kulturowe na różnorodnych poziomach,

¹ Sam termin „muzyka popularna” rozumieć można różnorodnie, jak wskazują ujęcia prezentowane w pracach: Theodora W. Adorna i Hannsa Eislera (*Polityka słyszenia*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2010); Andrew Chestera (*Second thoughts on a rock aesthetic. The band*, [w:] *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, red. S. Frith, A. Goodwin, Routledge, London 1990); Chrisa Cutlera (*O muzyce popularnej*, Wydawnictwo „Zielona Sowa”, [b.m.] 1999); Simona Fritha (*Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Cambridge 1988); Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna (*The culture industry: enlightenment as mass deception*, [w:] *Media and Cultural Studies*, red. M.G. Durham, D.M. Kellner, Blackwell Publishing, Oxford 2006); Larry’ego Starra i Christophera Alana Watermana (*American Popular Music*, Oxford University Press, New York – Oxford 2003); Johna Strattona (*What is ‘popular music’?*, „Sociological Review” 2(31)/1983); Roya Shukera (*Understanding Popular Music*, Routledge, London – New York 2001; *Popular Music. The Key Concepts*, Routledge, Oxon – New York 2006); Richarda Middletona (*Locating the people. Music and the popular*, [w:] *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, Routledge, London 2003); czy Lucy Green (*Music education, cultural capital, and social group identity*, [w:] *The Cultural Study of Music...*, dz. cyt.). We współczesnym kontekście „popularny” to, używając definicji zaproponowanej przez Raymonda Williama (R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1983, s. 236): *well-liked by many people* i *widely favoured*, a więc powszechnie akceptowany, lubiany – muzyczne wytwory muzycznego przemysłu wpisują się w to określenie. Muzykę popularną można zatem definiować jako typ różnorodnej gatunkowo muzyki nastawionej na masowego odbiorcę, trafiającej w uśrednione gusta publiczności, pełniącej funkcje rozrywkowe, estetyczne i integracyjne. Muzyka taka jest wytwarzana, dystrybuowana i reprodukowana przez przemysł muzyczny i rozpowszechniana poprzez masowe media, stając się produktem rynkowym i podlegając utowarowieniu, co sprawia, że jest łatwo dostępna dla odbiorcy. Przybiera ona zazwyczaj rozpoznawalną, zestandaryzowaną formę łatwej w odbiorze piosenki z repetycjami poszczególnych części, według schematu zwrotka – refren.

utrwalając typowe dla danego środowiska społecznego sposoby życia, rozumienia świata oraz nadawania mu istotnych dla ludzi znaczeń. Muzyka jest jednym z wymiarów codziennego funkcjonowania człowieka, który definiowany jest z jednej strony przez indywidualne predyspozycje i osobiste wybory, z drugiej zaś przez oddziaływanie środowiska, wpływ mediów masowych oraz – co nie mniej istotne – poprzez uwarunkowania klasowe, którym podlega każdy człowiek w zakresie wyborów estetycznych. Tekst będzie próbą odpowiedzi na pytanie, czy można potraktować muzykę jako swego rodzaju miejsce pamięci, które uwikłane jest w szersze konteksty związane z przeszłością, i w jaki sposób to zrobić.

Muzykę, będącą formą kulturowej pamięci, rozumieć należy jako dźwiękową przestrzeń odzwierciedlającą aktualny obraz społeczeństwa – style muzyczne, sposoby produkcji dzieł muzycznych czy popularne w danym momencie utwory i wykonawcy to istotne wskaźniki, poprzez które można odczytywać szersze tendencje i zmiany kulturowe w społeczeństwie. Widać to wyraźnie na przykładzie rockowego boomu początku lat osiemdziesiątych XX wieku, jaki miał miejsce w Polsce. Odzwierciedlał on upodobania młodych ludzi i ich estetyczne wybory warunkowane środowiskowo i przez media. Muzyka popularna stała się wtedy elementem kulturowych praktyk: była tłem dla rutynowych czynności człowieka, pełniła funkcje związane z ekspresją jednostkowych i klasowych uwarunkowań oraz, co najważniejsze, była elementem współtworzącym tożsamość grupową jako część pamięci zbiorowej.

PAMIĘĆ KULTUROWA/MIEJSCA PAMIĘCI

Używając kategorii miejsca pamięci, odwołuję się w tej pracy do ustaleń Pierre'a Nory i całego nurtu humanistyki określanego mianem *memory studies*. Pojęcie *collective memory* ukute przez Maurice'a Halbwachsa² od końca XX i progu XXI wieku stosowane jest w humanistyce na szeroką skalę. Pozwala ono spojrzeć na zjawiska kulturowe w kontekście działań zbiorowych oraz ich osadzenia w pewnego rodzaju ciągłości historycznej, umożliwiającej – co z punktu widzenia moich rozważań szczególnie cenne – tworzenie się, podtrzymywanie i reprodukcję tożsamości zarówno zbiorowej, jak i jednostkowej. Pierre Nora w pracy *Między pamięcią i historią. Les lieux de Mémoire*, porównując pamięć jako twór kulturowy funkcjonujący w teraźniejszości i pisanie o przeszłości (czyli historię), stwierdza:

Pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię. [...] Pamięć jest afektywna i magiczna; przyswajają zatem jedynie pasujące do niej fakty; karmi wspomnienia, które mogą być nieostre lub odległe, globalne lub oderwane, partykularne lub symboliczne. Historia jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc

² M. Halbwachs, *The Collective Memory*, Harper & Row, New York 1980. Zob. w tym kontekście dyskusję nad stosowaniem tego pojęcia: M.S. Rusu, *History and collective memory. The succeeding incarnations of an evolving relationship*, „Philobiblon” 2(18)/2013, s. 261; P. Nora, *Reasons for the current upsurge in memory*, „Transit (Europäische Revue)” 22/2002, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html> (1 września 2017); D. Lowenthal, *Material preservation and its alternatives*, „Perspecta” 25/1989, s. 67; M. Saryusz-Wolska, *Zapomnieć się w pamięci. Pytania o badanie pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 1/2010, s. 81.

analizy i krytyki. Pamięć umieszcza wspomnienie w porządku sakralnym; historia, zawsze prozaiczna, na nowo je uwalnia. [...] Pamięć jest absolutna, podczas gdy historia może ujmować jedynie to, co relatywne³.

Za Jakiem Le Goffem stwierdzić można, że to opowieść o przeszłości, ale podejmowana zawsze z pewnej określonej przez nadawcę perspektywy, pozwalającej – co najważniejsze – na kształtowanie wygodnej dla nadawcy praktyki dyskursywnej⁴. Rekonstruujemy zatem fragmenty przeszłości jako pewne narracje prowadzone z różnych stanowisk, jednak istotą jest w nich zawsze pozycja nadawcy. Jak zobaczymy w dalszej części tekstu, narracje o audiosferze podejmowane są z rozmaitych pozycji i tym samym uwzględniają w opowiadaniu rozmaite kręgi osób uwikłanych w konkretne historie-narracje. Pamięć zbiorowa jest dobrem kulturowym, podlegającym uwspólnianiu poprzez praktyki kulturowe wyrażane w narracjach.

Miejsca pamięci, jak zauważa Nora, to „any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community”⁵. Nora wskazuje na trzy rodzaje takich właśnie społecznych tworów, które można uznać za *lieu de mémoire*: miejsca, a więc konkretne fizyczne lokalizacje (muzea, katedry, pałace, pomniki); idee i praktyki kulturowe (rytuały, ceremonie upamiętniające); obiekty fizyczne, których egzemplifikacjami będą podręczniki szkolne, rodzinne zdjęcia i przedmioty odziedziczone po przodkach itp.⁶ Wokół miejsc pamięci rozwija się szereg rytuałów, narracji i mitologii, których rolą jest budowanie tożsamości grupowej, integracji i identyfikacji.

MUZYKA POPULARNA JAKO MIEJSCE PAMIĘCI

Muzyka, a szerzej – sfera dźwiękowa, to swoista sieć, która istnieje wokół człowieka, będąc często niezauważalnym elementem pejzażu kulturowego. Sytuacja, w której ludzie włączają radio, telewizor czy słuchają płyt, jest relatywnie częsta – muzyka i dźwięki to tło, które nie rozprasza człowieka skupionego na innych czynnościach, a często zagłusza nieprzyjemne dźwięki z otoczenia. Muzyczna ścieżka rutynowych czynności buduje w sposób nieintencjonalny istotną część tożsamości człowieka, stanowiąc nawykowy, ale też niemal konieczny element codzienności. W tym kontekście muzyka płynąca z mediów czy od-

3 P. Nora, *Między pamięcią i historią. Les lieux de Mémoire*, „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2/2009, s. 5. Na temat samej koncepcji miejsc pamięci i pamięci kulturowej zob. też: A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008; J.-W. Müller, *Introduction: the power of memory, the memory of power and the power over memory*, [w:] *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*, red. J.-W. Müller, Cambridge University Press, Cambridge 2002; Ch.S. Maier, *A surfeit of memory? Reflections on history, melancholy and denial*, „History and Memory” 2(5)/1993; *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

4 J. Le Goff, *History and Memory*, Columbia University Press, New York 1992, s. 102.

5 P. Nora, *From lieux de mémoire to realms of memory*, [w:] *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, t. 1: *Conflicts and divisions*, red. P. Nora, L.D. Kritzman, Columbia University Press, New York 1996, s. XVII. Słowa Nora można przetłumaczyć jako: „każdy istotny obiekt, materialny lub niematerialny z natury, który dzięki ludzkiej woli lub działaniu czasu staje się symbolicznym elementem dziedzictwa kulturowego jakiegokolwiek wspólnoty”.

6 P. Nora, *Between memory and history. Les lieux de mémoire*, „Representations” 26/1989, s. 7.

tworząca jest substytutem kontaktu z innymi ludźmi. Tym samym audiosfera dosłownie „zagłusza ciszę”, która jest wyrazem samotności i braku kontaktów z innymi.

Nie inaczej dzieje się z muzyką intencjonalnie wykorzystywaną przez człowieka – najczęściej jako źródło bodźców estetycznych. Ścieżka dźwiękowa kreowana nawykowo przez jednostkę nie tylko tworzy swoiste tło dla działań i odbioru bodźców dźwiękowych, ale też jest sposobem na manifestowanie własnej tożsamości, odczytywanej w kontekstach działań grupowych. Audiosfera zaspokaja potrzeby estetycznego rodzaju, wynikające głównie z jednostkowych upodobań i oczekiwań względem sztuki, ale jest ona jednocześnie sposobem na budowanie więzi międzyludzkich w wymiarze grupowym. To poprzez manifestację upodobań estetycznych następuje ekspresja wartości w pierwszym rzędzie grupowych, a nie tylko jednostkowych. Przykładowo muzyka jest elementem podtrzymywania subkulturowej tożsamości i nośnikiem istotnych treści ideowych⁷. Jest ona także sposobem na budowanie tożsamości grupowej. Oznacza to, że sfera dźwiękowa jakiejś kultury grupowej będzie mieć istotne znaczenie przy kształtowaniu się nie tylko elementów tożsamości tej, a nie innej zbiorowości, ale też jako czynnik formowania się pamięci grupowej⁸.

Muzyka jako przedmiot *memory studies* jest, jak już wyżej zaznaczono, terenem badań z definicji specyficznym: to zjawisko niematerialne, które musi zostać wyposażone w materialność. Takimi korelatami materialności będą płyty CD, obrazy w sieci WWW przywołujące miejsca, ludzi i dźwięki oraz nagrania wideo, teledyski, wywiady, artykuły i recenzje, płyty winylowe. Co więcej, wskazywany tu aspekt materialności tego, co kojarzy się ludziom z muzyką, to także kwestia powiązania doświadczenia dźwiękowego z elementem pozadźwiękowych praktyk działania grupowego. Podajmy przykład: płyta z muzyką w tym rozumieniu to przede wszystkim nośnik pamięci zawierający konkretne utwory, a więc zaprogramowane przez nadawcę-artystę dźwięki, ale jednocześnie nośnik posiadający unikalną jednostkową historię, osadzoną w konkretnych socjokulturowych i politycznych realiach. Płyta zazwyczaj kojarzy się odbiorcy z miejscami, w których była odsłuchiwana, ma własną, określoną historię, która może zostać przywołana we wspomnieniach i tworzyć narracje dookreślające tożsamość danej jednostki. To dosłownie nośnik miejsca fizycznie istniejącego, związanego z doświadczeniami osobistymi i społecznymi.

Istotnym aspektem funkcjonowania audiosfery w kontekście miejsc pamięci jest wskazana wyżej sfera emocjonalna, łącząca się z pamięcią jednostki. To, co pamiętane, wiąże się z emocjami wynikającymi ze skojarzeń, jakie wywoływać mogą przedmioty, miejsca, sytuacje czy też ludzie. Na ten aspekt zwraca uwagę Alison Landsberg, podkreślając jednocześnie, że pamiętanie to uczestnictwo

7 K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, Routledge, London – New York 2004; D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

8 Zob. B.M. French, *The semiotics of collective memories*, „Annual Review of Anthropology” 41/2012, s. 337–353; A. Kuzmich, *Collective memory embodied in music*, http://www.academia.edu/8824369/Collective_Memory_Embodied_in_Music (1 września 2017); J. Van Dijck, *Record and hold. Popular music between personal and collective memory*, „Critical Studies in Media Communication” 5(23)/2006, s. 357–374.

w swoistej wspólnocie pamięci wynikającej z charakterystycznej dla ludzi empatii⁹, a więc możliwość uogólnienia własnych doświadczeń i włączenie ich w obieg zbiorowości. Co więcej, jak zwracają uwagę współcześni teoretycy zajmujący się pamięcią zbiorową (używając terminu „postpamięć”) i jej kulturowymi korelatami, szczególna rola w pamiętaniu przypada mediom jako nośnikom pamięci¹⁰. Christine Lohmeier i Rieke Böhling stwierdzają: „Memory and media are closely interlinked areas of research: in fact, memory has always materialized through cultural artefacts, various objects and the mediation of images, words and signs”¹¹.

Działania takie wskazywane są jako konsekwencja funkcjonowania jednostkowych wspomnień w kontekstach społecznych, jak bowiem zakłada José van Dijck w pracy *Mediated Memories in the Digital Age*, w praktyce kulturowej związanej z pamięcią poziomy społeczny i indywidualny połączone są za pomocą mediów, które przestają być współcześnie jedynie nośnikiem treści, a zaczynają „zarządzać” pamięcią w kontekstach społecznych, w tym ją selekcjonować¹². Ich istotę van Dijck określa, pisząc: „But neither memories nor media are passive go-betweeners: their mediation intrinsically shapes the way we build up and retain a sense of individuality and community, of identity and history”¹³.

Przenosząc tę kwestię na teren muzyki popularnej – jednostka, dzięki doznaniom dźwiękowym, przywołuje swoje własne, unikalne wspomnienia, odnosząc je jednocześnie do doświadczeń generacyjnych, a te są zawsze konsekwencją działania zbiorowego oraz kontekstu dziejowego. Dzięki takiemu zabiegowi możliwe jest funkcjonowanie nie tylko osobistych miejsc pamięci (typowych dla jednostek), ale także pamięci włączanej w obieg zinstytucjonalizowany, czego przykładem w tym kontekście jest Spichlerz Polskiego Rocka w Jarocinie, a więc muzeum poświęcone jarocińskiemu festiwalowi, będące w dosłownym znaczeniu definicyjnym kategorią miejsca pamięci¹⁴. Wspomnienia i upamiętnienie cyklicznych

9 A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004, s. 22.

10 M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge–London 2012; A. Landsberg, *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York 2015; M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

11 Ch. Lohmeier, R. Böhling, *Communicating family memory. Remembering in a changing media environment*, „Communications. The European Journal of Communication Research” 3(42)/2017, s. 1. Na język polski można przełożyć te słowa następująco: „Pamięć i media są ściśle powiązanymi dziedzinami badań: w rzeczywistości pamięć zawsze materializowała się poprzez kulturowe artefakty, różne przedmioty i mediację obrazów, słów i znaków”.

12 J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 2. Podnosząc tę ostatnią kwestię, warto przyjrzeć się dyskusjom dotyczącym sposobu przedstawienia II wojny światowej poprzez wystawy w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku: jakie treści i na ile należy wyeksponować, odnosząc się między innymi do działania państwa podziemnego i ruchu oporu, walk zbrojnych Polaków w okupowanym kraju i za granicą z jednej strony, a z drugiej – przedstawienia wojny jako tragedii dotykającej w największym stopniu ludność cywilną (życie codzienne podczas okupacji)? To wszak dwie perspektywy, które nie tylko kształtują narracje o wojnie i jej wydarzeniach, ale także wpływają na sposób budowania pamięci zbiorowej o samych wydarzeniach i ich interpretacjach. Wypowiedzi polskich polityków, kuratorów i historyków na ten temat (w okresie 2015–2017) pokazywały, że „zarządzanie” pamięcią jest aktem o doraźnych konotacjach politycznych.

13 J. Van Dijck, *Mediated...*, dz. cyt., s. 2. Przetłumaczyć można to jako: „Ale ani wspomnienia, ani media nie są biernie: ich pośrednictwo samoistnie kształtuje sposób, w jaki budujemy i utrzymujemy poczucie indywidualności i wspólnoty, tożsamości i historii”.

14 P. Nora, *From lieux de mémoire...*, dz. cyt., s. XVII.

impres Wielkopolskie Rytmy Młodych i Festiwal Muzyków Rockowych (odbywających się corocznie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku w Jarocinie) przybierają tu formę wystaw fotograficznych, filmowych, sprzętu muzycznego lub dokumentacji, ale kuratorzy wykorzystują także formę dźwiękową¹⁵. Z niniejszej perspektywy najistotniejsze jest to, że muzeum funkcjonuje również poprzez dźwięki, nadając im równoprawny status w upamiętnianiu jarocińskich imprez, oddziałując na odbiorcę wielokanałowym i multimedialnym przekazem, angażującym zmysły wzroku i słuchu. Oddziaływanie to wywoływać ma empatię i pokoleniowe emocje u odwiedzających wystawy w Spichlerzu, stając się ucieleśnieniem generacyjnych wspomnień.

FUNKCJONOWANIE AUDIOSFERY W PAMIĘCI KULTUROWEJ

Zakładam, że funkcjonowanie muzyki i audiosfery w doświadczeniu codzienności przyjmować może trzy podstawowe formy: zinstytucjonalizowaną, niezinstytucjonalizowaną oraz lokującą się pomiędzy powyższymi audiosferę kultur grupowych. Wskazując na nie, odniosę się do kategorii uwspólnienia wzorców kulturowych zaproponowanych przez Ralfa Lintona w *The Study of Man...* W tej koncepcji kultura to pewien zasób zachowań podlegających dystrybucji. Linton określa całość relacji międzygrupowych i międzyjednostkowych jako „wzory dystrybucji kultury”. Według niego zachowania ludzkie i praktykowanie wzorców kulturowych można podzielić na uniwersalia, alternatywy, specjalności i warianty, przy czym pewne wzorce są typowe dla większości członków danego społeczeństwa, część praktykowana jest w większych grupach, niektóre przez kultury grupowe, a jeszcze inne przypisane są małym grupom¹⁶. Kultura zatem przynależy danym grupom ludzkim jako pewien zestaw działań wynikających z wartości oraz norm i stanowi swego rodzaju stopniowalne kręgi, czyli pewne zachowania są „trochę bardziej” lub „trochę mniej” typowe dla członków społeczeństwa. Zakładam, że tego typu odwzorowanie obejmuje także upodobania muzyczne i wzorce obcowania z audiosferą w kontekstach społecznych. Omawiając kategorie funkcjonowania audiosfery jako elementu pamięci zbiorowej z uwzględnieniem lintonowskiej koncepcji wzorów dystrybucji kultury, można stwierdzić, że uniwersalia i alternatywy pokrywać się będą ze zinstytucjonalizowaną formą audiosfery, warianty ze sferą niezinstytucjonalizowaną, trzecia płaszczyzna, a więc audiosfera kultur grupowych, odpowiadać zaś będzie specjalnościom.

Zwróćmy uwagę, że uniwersalia i warianty staną się w tym kontekście relatywnie łatwe do zidentyfikowania – zinstytucjonalizowane i niezinstytucjonalizowane wzorce praktyk w zakresie audiosfery funkcjonować będą jako uśrednione i podniesiony do rangi sakralnego rytuału gust ogólnospołeczny. *Mazurka Dąbrowskiego* na przykład nie oceniamy w kategoriach estetycznych – sztuki kompozytorskiego czy sprawności literackiej autora tekstu, przyjmując ten utwór jako nieodłączny i niedyskutowalny element identyfikacji narodowej. Po

¹⁵ <http://spichlerzpolskiegorocka.pl> (1 września 2017).

¹⁶ R. Linton, *The Study of Man. An Introduction*, Columbia University, New York 1936.

drugiej stronie znajduje się gust jednostkowy, gdzie upodobania estetyczne zależą od środowiska społecznego i klasowego, doświadczeń osobistych czy od aktualnego samopoczucia. Pomędzy nimi mamy do czynienia z relatywnie trudną do metodologicznej operacjonalizacji sferą gustu kultur grupowych, łączącej to, co jednostkowe, z tym, co społeczne. To gust i upodobania większych grup społecznych, aktywnych na forum publicznym, funkcjonujących jednak jako projekcja upodobań jednostkowych, kształtujących audiosferę w zależności od ideologicznego profilu osób składających się na dane środowisko.

Utwór muzyczny może istnieć niezależnie w wielu kontekstach grupowego oddziaływania, ciesząc się istotnym dla określonej grupy statusem. Przykładowo jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich utworów, *Sen o Warszawie* Czesława Niemena, należy do ulubionych kompozycji fanów artysty¹⁷, jest tytułem filmu biograficznego o Niemenie (reż. Krzysztof Magowski, 2014), a także piosenką przyjętą przez kibiców klubu piłkarskiego Legia Warszawa za swój hymn. Oznacza to, że stał się istotnym elementem tożsamości grupowej, wyposażonym w znaczenia typowe dla różnych grup odniesienia.

Przyjrzyjmy się wyszczególnionym kategoriom funkcjonowania audiosfery w przestrzeni społecznej i ich przykładom.

1. AUDIOSFERA ZINSTYTUCJONALIZOWANA

Audiosfera przybiera postać zinstytucjonalizowaną, odgórnie zadekretowaną przez społeczeństwo jako podlegająca ogólnospołecznym regulacjom wyposażonym w sankcje. Kategoria ta przypisywana jest określonym miejscom, czasowi, momentom, które mają charakter zadekretowany jako istotny bądź są społecznie uznawane za istotne, upaństwowione, uspołecznione. Często państwo zarządza owymi dźwiękami i rości sobie prawo do monopolu na prawomocne ich używanie albo też regulacje kontroli społecznej są tak silne, że niepodporządkowująca się im jednostka traktowana jest w kategoriach dewiacyjnych.

I tak, specjalne regulacje prawa stanowionego lub zwyczajowego dotyczą użycia hejnałów miast (w Polsce mają je między innymi: Kraków, Płock, Kielce, Kalisz, Krotoszyn, Szydłowiec), odgrywanych w ściśle określonych porach i warunkach (miejsca i osoby wykonujące hejnał nie są przypadkowe), czy dzwonów kościelnych¹⁸. Szczególną rolę w tym kontekście mają pieśni zadekretowane jako symboliczne dla danego narodu lub państwa – wyposażone w sankcje państwowe lub obciążone sankcjami typu społecznego, a więc niezagwarantowanymi ustawowo, lecz funkcjonującymi na zasadzie społecznie rozpoznawanego tabu. Hymn państwowy (choćby *Mazurek Dąbrowskiego* w przypadku Rzeczypospolitej Polskiej oraz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej) posiada tu szczególne uwarunkowania – w Polsce wpisany jest w tekst Konstytucji RP jako oficjalny hymn państwowy, wyszczególniony w rozdziale I „Rzeczpospolita”, a za wykroczenia przeciwko niemu

¹⁷ Wskazują na to wpisy choćby na forum poświęconym artyście Niemen Aerolit, <http://niemen.aerolit.pl/forum> (1 września 2017).

¹⁸ Zob. R. Losiak, *Pamięć przywołana. W poszukiwaniu mnemotopów fonicznych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2(12)/2012.

grożą określone sankcje¹⁹. Na podobnej zasadzie funkcjonują inne pieśni ważne dla życia społecznego danego państwa czy narodu. Przykładowo w Polsce nie tańczymy do *Czerwonych maków na Monte Cassino*, *Bogurodzicy* i *Warszawianki* nie z powodów muzycznych, ale społecznych – pieśni te są symbolami narodowymi, związanymi z istotnymi wydarzeniami historycznymi, sakralizowanymi w pamięci zbiorowej. Podobnie odbierane są piosenki z powstania warszawskiego (na przykład: *Serce w plecaku*, *Rozszumiały się wierzby płaczące*, *Pieśń Szarych Szeregów*, *Hej, chłopcy, bagnet na broń*, *Pałacik Michła*, *Marsz Śródmieścia*, *Warszawskie dzieci*, *Dziś idę walczyć*, *Mamo!*, *Marsz Mokotowa*²⁰) – melodyjne, proste, niekiedy nieporadne stylistycznie (pisane przez artystów amatorów) miały określoną w ówczesnych warunkach funkcję integracyjną, rozrywkową i kompensacyjną. Z biegiem czasu stały się nośnikami ideowych wartości patriotycznych, dosłownie traktowanymi miejscami pamięci powstania, opierając się na uczuciach empatii i emocjach wywoływanych w zbiorowości, stymulowanych i wzmacnianych przez inne media²¹: ocalałe z wojny, lecz często uszkodzone nagrania radiowe, zdjęcia, filmy. Z utworami tymi łączy się swoista sankcja społeczna: nie mają one zagwarantowanej ochrony prawnej, ale stały się elementem obyczaju – za ich niewłaściwe wykorzystanie grozić może ostracyzm, pogarda czy napiętnowanie. Są one tym samym częścią ogólnospołecznego doświadczenia, wiążącego się z traumatycznymi wydarzeniami, które odcisnęły piętno na kolejnych pokoleniach – dziś nauczone są w szkołach jako element wychowania patriotycznego, wiążącego się z częściowo tabuizowanymi zachowaniami.

Dźwięki zatem mogą być traktowane jako symbole państwowe lub narodowe – hymn, hejnał czy pieśń nacechowana wartościami symbolicznymi posiadają charakter integracyjny i egalitarny, w pewnych zaś okolicznościach pełnią funkcję ekskluzywnego naznaczania swoich i obcych. Pieśni i utwory takie mają charakter totemiczny, odnoszący się głównie do uniwersaliów: w symboliczny sposób stanowią uobecnienie wartości istotnych dla dużych grup ludzkich (jak obywatele danego państwa). Na podstawie podanych przykładów widać, że audiosfera może być i jest zaangażowana w dyskurs polityczny, rozgrywany zależnie od bieżących potrzeb grup uwikłanych w relacje władzy. Monopol na używanie określonych elementów sfery dźwiękowej jest tym samym narzędziem kontroli, egzekwowania władzy oraz modelowania i definiowania relacji dominacji w obrębie danego systemu. Wpływanie na zachowania innych, substancjalne oddziaływanie na ludzi manifestowane są w niniejszej perspektywie jako intencjonalne używanie wybranych elementów audiosfery przez osoby pozostające w kręgach elit politycznych, podejmujących decyzje o istotnym znaczeniu dla legitymizowania własnej pozycji społecznej.

¹⁹ Konstytucja RP z kwietnia 1997 roku stanowi w artykule 28: „3. Hymnem Rzeczypospolitej Polskiej jest Mazurek Dąbrowskiego; 4. Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej Polskiej podlegają ochronie prawnej”.

²⁰ Część z nich powstała przed powstaniem i śpiewana była w jego trakcie.

²¹ Badania i prace na ten temat autorstwa: Marianne Hirsch (*Family Frames...*, dz. cyt.), Michaela Rothberga (*Multi-directional Memory...*, dz. cyt.) czy Alison Landsberg (*Engaging the Past...*, dz. cyt.) wskazują jednoznacznie na rolę mediów jako nośników pamięci – swoistych sposobów na jej utrwalenie. Należą tu zapisy dźwiękowe, filmy oraz – co niezwykle istotne w kontekstach biografii każdej jednostki – rodzinne albumy ze zdjęciami.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden fakt związany z instytucjonalnym wymiarem audiosfery w interesującym nas kontekście. Instytucjonalność to jedna z podstawowych cech miejsc pamięci w koncepcji Nory – głównym siedliskiem pamięci jest wszak cały szereg instytucji powołanych do zarządzania nią, kultywowania jej i związanych z nią wartości, to miejsca, w których narody, państwa, grupy etniczne „składają swoje wspomnienia”²². Nora wskazuje na budowle, muzea, miejsca pamięci narodowej, pomniki, tablice (a więc przede wszystkim materialne wymiary tego zjawiska), pozostające w gestii instytucjonalnych agend (choćby w związku z finansowaniem publicznych muzeów). Jest to o tyle istotne, że często miejsca takie wpisują się w państwową (a więc zinstytucjonalizowaną niejako z definicji) politykę pamięci historycznej i międzygeneracyjny proces socjalizacji.

Podobnie spojrzeć można na kwestię muzyki popularnej jako miejsca pamięci. Istnieją pewne jej sfery podatne na instytucjonalne oddziaływanie, a praktyki zawłaszczania audiosfery przez instytucje nie są odosobnione. Przywołany wcześniej hymn państwowy jest tu przypadkiem skrajnym i w zasadzie oczywistym – jest to wszak zawsze miejsce pamięci szczególne i szczególnego traktowania wymagające, jednak inne wskazane przykłady również potwierdzają owo spostrzeżenie. Piosenki powstańcze czy *Warszawianka* to, jak wskazywałem, utwory poddane kontroli społecznej, bowiem zostały włączone w obieg pamięci kulturowej danego narodu jako jej istotne elementy, pomagające efektywnie definiować tożsamość narodową.

2. AUDIOSFERA NIEZINSTYTUCJONALIZOWANA

Po przeciwległej stronie wobec sfery zinstytucjonalizowanej znajduje się sfera niezinstytucjonalizowana – prywatna, a więc to, co jest wynikiem upodobań jednostki i oddziaływania jej najbliższego otoczenia. Należą do niej własne muzyczno-dźwiękowe rytuały, których nadawcą i odbiorcą jednocześnie jest konkretna osoba lub bardzo ograniczona liczebnie grupa osób. W tym kontekście działania w audiosferze mają charakter ekskluzywny, elitarny – ograniczone do wąskiego grona mają służyć wyłącznie temu gronu. Zauważmy, że tak nakreślona audiosfera jest wysoce kontekstową ramą działania ludzi, definiującą ich zachowania i emocje, zwłaszcza że upodobania w jej zakresie zależne są od pogody, wydarzeń życiowych czy stanów psychicznych osoby ustalającej zawartość własnej ścieżki dźwiękowej, używanej jako swego rodzaju *soundtrack* dla codziennych działań. W tej grupie utworów znajdować się będą takie, które jednostka darzy szczególną sympatią niezależnie od ich przynależności gatunkowej czy okresu, z którego pochodzą. Oznacza to, że możliwe jest wskazanie przez jednostkę na kompozycje, które są bardzo odległe stylistycznie, co sugerowałoby pewną niespójność jej upodobań. Należy jednak uznać, że owa rozbieżność gatunkowa czy stylistyczna jest czymś jak najbardziej typowym – budowanie własnej audiosfery nie podlega ograniczeniom, choć bywa przedmiotem oddziaływania środowiskowego. Założyć można, że im bardziej jednostka stara się identyfikować z daną grupą spo-

²² P. Nora, *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974, s. 401.

łeczną czy kulturą grupową, tym bardziej jest podatna na określone grupowo oddziaływania, także w sferze prywatnego gustu muzycznego. Jednostkowe upodobania, o których mowa, są wynikiem uwarunkowań klasowych, doświadczeń z przeszłości, sytuacji, w jakich człowiek się znajduje, oraz presji grupy. Oznacza to, że ta kategoria społecznego funkcjonowania audiosfery jest do pewnego stopnia płynna i elastyczna, podatna na wpływy, a prywatny muzyczny gust jednostki kształtuje się także w toku interakcji z innymi ludźmi, zwłaszcza członkami grupy odniesienia pozytywnego: jeżeli chcę należeć do tej lub innej grupy, przejmuję także upodobania jej członków w zakresie sfery dźwiękowej.

3. AUDIOSFERA KULTUR GRUPOWYCH

Pomiędzy powyższymi kategoriami lokują się utwory, które stanowią istotne elementy kształtowania tożsamości grup osób. Często występują jako symbole określonej epoki – związane są z wydarzeniami historycznymi, ale także przeżyciami, emocjami, jakich doświadcza dana zbiorowość. Tę kategorię audiosfery nazwać można audiosferą kultur grupowych, a stanowią ją przede wszystkim utwory symbole, które zakodowały się w zbiorowej pamięci na zasadzie nośnika pamięci kulturowej – pewnych nie tyle wartości (przypisanych wszak często utworom audiosfery zinstytucjonalizowanej, choć istotnych także dla audiosfery omawianej w tym punkcie), ile skojarzeń czy przeżyć dotyczących jakiegoś istotnego okresu w życiu większej grupy osób, dzielającej kolektywnie pewne doświadczenie życiowe. Zaznaczyć tu trzeba, że jest to kategoria trudna do jednoznacznego zdefiniowania i – co naturalne – w dużym stopniu relatywna (to, co tworzy istotne znaczenia dla jednej grupy, może być pomijane przez inne podmioty). Utwory takie jak *Dziwny jest ten świat*, *Sen o Warszawie* i *Bema pamięci żałobny rapsod* Czesława Niemena, *Jej portret* Bogusława Meca lub obecne w latach osiemdziesiątych XX wieku piosenki *Kryzysowa narzeczona* i *Mniej niż zero* Lady Pank, *Biała flaga*, *Kombinat* i *Śmierć w bikini* Republiki, *To tylko tango* i *Nocny patrol* Maanam, *Jolka*, *Jolka pamiętasz* Budki Suflera, *W domach z betonu nie ma wolnej miłości* Martyny Jakubowicz, *Dorośle dzieci* Turbo, *Małpa i ja* Bajmu czy też *Objazdowe nieme kino* i *Autobiografia* Perfectu są nie tylko szeroko rozpoznawalne społecznie. Nagrane i emitowane w określonym czasie pozostają świadectwem specyficznego momentu historii, tworzą ciąg skojarzeń z funkcjonowaniem audycji *Lista Przebojów Programu Trzeciego*. Jest to tym samym swego rodzaju „ścieżka dźwiękowa stanu wojennego” – szczególnego czasu w historii PRL, początku lat osiemdziesiątych. To utwory kojarzone jako autentyczne, emocjonalne, szczere, oswojone, „nasze” – jednak w znaczeniu grupowym, społecznym, często oderwanym od jednostkowego doświadczenia, będące uogólnioną reakcją na bardzo określone momenty w polskiej historii zbiorowej. Zauważmy także, iż niezależnie od faktu, że to zazwyczaj kompozycje uznawane za wielkie przeboje – w początkach XXI wieku umieszczane są bezdyskusyjnie w różnorodnych składankach typu *The Best of 80s*, dla osób żyjących w tamtym okresie wyposażone są w dodatkowe znaczenia, tworzące unikalne konteksty odbioru. Do tej grupy należą zatem największe przeboje jakiegoś okresu – symbole określonego, silnie nacechowanego emocjonalnie momentu historycznego.

Opisywana kategoria utworów ma z założenia charakter elitarny i egalitarny, integracyjny i ekskluzywny – jest pewną deklaracją uczestnictwa w określonym wymiarze kultury, związanym z doświadczeniami grupowymi. Użycie tych właśnie utworów dookreśla grupowe doświadczenia, a sama audiosfera pełni także funkcje integracyjne. Przykładowo, mówiąc „pokolenie stanu wojennego”, nadawca wskazuje nie tylko na konkretne wydarzenia, które miały miejsce w historii PRL, ale także na zestaw piosenek towarzyszących tym wydarzeniom, przywołuje festiwal w Jarocinie i fenomen sobotnich emisji kolejnych notowań *Listy Przebojów Programu Trzeciego* prowadzonych przez Marka Niedźwieckiego oraz innych istotnych audycji tego okresu (jak choćby programy *Minimax* prowadzone przez Piotra Kaczkowskiego). Elementy audiosfery wchodzą tym samym w definiowany społecznie aspekt doświadczenia kulturowego, tworząc istotną sferę pamięci zbiorowej. Wydaje się jednak, że wskazywana tu jako przykład funkcjonowania muzycznej pamięci kolektywnej „ścieżka dźwiękowa stanu wojennego” jest zjawiskiem szczególnym – takich skojarzeń nie doczekały się jednak inne ważne wydarzenia naszej zbiorowej historii. Być może o podobnym fenomenie, jednak na zdecydowanie mniejszą skalę, możemy mówić w przypadku lata roku 1980 – niepokoje społeczne, strajki robotników w całym kraju zbiegły się z początkiem polskiego boomu rockowego. To właśnie wtedy, w trakcie pierwszych strajków, odbył się Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, podczas którego wielki sukces odniósł zespół Maanam (z piosenką *Boskie Buenos*) – często uznaje się, że to od tego koncertu rozpoczęła się nowa era w polskiej kulturze popularnej. Zauważmy jednak, że strajki robotnicze w 1980 roku na ogół nie są kojarzone z jakąś szczególną sferą dźwiękową, a w konsekwencji oba te wydarzenia (strajki i początek boomu rockowego) traktowane są odrębnie, sam zaś Maanam pamiętany jest jednoznacznie w kontekście utworów portretujących stan wojenny (*Nocny patrol*, *Kreon*, *Paranoja jest goła*).

PODSUMOWANIE

Muzyka, jako szczególna forma pamięci kulturowej, odnosi się do praktykowanych współcześnie zachowań ludzkich związanych z audiosferą. Funkcjonuje w różnorodnych kontekstach – w ramach różnych praktyk definiuje i podkreśla istotne dla jednostek i grup wartości, a jednocześnie pozwala na przywołanie pochodzących z przeszłości elementów kulturowych, działających głównie na zasadzie nostalgicznego wspomnienia o minionych czasach, utrwalanych w przekazie dźwiękowym. Odwołania do przeszłości i definiowanie jej na nowo pozwalają rekonceptualizować teraźniejszość, nadawać jej wymiar zgodny z aktualnymi tendencjami, o czym świadczą choćby sceniczne powroty artystów popularnych przed wieloma laty (Zbigniewa Wodeckiego, The Animals and Friends, The Orchestra, Paula Simona), przypominanie w mediach utworów z przeszłości oraz realizacje projektów muzycznych, w których utwory sprzed lat nagrywane są na nowo, czy pojawianie się nowych muzyków odwołujących się wprost do minionych dekad (Ania Rusowicz, Katedra, Jennifer Gentle).

Muzyka jest elementem codziennego doświadczenia, który staje się nośnikiem pamięci kulturowej poprzez zwyczajowe działania kulturowe, zarówno grupowe,

jak i indywidualne. W analizowanym ujęciu łączy ona trzy poziomy funkcjonowania: indywidualny – niezinstytucjonalizowany, zbiorowy – zinstytucjonalizowany oraz audiosferę kultur grupowych. Niezależnie od poziomu, na którym odbywa się konceptualizacja pamięci poprzez muzykę, stanowi ona szczególnie nośnik informacji, emocji, afektów i wartości manifestujących się w codziennych rutynowych praktykach.



POPULAR MUSIC AS A FORM OF CULTURAL MEMORY

The paper focuses on popular music as a particular kind of cultural memory. Music, as a form of cultural activity, is perceived as an vital element of everyday life which represents cultural practices that reproduces social ways of life, the understanding of the world disposed by people, and is imposes certain meanings upon daily activities. It also refers to the past as a special context which people tend to evoke frequently. Therefore, I discuss music as a special kind of memory site that highly influences the meanings individuals used to attach to their past experiences. Music, as cultural memory, is presented as a reflection about contemporary tendencies prevailing in society, that is, music is treated as a mirror in which society reflects itself. Music styles, the production of sounds, music or songs and artists popular at particular span of time are the indicators by which one can “read” broader contexts in relation to social changes occurring in societies. This phenomenon was epitomized by “rock music boom” that emerged in the first half of the 80. in Poland. More importantly, songs, artists, bands, music festivals, charts, and fandoms were interwoven with political events that took place in the country. It is argued that deep economic crisis, political struggles against the socialist authority, and the martial law were constantly orchestrated by Polish songs which were popular at that time. These songs and bands are still remembered and respected as the important part of Polish popular culture of the era, defining that particular sphere.