

SPOŁECZNE WYZNACZNIKI WYBORÓW MUZYCZNYCH

Słuchanie, odbiór i wybór muzyki są również uwarunkowane społecznie w ramach jednej konkretnej kultury – co przez długi czas pozostawało niezauważone przez badaczy zajmujących się muzyką w różnych aspektach. Właściwie dopiero moment wzrastającego upowszechnienia muzyki, a także kultury popularnej w ogóle, spowodował, że zwrócono uwagę na inną przestrzeń dźwiękową niż muzyka klasyczna²¹. Nie powinno też dziwić, że pierwsi badacze jednoznacznie krytycznie odnosili się do muzyki popularnej – nie obejmował jej przecież hegemonistyczny dyskurs sztuki Zachodu. Pionierem tego podejścia stał się Theodor W. Adorno, który muzykę popularną traktował z pogardą, uważając ją za banalną i powtarzalną, opierającą się na pseudoindywidualizacji. Twierdził, że muzyka ta lansuje pasywne słuchanie, bezrefleksyjny odbiór. Słuchacz takiej muzyki staje się bierny, uległy. Muzyka popularna – pisał Adorno – jest narzędziem podtrzymywania społecznych hierarchii i nierówności. Otumania tych, którym jest narzucana, i wytwarza w słuchaczach przyzwolenie na działanie narzuconych im mechanizmów gospodarki kapitalistycznej²². Podobnym tropem podążył Pierre Bourdieu, uznając, że gust, także gust muzyczny, jest jednym z elementów reprodukcji systemu hierarchii społecznej²³. W jego teorii poszczególne rodzaje czy gatunki muzyki przypisane są konkretnym klasom społecznym, co wskazuje, że Bourdieu hierarchicznie i wartościująco postrzegał również muzykę. Oczywiście najbardziej wartościowa, właściwa klasom najwyższym, arystokracji, jest – jego zdaniem – muzyka klasyczna, zwłaszcza ta o charakterze intelektualnym. Niżej plasuje się lekka muzyka klasyczna spod znaku walców wiedeńskich Johanna Straussa, jazz, jeszcze niżej muzyka popularna i ludowa. W swoich rozważaniach dotyczących tworzenia kapitału kulturowego i symbolicznego, reprodukcji owych kapitałów, gustów, a tym samym klas społecznych, Bourdieu najwięcej uwagi poświęcił klasie najwyższej i sztuce (w tym muzyce) należącej do usankcjonowanej kultury wysokiej, pozostałą część kultury traktując „po macoszemu”, jako jedną wielką nieodróżnicowaną masę. Jego stanowisko zostało zresztą poddane krytyce przez późniejszych naukowców, na przykład przez badacza kultury popularnej Johna Fiskego, który wskazywał, że kultury grup nieelitarnych wymagają równie skrupulatnych analiz, jak kultury warstw dominujących²⁴.

²¹ Por. D e s c h ê n e s, dz. cyt., s. 137; M a r t i n, dz. cyt., s. 8-14.

²² Zob. T. W. A d o r n o, *On Popular Music*, „Studies in Philosophy and Social Science” 9(1941), s. 17-48.

²³ Zob. P. B o u r d i e u, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzania*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2005.

²⁴ Zob. J. F i s k e, *Cultural Economy of the Fandom*, w: *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L.A. Lewis, Routledge, London 1992, s. 30-49.

Bez względu na krytykę myśli Pierre'a Bourdieu, warto zauważyć, że przekonanie o elitarności i „lepszości” klasycznej muzyki europejskiej pozostaje obecne zarówno w tekstach akademickich, jak i w działalności instytucji państwowych. Peter Martin, analizując brytyjski system budżetowego finansowania szkolnictwa i instytucji muzycznych, zauważył, że lansowanie muzyki klasycznej jako najlepszej, jedynej godnej uwagi, a więc także jej ochrony przez państwo, jest wynikiem polityki władz pozostających pod wpływem elit intelektualnych. „W efekcie, nawet jeśli ludzie nie uczą się kochać muzyki klasycznej, wcale nie są w mniejszym stopniu zmuszani do postrzegania jej jako wielkiej i wspaniałej, górującej ponad wszystkimi innymi formami”²⁵. Wyjątkowo absurdalna wydaje się w tym kontekście sytuacja w Polsce, gdzie finansowanie instytucji zajmujących się muzyką klasyczną – szkół, filharmonii czy orkiestr – nie idzie w parze z powszechną edukacją muzyczną, co powoduje, że muzyka elitarna jest finansowana, ale jednocześnie nie dba się o to, by miała ona swoich słuchaczy, odbiorców. Nie odbywa się zatem, w rozumieniu Pierre'a Bourdieu, jej reprodukcja społeczna i klasowa. Nieznajomość i niesłuchanie muzyki klasycznej przez przedstawicieli wyższych klas społecznych w Polsce nie powoduje bowiem „wypadania” tych osób z owych klas.

Simon Frith pisze, że chociaż współcześnie więcej uwagi poświęca się muzyce popularnej, wielu autorów nadal traktuje ją jako poślednią, gorszą. Na potwierdzenie swoich słów przytacza wiele przykładów. Jednym z nich jest wypowiedź Anthona Storra: „Większość dzisiejszej muzyki popularnej jest trywialna i monotonna, a jej popularność wynika wyłącznie z braku wyrobienia słuchaczy”²⁶.

Najnowsze badania dotyczące muzyki popularnej pokazują jednak, jak ogromny jest jej potencjał, a także jak głębokie znaczenia społeczne i kulturowe niesie ona ze sobą. Badacze społeczni i humaniści nie mogą dziś lekceważyć muzyki popularnej także dlatego, że – jak pokazują badania statystyczne – staje się ona najpowszechniejszym i najczęściej wybieranym gatunkiem muzycznym w krajach Zachodu²⁷. Muzyka popularna nie jest dziś – jak twierdził Adorno – muzyką przymusu, lecz przeciwnie, staje się muzyką wyboru. Wybór taki uwidacznia zaś głębokie sensy wspólnotowe, tożsamościowe, światopoglądowe czy polityczne. Przekonywała o tym między innymi Tia DeNora, pisząc, że muzyka staje się współcześnie potężnym narzędziem kreowania porządków społecznych. Jej zdaniem muzyka konstytuuje tożsamość społeczną, pomaga wyrażać emocje, które aktywizują ludzi do działania:

²⁵ Martin, dz. cyt., s. 10n.

²⁶ A. Storrr, *Music and the Mind*, HarperCollins, London 1993, s. 63.

²⁷ Por. G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, PIW, Warszawa 2016, s. 7.

„Muzyka jest nie tylko «znacząca», nie tylko jest «narzędziem komunikacji» [...]. Jej moc przejawia się na poziomie życia codziennego. Zawiera się w każdym wymiarze społecznego działania [...]. Może wpływać na to, jak ludzie kształtują swoje ciała, jak się zachowują, jak doświadczają upływu czasu, jak postrzegają siebie, innych, a także różne sytuacje”²⁸. Muzyka służy dziś do kształtowania tożsamości jednostkowych i zbiorowych, pomaga konstruować narracje biograficzne, jest narzędziem podtrzymywania pamięci. Służy jednak także jako aktywizator zbiorowych działań, jako narzędzie nacisku politycznego. Z czego wynika jej moc? DeNora twierdzi, że nie jest ona immanentnie zawarta w samym utworze muzycznym. W zależności bowiem od sytuacji i warunków, słuchaczy i otoczenia, ten sam utwór może zostać odebrany w zupełnie inny sposób.

Skoro tak trudno określić znaczenia zawarte w samej muzyce, DeNora postuluje, by badać muzykę w akcji, czyli w momencie, kiedy zaczyna ona wspomagać myślenie, wyobrażnię, motywowanie czy też organizowanie działania. Zdaniem badaczki najważniejsze jest to, co aktorzy społeczni robią z muzyką, w jaki sposób i do czego ją wykorzystują, jak włączają muzykę do swoich codziennych czynności. Praktyki te zaś zawsze muszą być osadzone w konkretnym kontekście.

Ów kontekst społeczny i jego znajomość stają się podstawą do rozumienia, właściwego słyszenia muzyki. Simon Frith pisał: „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego [...] to posiadanie schematu interpretacyjnego. Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć. Potrzebujemy znajomości nie tylko form muzycznych, lecz także reguł zachowania w sytuacjach związanych z muzyką. Znaczenie muzyki obejmuje [...] nie tylko proces interpretacji, lecz także proces społeczny”²⁹. O tym, jakie nieporozumienia mogą stwarzać różnice w pojmowaniu społecznych kontekstów odbierania muzyki, przekonałam się podczas inauguracyjnego Rok Kolbergowski koncertu, który odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Wystąpili na nim zarówno profesjonalni muzycy klasyczni i folkowi, jak też wiejscy i miejscy muzykanci wykonujący muzykę tradycyjną. Publiczność filharmoniczna przyzwyczajona jest do statycznego słuchania i wyrażania emocji brawami po zakończeniu utworu, publiczność muzyki tradycyjnej przywykła natomiast do tego, że muzyka służy do tańca. W sali koncertowej filharmonii zebrał się i jedni, i drudzy. Kiedy zabrzmiał taneczny oberek w wykonaniu kapeli tradycyjnej, część publiczności wstała i zaczęła tańczyć między fotelami widowni. Pozostali reagowali różnie – jedni klaskali w dłonie, inni wyrażali swoją dezaprobatę.

²⁸ T. D e N o r a, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2000, s. 16n.

²⁹ F r i t h, dz. cyt, s. 340.

Najbardziej zaniepokojeni byli bileterzy, którzy usilnie próbowali opanować taneczny żywioł i usadzić „rozbrykanych” słuchaczy na miejscach.