

Kobiety walczące – kobiety śpiewające

Niezwykła potęga muzyki wiąże się z jej ambiwalentnym charakterem, zarówno z mocą podtrzymującą panującą ideologię, jak i z jej destrukcyjnym potencjałem. Zdaniem Iwony Massaki podstawową funkcją muzyki z punktu widzenia nauk społecznych jest podtrzymywanie istniejącego porządku polityczno-społecznego, aczkolwiek możliwa staje się także jego kontestacja, choć nie przybiera ona charakteru spontanicznego, nasila się miejscowo i ma znamiona krótkotrwałego oddziaływania. Autorka doszukuje się przykładów takich działań w dalekiej przeszłości, bo już w średniowieczu, kiedy to podczas różnych świąt, takich jak Święto Głupców, Rubaszna Środa Popielcowa czy Boże Narodzenie, parodiowano i wyśmiewano zachowania kleru, co stanowiło wyraz niezadowolenia i odreagowywania narzuconego przez kościół porządku społecznego. Ważna wydaje się konstatacja, że element bluźnierczy – włączony za sprawą kompromisu władz kościelnych w ramy panującego porządku – stracił moc ustanowienia szerzej rozumianej zmiany i podważył swój kontestatorski potencjał¹. W aktualnym kontekście polityczno-ekonomicznym świata zachodu muzyka balansuje na granicy zaangażowania krytycznego i służalczego reprodukcji panującego *status quo*.

Muzyka zaangażowana

Jeśli przyjąć za prawdziwe założenie, że nie ma neutralnych zachowań i działań, gdyż dzisiaj wszystko jest polityczne, wspiera lub sprzeciwia się określonemu porządkowi społecznemu, to nie istnieje również muzyka niezaangażowana. Mówiąc jednak o muzyce zaangażowanej ma się na myśli świadomą działalność o zacięciu politycznym, a za sprawą tradycji rockowej najczęściej kontestującą,

¹ Iwona Massaka, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009, s. 390-391.

choć nie można odmówić tego miana muzyce afirmującej zastaną władzę. Odpowiedni tekst i kontekst wykonania kompozycji czyni ich wykonawców oraz je same legendami, do których odwołują się pokolenia i ruchy społeczne. Bob Dylan czy Gil Scott-Heron mogą wypierać się polityczności swoich utworów², politykę nazywać „narzędziem diabła”³, ale to przede wszystkim odbiorcy, a nie artyści decydują o politycznym potencjale ich muzyki, czego wskaźnikiem staje się wywoływany rezonans w społeczeństwie. Osobny problem stanowi doprecyzowanie tego, co rozumie się poprzez muzykę. Należy wątpić, że zaangażowanie społeczno-polityczne objawia się tylko na poziomie kompozycji muzycznej i w tekstach. Niewątpliwie cała warstwa występu związana ze sferą obyczajową, strojem, scenografią, zachowaniami na scenie czy wchodzeniem w interakcje widziana i słyszana w czasie koncertu lub na nagrany teledysku powinny być brane pod uwagę. W podobny sposób należałoby odnieść się do działalności artystów, którzy wspierają określone projekty, nie grając dla pieniędzy lub uzyskane z koncertów zyski przeznaczając na cele charytatywne. Muzykę zaangażowaną można wreszcie postrzegać z perspektywy oddolnych inicjatyw, które traktują ją jako narzędzie zmiany o globalnym lub lokalnym charakterze.

Zaangażowanie na poziomie tekstu i obrazu

Najszerzego materiału badawczego w tej dziedzinie dostarczają teksty piosenek oraz ich wideoklipy. W *Buncie na sprzedaż* Małgorzata Lisowska-Magdziarz podała analizie 91 teledysków (polskich i zagranicznych) pod względem użycia języku buntu. Wyniki jej badania wykazały, że około 80% produkcji wykorzystuje ten element przy konstrukcji narracji, a co znamienne również reklama posługuje się bardzo chętnie tą poetyką⁴. Intuicja zdaje się zatem podpowiadać, że jeśli wziąć pod uwagę piosenki wykorzystywane do krytyki zastanego porządku (od muzyki Afroamerykanów zaangażowanych w walce o swoje prawa, poprzez szukającą alternatywy tradycję hippisowską, po agresywniejsze w wymowie punkowe i hip-hopowe⁵ utwory), to okaże się, że ich zliczenie, a tym bardziej analiza będzie niewykonalna. Zaangażowanie na poziomie tekstu jest wcale nierzadkie, a jak wskazuje Lisowska-Magdziarz, w przypadku poetyki buntu sprzyja sprzedaży albumów, określonych produktów, a nawet promowaniu stylu życia⁶. Są

² Andy Greene, Gil Scott-Heron, *Revolutionary Poet and Musician, Dead at 62*. Dostępne w Internecie: <http://www.rollingstone.com/music/news/gil-scott-heron-forefather-of-hip-hop-dead-at-62-20110528>

³ Howard Sounes, *Bob Dylan. Autostradą do sławy*, Warszawa 2008, s. 7-8.

⁴ Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny – reklama – semiotyka*, Kraków 2000, s. 149.

⁵ Patrz: Włodzimierz Moch, *Hip Hop – Kultura miasta. Leksyka subkultury hip-hopowej w Polsce*, Bydgoszcz 2008, s. 170-172.

⁶ Małgorzata Lisowska-Magdziarz, dz. cyt., s. 152.

jednak utwory, które obdarza się większym szacunkiem i zaufaniem szczególnie wtedy, gdy deklaracje w tekstach znajdują odzwierciedlenie w biografiami twórców. Próby określenia najważniejszych piosenek politycznych podjęli się członkowie *Political Studies Association* i czytelnicy *New Statesman*. Wybrano dwadzieścia utworów: Woody Guthrie *This Land is your Land*, The Special AKA *Free Nelson Mandela*, Bob Dylan *The Times they are a-Changin*, Billie Holiday *Strange Fruit*, Claude de Lisle *La Marseillaise*, U2 *Sunday Bloody Sunday*, Eugène Pottier *The Internationale*, Robert Wyatt/Elvis Costello *Shipbuilding*, Sex Pistols *God Save the Queen*, William Blake *Jerusalem*, The Who *Won't Get Fooled Again*, Rage Against the Machine *Killing in the Name*, Tracy Chapman *Talkin' bout a Revolution*, Nina Simone *Mississippi Goddam*, Marvin Gaye *What's Going On?*, Gil Scott-Heron *The Revolution Will Not Be Televised*, Bob Marley *Redemption Song*, John Lennon *Imagine*, Pete Seeger *Where Have All the Flowers Gone* i Tom Robinson *Glad to be Gay*⁷. Liczba uwzględnionych kobiecych wykonawczyń obrazuje ich słabo widoczną obecność w tym polu muzyki, w którym dominują najczęściej biali mężczyźni, bowiem jeśli w muzyce popularnej pojawiają się kobiety, to najczęściej w roli towarzyszek – jako chórki, dziewczyny czy groupies⁸.

Jednakże wiele z tych utworów było później nagrywanych i używanych ponownie przy tworzeniu zaangażowanych społecznie projektów. Pete Seeger śpiewający utwór Guthriego *This Land is your Land* stał się ważnym punktem odniesienia dla konstrukcji dokumentu *Gasland*, mówiącego o niszczycielskich konsekwencjach wydobycia gazu łupkowego dla środowiska i zdrowia w USA. Protest song zespołu Pussy Riot *Bogurodzico, przegoń Putina*, za którą piosenkarki trafiły do więzienia, doczekała się coveru punkowego zespołu Anti-Flag, pomnażając tym samym swój polityczny potencjał⁹. Z kolei dzieła Boba Marley'a, Johna Lennona czy Tracy Chapman nagrano ponownie w ramach projektu *Playing for Change*, którego celem jest promowanie pokoju i wzajemnego zrozumienia za sprawą muzyki, a wartością dodatkową stanowi budowanie z zebranych koncertów szkół muzycznych i artystycznych w społecznościach potrzebujących nadziei i inspiracji (m. in.: Nepal, Ghana, Mali, Rwanda)¹⁰. Yoko Ono oddała prawa do utworów Lennona Amnesty International, które wydało płyty na rzecz pomocy uchodźcom z Darfuru *Instant Karma: The Amnesty International Campa-*

⁷ Ian Smith, *Top 20 Political Songs*. Dostępne w Internecie:

<http://www.newstatesman.com/music/2010/03/top-20-political-songs>

⁸ Joanne Gottlieb, Wald Gayle, *Smells Like Teen Spirit: Revolution and Women in Independent Rock* [w:] *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, red. Andrew Ross, Tricia Rose, New York 1994, s. 257.

⁹ Nicholas Tochka, *Pussy Riot, freedom of expression, and popular music studies after the Cold War*, „Popular Music” 2013, No. 2, Vol. 32, s. 305.

¹⁰ Dostępne w Internecie: <http://playingforchange.com/journey/introduction>

ign to Save Darfur. Zaangażowane społeczno-politycznie piosenki, których same tytuły mówią wiele – jak *Working class hero* czy *Power to the People* – znalazły się na płytach w aranżacjach współczesnych grup muzycznych jak U2, The Cure, Green day czy Black Eyed Peas¹¹. Z drugiej strony te same utwory bywają używane przy okazji wielkich imprez, jak ceremonii zakończenia letnich igrzysk 2012 w Londynie. Wyobrażenie sobie *Imagine*¹² Lennona na scenie stadionu wzorowanej na ogromną flagę Wielkiej Brytanii, kraju angażującego się w konflikty zbrojne, ze spoglądającymi z trybun dla VIP-ów głowami państw, w tym przedstawicielami rodziny królewskiej, wydaje się przeczyć ideom artysty. To samo wydarzenie uświetnił występ kultowych Spice Girls, których historia ukazuje zacierającą się granicę pomiędzy społecznym zaangażowaniem a trywializacją politycznych postulatów.

Girls Power: od Riot Grrrls do Spice Girls

Spice Girls bywa porównywane do The Beatles ze względu na odniesiony sukces muzyczny, ilość sprzedanych płyt, ale także swoisty dla liverpoolczyków fenomen „beatlemanii”. W przypadku spicetek przekładają się on na „spicemanię”, rodząc wśród fanów analogiczne dla okresu beatlemanii pytanie o ulubioną spicetkę¹³. Odpowiedź taka jest nie bez znaczenia, bowiem grupę tworzyło pięć dziewczyn o charakterystycznym, wyzywającym i zróżnicowanym wyglądzie, reprezentujących jednak różne typy kobiecości¹⁴: Emma („baby spice”) jest uroczą i dziecinna, Geri („ginger spice”) pociągająca i prowokująca, Melanie B. („scary spice”) szalona i spontaniczna, Melanie C. („sporty spice”) atletyczna i chłopięca, a Victoria („posh spice”) dystygowana i elegancka. Tym typom kobiecości odpowiadają rzecz jasna określone zachowania, mimika, ubiór czy uczesanie, jednak sprowadzanie tych typów do modeli lalek Barbie spotykane w literaturze wydaje się przesadzone. Zdaniem Dafne Lemish atrakcyjność girls bandu zasadza się na ich niczym nieograniczonej energii, pewności siebie oraz sprawowaniu kontroli nad własnym wyglądem i zachowaniem, akcentując zatem mocniej silną i niezależną osobowość, aniżeli sam wygląd¹⁵.

¹¹ Dostępne w Internecie: http://en.wikipedia.org/wiki/Instant_Karma:_The_Amnesty_International_Campaign_to_Save_Darfu

¹² *Imagine* został nagrany jak dotąd w prawie 150 wersjach. Dostępne w Internecie: <http://www.seconddhandsongs.com/work/5917>

¹³ Tara Brahazon, Amanda Evans, *I'll Never be Your Woman: The Spice Girls and New Flavours of Feminism*, „Social Alternatives” 1998, No 2, Vol. 17, s. 39.

¹⁴ Agnieszka Gromkowska-Melosik, *Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych* [w:] *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik, Kraków 2010, s. 216.

¹⁵ Dafne Lemish, *Spice World: Constructing Femininity the Popular Way*, „Popular Music and Society” 2003, No. 1, Vol. 26, s. 19-20.

Zespół w swoich występach odwoływał się do idei Girl Power, które stało się ich hasłem rozpoznawczym, ideologią oraz marketingową filozofią. Spicetki rozumiały je jako równość kobiet i mężczyzn, siłę fizyczną i psychiczną, czerpanie przyjemności, wolność wyrażania poglądów i obrony swoich wartości, przede wszystkim jednak jako niezależność w kierowaniu własnym życiem oraz kontroli nad nim. Brak odpowiedniego sprawowania kontroli nad własnym zachowaniem i ciałem jest uznawany za jeden z poważnych lęków współczesnych kobiet, wyrażanych w obawach dotyczących tycia czy bycia uznaną za puszczalską¹⁶. Spice Girls nie zaprzeczają historii swojego życia seksualnego, jednakże zdają się nie odczuwać potrzeby, żeby się z niego tłumaczyć, co głosi krótka fraza *If you want my future, forget my past* w utworze „Wannabe”. W teledysku do niego dziewczyny wbiegają do szycownej restauracji, zaburzając porządek głośnym i ekspresywnym zachowaniem, łamiąc normy społeczne dotyczące kobiecego ciała w przestrzeni publicznej, które tutaj jest radośnie nieskrępowane, aktywne, widoczne oraz słyszalne. Wannabe nie stanowi jednak odpowiedzi na seksualne fantazje mężczyzn, w których niegrzeczne dziewczynki spełniają ich pragnienia:

Telefonujący do Radia: Chodźcie do barów, żeby podrywać facetów?

Mel B: Nie. Zupełnie nie zrozumiałeś. Chodzi o girl power. To nie ma związku z podrywaniem facetów. [To]Wysyłanie pozytywnych fluidów, pchnięcie ich do dziewczyn.

Emma: Śmianie się.

Mel B: Nie potrzebujemy mężczyzn kontrolujących nasze życie – same je kontrolujemy.¹⁷

Dodatkowo wspomniane śmianie się i krzyczenie otwiera dziewczynom przestrzeń, którą dzięki temu anektują w większym zakresie. W filmie *Killing Us Softly 4*¹⁸ pokazane są kolejne i różne stopnie fizycznego zanikania kobiet, co egzemplifikują reklamy i świat mody, które czynią kobiety coraz mniejszymi i chudszyymi, a za ich największą zaletę uznają milczenie. Spice Girls głoszą przeciwny przekaz: *Silence is Golden, but shouting is fun*. Nawet tak niepozorne zachowanie jak śmiech daje w przestrzeni społecznej przewagę, gdyż podsycia paranoiczny lęk, że być może śmieją się ze mnie¹⁹.

Wykorzystywane przez brytyjskie wokalistki hasło Girl Power wywodzi się z ruchu feministycznego Riot Grrrl, rodzącego się w 1991 roku i związanego z muzyką punk oraz poglądami anarchistycznymi. Ruch odrzucał obowiązujące ideały kobiecości i dążył do podnoszenia świadomości kobiet w kwestii ich praw,

¹⁶ Tamże, s. 21.

¹⁷ Tara Brahason, Amanda Evans, dz. cyt., s. 41, tłum. własne.

¹⁸ *Killing Us Softly 4: Advertising's Image of Women*, w reżyserii Sut Jhally (2010).

¹⁹ Tara Brahason, Amanda Evans, dz. cyt., s. 40.

władzy nad swoim ciałem i posiadanej siły. W muzyce kapele punkowe w sposób otwarty odwoływały się do przemocy i agresji, manifestowały w utworach swoje pragnienia seksualne i wzmacniały przekaz używaniem wulgaryzmów. Surowe, growlowe, przypominające warczenie słowo „grrrl” komunikowało gniew i zerwanie ze wzorem pokornej dziewczynki czy infantylizowanej kobiety. Zarazem jednak ruch odwoływał się do idei „girl”, jako złotego okresu w życiu kobiet, w którym miały najsilniejsze poczucie własnej wartości i wiary w siebie. Ruch znajdował oparcie w Zinach (fanzinach), w których publikowano manifesty, dzielono się doświadczeniami, wiedzą, ale także podnoszono kwestie seksizmu, rasizmu, nadużyć seksualnych czy zaburzeń odżywiania. Na koncertach dziewczyny pisały na swoich ciałach słowa jak „slut”, „rape”, chcąc odtabuizować nieporuszone na szerszą skalę tematy. Na koncertach kultowych Bikini Kill mikrofon wędrował często do publiczności, która mogła dzielić się swoimi opowieściami o nadużyciach seksualnych. Potrzebę zaistnienia tworzonej przez Riot Grrrl platformy ilustruje fakt, że piosenkarki i autorki zinów zasypywane były listami, poruszającymi podobne tematy. Riot Grrrls tworzyły zatem oddolnie – zgodnie z ideą DIY (*Do it yourself*) – platformy komunikacji, grupy wsparcia, kolektywy, ale i zespoły muzyczne, zyskując głos, podmiotowość i niezależność; pokazując jak niewiele trzeba, żeby zyskać autonomię i ucząc, jak tego dokonać. Ukute przez ruch Riot Grrrls określenie Girl Power bardzo szybko przejęła kultura popularna, tworząc obraz kobiety ambitnej, aroganckiej, zindywidualizowanej, manifestującej swoją seksualność, żądnej władzy i sukcesu²⁰.

Ruch Riot Grrrl wydawał się zbyt radykalny dla dziennikarzy muzycznych i prasy, którzy obwieścili jego śmierć w 1995-1996 roku. W tym samym okresie zdobywa sławę Alanis Morissette, okrzyknięta szybko nową ikoną feminizmu, która toruje drogę dla takich wokalistek jak Tracy Bonham, Meredith Brooks, Fiona Apple. Jej utwór *You Oughta Know* opowiada o rozstaniu w pełnych złości i zmysłowej obrazowości słowach. Szokująca warstwa liryczna sygnalizująca złość, siłę i nieskrępowanie nie znajdowała jednak odzwierciedlenia w udzielanych wywiadach, gdzie wyżej wymienione autorki – w przeciwieństwie do członkiń ruchu Riot Grrrl – nie podejmowały tematu feminizmu, ani opresji. Ich bunt koncentrował się w tekstach i w bardzo ograniczonym polu tematycznym, stąd – choć nowy, pozostawał w bezpiecznych ramach²¹.

Przystosowane do potrzeb rynkowych Girl Power przyjęły ugodzoną formę w Spice Girls, które na poziomie tekstów pomijały problemy strukturalne nierówności płci, przenosząc punkt ciężkości na partykularne cechy charakteru jed-

²⁰ Kristen Schilt, „A Little Too Ironic”: *The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians*, „Popular Music and Society” 2003, No. 1, Vol. 26, s. 6-9, s. 13-14.

²¹ Tamże, s. 9-14.

nostki i jej działania²². Próba wzmocnienia kobiet w ramach hasła Girl Power zasadzała się w ich przypadku na fantazji, że nikt nie przegrywa i – współbrzmiając z echem neoliberalnego thatcheryzmu – sprowadzała do promowania indywidualizacji, siły i przewycięzania problemów w sobie samych, zgodnie z wizją rzeczywistości, w której człowiek jest wyłącznym kowalem własnego losu²³. Pomimo krytyki zarzucającej Spice Girls podsycanie opresywnego nacisku kładzionego w kulturze na kobiecy wygląd, utwierdzanie w świadomości odbiorców obrazu kobiet jako obiektów seksualnych oraz trywializację postulatów feminizmu, dla wielu młodych dziewcząt mogły one w praktyce wywrzeć pozytywny wpływ i służyć emancypacji oraz upodmiotowieniu²⁴. Zespół – w przeciwieństwie do raczej lokalnych w zasięgu Riot Grrrl – trafił do głównego nurtu kultury popularnej, docierając do ogromnych rzesz słuchaczek na całym świecie. Niosąc uproszczony, aczkolwiek wyraźny przekaz o sile i wartościowości dziewcząt, władzy nad własną seksualnością, ważności siostrzeństwa i feminizmu, Spice Girls – pomimo wielu wad – miało zdaniem badaczy pedagogicznie i psychologicznie pozytywne oddziaływanie²⁵.

Pussy Riot i grzeszna punkowa modlitwa

Warto dla kontrastu wspomnieć o rosyjskim, alternatywnym zespole punkowym – Pussy Riot, który podawano jako wzór kontynuacji idei Riot Grrrl and Girl Power²⁶. Złożony z około dziesięciu dziewczyn ubranych zawsze w kolorowe sukienki, kominiarki i rajstopy, gra bardzo krótkie koncerty w miejscach publicznych – na dachu trolejbusu, w metrze, ekskluzywnym butik, akwarium z Jaguarem (marką samochodu ulubionego przez partię rządzącą), na zamkniętym pokazie mody, placu Czerwonym i cerkwi Chrystusa Zbawiciela. Ich występy oscylują na granicy skandalu, łamania prawa i wyraźnego głosu politycznego. Za ostatni występ w najważniejszej cerkwi Moskwy, nagrany i udostępniony na portalu *youtube*, trzy z dziewczyn – Maria Alochina (24), Nadieżda Tołokonnikowa (22) i Jekaterina Samuczewicz (29) – zostały skazane na dwa lata łagru²⁷. Śpiewały punkową modlitwę przed złotym ikonostasem, krytykując sojusz między władzą i cerkwią oraz prosząc Maryję, aby przegnała Putina i stała się femi-

²² Agnieszka Gromkowska-Melosik, dz. cyt., s. 216-226.

²³ Richard Middleton, *Locating The People Music and the Popular* [w:] *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Nowy Jork-Londyn 2003, s. 258-259.

²⁴ Agnieszka Gromkowska-Melosik, dz. cyt., s. 216, 228.

²⁵ Tara Brahason, Amanda Evans, dz. cyt., s. 40-42.

²⁶ Nicholas Tochka, dz. cyt., s. 305.

²⁷ Jekaterina zwolniona została w październiku 2012 roku, natomiast Maria i Nadieżda w grudniu 2013 roku.

nistką. Za zespołem wstawili się Rosjanie i ludzie na całym świecie, ale co istotne także świat muzyczny – od artystek z ruchu Riot Grrrl jak Tobi Vail i Kathleen Hanna, poprzez Peaches, która współtworzyła petycję Free Pussy Riot podpisaną przez ponad 147 tysięcy osób²⁸, Petera Gabriela, Stinga, do Björk czy Red Hot Chili Peppers²⁹. Ad Rock z Beastie Boys zagrał na koncercie, którego środki przeznaczono na pomoc aresztowanym artystkom, a kobieca ikona kultury popularnej Madonna, na występie w Moskwie nawoływała do uwolnienia członkiń Pussy Riot, odsłoniła duży napis z nazwą zespołu na plecach i ubrała charakterystyczną dla nich kominiarkę³⁰.

Szczególnie przypadek Madonny pokazuje, że nurt kultury popularnej, który odwołuje się do wartości feministycznych, nawet strywalizowanych, może stać się w rezultacie sojusznikiem rzeczy radykalnych w wymowie i nadać im potrzebny rozgłos. Tobi Vail i Kathleen Hanna uznały sposób protestu Pussy Riot za odświeżający i otwierający szereg nowych możliwości do powielania na skalę globalną, co pokazuje niebezpieczny potencjał muzyki do zaburzania stabilności zastanych struktur³¹.

Należy zaznaczyć, że to dopiero słowa modlitwy Pussy Riot tak oburzyły władzę, żeby wysłać je do więzienia, podczas gdy występy współpracującej z nimi Voiny³², którzy zyskali rozgłos m.in. przez performans w muzeum, gdzie uprawiali publicznie seks, nie spotkał się z podobnym odzewem. Zdaniem Sophie Mayer to połączenie kobiecego ciała oraz jego niewłaściwa interwencja w przestrzeń i symbolikę kościoła tak zelektryzowała władzę. Artystki, z powodu ich płci, skazano za chuligaństwo motywowane nienawiścią religijną, odmawiając tym samym potwierdzenia ich działania jako gestu politycznego w swojej wymowie³³. Wybór cerkwi jako tradycyjnego ośrodka krytyki władzy w okresie sowieckim wydawał się szczególnie zasadny, ale i subwersywny zarazem, gdyż próba przywrócenia wcześniejszej funkcji wydawała się z góry przegrana, a w tej sprawie nastąpił antycypowany sojusz kościoła i władzy państwowej³⁴. Jak zauważa

²⁸ Nicholas Tochka, dz. cyt., s. 305.

²⁹ *Chili Peppers, Sting Voice Support for Jailed Russian Band Pussy Riot*. Dostępne w Internecie: <http://www.rollingstone.com/music/news/chili-peppers-sting-voice-support-for-jailed-russian-band-pussy-riot-20120731>

³⁰ *Madonna Calls for Pussy Riot's Release at Moscow Show*. Dostępne w Internecie: <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-calls-for-pussy-riots-release-at-moscow-show-20120808>

³¹ Nicholas Tochka, dz. cyt., s. 305.

³² Więcej o Voinie patrz: Laura Lyytikäinen, *Gendered and classed activist identity in the Russian oppositional youth movement*, „The Sociological Review” 2013, Vol. 61.

³³ Sophie Mayer, *The size of a song: Pussy Riot and the (people) power of poetry*, „Soundings” 2013, No. 54, s. 151.

³⁴ Jak dobrze przemysłany patrz: Nicholas Denysenko, *An Appeal to Mary: An Analysis of Pussy*

Tomasz Kitliński, transformacja systemowa w krajach postkomunistycznych utwierdziła tylko pogardę dla inności ucieleśnionej przez kobiety czy osoby z kręgu LGBT, podtrzymując purytańskość i antykobiecość, tym razem jednak pod sztandarem religijnego fundamentalizmu wspieranego przez państwo³⁵. Trudno w pełni zaakceptować kontrowersyjne dla swoich czasów aktywistki i artystki ruchu Riot Grrrl czy Pussy Riot, jednak jak pokazuje analiza, ich działania wracają echem w działalności artystów z kręgu muzyki popularnej, często grzeczniejsze i ugłędzone, aczkolwiek nie zawsze i z wciąż drzemającym potencjałem oraz krytycznym przekazem, czego świetny przykład stanowi pop-feministyczna Peaches³⁶.

Podsumowanie

W muzyce odzwierciedla się całe spektrum poglądów od najbardziej radykalnych stanowisk lewicy i prawicy do stonowanych obszarów centrum. Inkluzywność zróżnicowanych przekazów pod względem formy i treści stanowi warunek konieczny dla prawomocności demokratycznego dyskursu, a agonistyczny model demokracji najsilniej wpływa na zmianę zastanego kształtu stosunków społecznych³⁷. Popularność języka buntu oraz wyrazistego zaangażowania społeczno-politycznego muzyków każe zastanowić się, na ile stanowi on wyrażoną poprzez muzykę potrzebę społeczną, a na ile sterowany jest przez speców od marketingu sposób na osiągnięcie komercyjnego sukcesu. Wydaje się, że obydwa przypuszczenia są słuszne. Potrzebne do zmian w strukturze społecznej zaangażowanie i kontestacja w kulturze popularnej nie poddają się całkowitej kontroli kapitału, choć – jak w przypadku średniowiecznych bluźnierczych zabaw – nie wykraczają poza ustanowione przez niego ramy. Nie należy jednak ulegać złudzeniu, że to wielki przemysł kulturowy kreuje rzeczywistość i – jak mówi Adorno – szkoli bezbronnych odbiorców. Jak sugeruje na przykładzie wideoklipów Lisowska-Magdziarz, owszem, zachowania widziane w teledyskach znajdują większe upodobanie wśród młodzieży, aczkolwiek nie mają one dla niej decydującego znaczenia³⁸. Kultura popularna pozwala wytworzyć poczucie podmiotowości i wyrazić swoją unikatowość, zarówno dla fanów alternatyw-

Riot's Punk Performance in Moscow, „Journal of the American Academy of Religion” 2013, December 2013, No. 4, Vol. 81, s. 1083-1084.

³⁵ Tomek Kitliński, *Wszyscy jesteśmy piratkami: Kto/co w performatywności przeciw ACTA i za Pussy Riot? Jakże „socjologie literatury” (zawsze powszechnej)? Czy po-etyka po...?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6 (138), s. 404-419.

³⁶ Dokładniejsza analiza Peaches, Chicks on Speed oraz Lady Bitch Ray patrz: Maria Stehle, *Pop-Feminist Music in Twenty-First Century Germany: Innovations, Provocations, and Failures*, „Journal of Popular Music Studies” 2013, No. 2, Vol. 25.

³⁷ Nancy Love, *Musical Democracy*, Nowy Jork 2006, s. 4, 11.

³⁸ Małgorzata Lisowska-Magdziarz, dz. cyt., s. 210-211.

nych Bikini Kill czy popularnych Spice Girls³⁹, działając raczej przez ograniczanie wyborów lub kierowanie ich na korzystne dla siebie tory niż przez zakaz i przymus⁴⁰.

Znaczenie muzyki popularnej nie wyczerpuje się wyłącznie w jej funkcji rozrywkowej, ponieważ potrafi ona także porywać tłumy, wzmacniać zaangażowanie społeczne, budować solidarność, zrozumienie i wrażliwość na pojawiające się problemy o zasięgu globalnym oraz lokalnym. Jednocześnie zaangażowanie to rzadko kiedy sprowadza się do podważania systemu, który te problemy generuje. Radykalniejsze w wymowie zespoły wydają się zbyt progresywne i niebezpieczne, aby mogły zyskać podobny rozgłos, jednak ich idee i praktyki bywają przemycane na grunt muzyki popularnej i pozwalają trafić na trop matek założycielek.

Summary

Fighting women – singing women

The article discusses the understanding of politically engage music based on an example of the work of three feminine initiatives – Riot Grrrls, the Spice Girls, and Pussy Riot. The idea of Girl Power, born in the context of feminist punk subculture and anarchist ideas in the United States, is an interesting case of a wide-ranging political actions in the field of music. Examples of alternative and niche activities strongly intertwine and overlap with the activities of popular music artists. In Spice Girls' lyrics concerning Girl Power radically articulated ideas of Riot Grrrls are smoothed out, their political edge dulls, but in return emancipatory messages are spreading on the unprecedented scale.

Key words: feminine initiatives, idea of Girl Power, politically engage music, political actions

³⁹ Catherine Driscoll, *Girl Culture, Revenge and Global Capitalism: Cybergirls, Riot Grrrls, Spice Girls*, „Australian Feminist Studies” 1999, No. 29, Vol. 14, s. 187-190.

⁴⁰ Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 101.