

Marta Trębaczewska
Uniwersytet Warszawski

KOBIETY W MUZYCE

Abstrakt. Kobieca muzyka (Women's music) to określenie, które zwykle rozumieć się jako muzyka tworzona przez kobiety, muzyka dla kobiet i muzyka o kobietach. Takie rozumienie nie wyczerpuje jednak zagadnienia. W rzeczywistości nie chodzi tu bowiem wyłącznie o podział na muzykę damską i męską a o zwrócenie uwagi na relacje pomiędzy udziałem kobiet w szeroko rozumianej kulturze muzycznej i ich społeczną sytuacją, co jest jednym z podstawowych problemów badawczych muzykologii *genderowej*.

Niniejsze opracowanie ma na celu ukazanie szczególnego typu wykluczenia społecznego kobiet. Odnosząc się do konkretnych przykładów zwraca uwagę na rolę, jakie kobiety pełnią w muzyce oraz wskazuje, że pomimo znaczących sukcesów w tej dziedzinie wciąż istnieją bariery przypisujące kobiecej muzyce określoną, wyznaczoną przez płeć, niższą jakość zawężając niekiedy ich udział wyłącznie do tematyki tekstów. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż coraz częściej w społeczeństwie spotyka się pogląd, że kultura muzyczna jest dla wszystkich, bo w muzyce nie płeć jest ważna, ale sama muzyka.

Słowa kluczowe: muzykologia *genderowa*, wykluczenie społeczne.

Kiedy Adam Mickiewicz pisał o kobiecie „puchu marny...” zapewne nie miał na myśli jej marnego żywota w dziedzinie, jaką jest muzyka. Tematyka kobiet w muzyce jest tymczasem nie tylko dowodem na szczególny typ wykluczenia społecznego, ale przede wszystkim na wciąż pokutujące stereotypowe postrzeganie kobiet i przekonanie o zupełnie innym ich „przeznaczeniu”.

W światowej historii muzyki napotkać można wiele przykładów mniej lub bardziej skutecznych prób przeniknięcia kobiet do muzyki w roli innej, niż

tylko myśli przewodniej w piosenkach tworzonych przez mężczyzn. Jednymi z pierwszych badaczy, którzy zwrócili uwagę na twórczą rolę kobiet w muzyce byli John Afery Lomax i jego syn Alan Lomax (Lomax, Lomax 1934). Alan Lomax kontynuując dzieło rozpoczęte przez ojca, już na początku XX stulecia nagrywał damskie głosy wykonujące bluesowe utwory przy akompaniamencie klaskania. Niektórzy twierdzą nawet, że to właśnie czarne kobiety przyczyniły się do popularyzacji dwunastotaktowego bluesa, choć na nic zdał im się rozpustny przebój „Little Sally Walker”:

*Little Sally Walker,
Sittin' in a saucer
Ride, Sally ride
Wipe your weep in' eyes
Put your hands on your hips
And let your back bone slip
I want you to
Shake it to the east
Awww, I moved that baby
Shake it to the west
I moved I moved that baby
Shake it to the very one
That you love the best*

– tak naprawdę znany stał się dopiero dzięki Wilsonowi Pickettowi, który wykorzystał refren w swojej „Mustang Sally”. Podobnie stało się z rozkwitającą w latach 50 muzyką rockową – muzyką białych mężczyzn. Król rock and rolla Elvis Presley swój przebój „Hound dog” zapożyczył bowiem od rytm and bluesowej Willie Mae „Big Mama” Thornton, która lansowała go trzy lata przed Królem¹. Ciekawe, że to wersja wykonywana przez Big Mama nazywana jest seksistowską:

¹ Piosenka napisana przez Jerry Leiber’a i Mike’a Stoller’a w wykonaniu Big Mama zajmowała pierwsze miejsce przez 7 tygodni na liście przebojów R’N’B. Po zaaranżowaniu jej przez Elvisa Presleya królowała na wszystkich listach przebojów przez 11 tygodni. To właśnie wykonanie Elvisa uznawane jest dziś za najlepszą wersję utworu i znajduje się na 19. miejscu 500 przebojów wszechczasów magazynu Rolling Stone. Jak mówi wydawca Freddie Bienstock: “It was virtually an unknown song before Presley did it”. (za: <http://www.bbc.co.uk/>). Piosenkę wykonywali także m. in. Jimmi Hendrix i Little Richard, John Lennon, Jerry Lee Lewis, Everly Brothers i kilka zespołów country.

*You can wag your tail,
but I ain't gonna feed you no more.*

Podczas, gdy Presley śpiewał:

*You ain't never caught a rabbit
And you ain't no friend of mine.*

Następne w kolejności lata 60 to istna eksplozja kobiecych inicjatyw podejmowanych na amerykańskim rynku muzycznym. Dziś jednak nikt o nich nie wie, bo lukratywne kontrakty dające miejsce w historii światowej muzyki podpisывali głównie mężczyźni. Nielicznym i jednym pierwszych wyjątków może być tu żeński rockowy Goldie & the Gingerbreads, który podpisał kontrakt z Atlantic Records w 1964 roku (Barton 2006). Na szczęście koniec lat 60. był dla kobiet bardziej łaskawy – społeczeństwu objawiła się m. in. Joni Mitchell a na listach przebojów górowała Diana Ross i The Supremes, a także Dionne Warwick, która jednak zamieniła swą karierę muzyczną na aktorską. Ich sukces nie może być jednak porównywalny z sukcesem takich zespołów, jak The Animals, The Beach Boys, The Who, The Doors, The Beatles, solistów, jak Roy Orbison, czy Neil Sedaka, o duetach w stylu Simon & Garfunkel nie wspominając. W latach 60. pojawił się także wątek wieloletnich żeńskich karier, zapoczątkowanych przez mężczyzn. Mowa tu przede wszystkim o dwóch duetach: Sonny and Cher i Ike and Tina. Nawet, jeśli panowie przed „odkryciem” swoich połowic (zawodowych i prywatnych) grywali w zespołach, o których nikt dziś nie pamięta i nawet, jeżeli to żeńskie połowy po rozstaniu zrobiły oszałamiającą i długotrwałą karierę, to w nazwie duetu na pierwszym miejscu zawsze znajduje się imię mężczyzny.

Punk rockowy boom w latach 70. nie ominął także kobiet. W tej stylistyce świetnie odnalazły się takie panie, jak Patti Smith, Joan Jett, czy nieco łagodniejsza Chrissie Hyde. Jednak myśląc o punk rocku i kobiecej w nim roli przeciętny odbiorca pamięta raczej o „wkładzie” Nancy Spungen, którą i przez którą zabił się Sid Vicious – basista legendarnego Sex Pistols i która to Nancy stała się przyczyną początku końca zespołu. Joan Jett utożsamia się z jedynym utworem, jaki trwał tygodniami na szczytach muzycznych rankingów „I love rock'n'roll”, a Patti Smith pamiętana jest raczej ze względu na swój nieco męski wygląd – chociaż jako jedna z pierwszych występowała z mężczyznami, którym nie przeszkadzała nazwa Patti Smith Group.

Kobiecego zespół o ambicjach bycia punk lub też hard rockowym „Heart” nie dość, że przyjął mało hard rockową nazwę, to jeszcze przeszedł do historii jako wykonawca jednej z najpiękniejszych piosenek miłosnych („Alone”), a nie klasyki punk/hard rocka. W klasyce tej znajduje się natomiast wspomniany brytyjski Sex Pistols, Ramones, Talking Heads czy The Clash, a w „drugiej odsłonie” – The Exploited, Dead Kennedys, czy Bad Religion. Nie zabrakło

jednak w klasycie punk rocka kobiecego akcentu. Mowa tu o Debbie Harry, pięknej wokalistce zespołu Blondie, któremu popularność przynosiła nie tyle stylizacja punkowa, co sama osoba wokalistki – blondynki o roztrzepanych włosach i wielkich „załawionych” oczach, którą uważano za symbol seksu i jedną z najpiękniejszych ówczesnych kobiet. Warto dodać, że jej kariera przetrwała i przerosła niejedną karierę męską – w roku 1999 Debbie Harry wpisano do Księgi Rekordów Guinnessa jako „Najstarszą kobietę, która zajęła pierwsze miejsce na liście najlepszych singli w Wielkiej Brytanii” (singiel „Maria”, Debbie Harry miała wtedy prawie 54 lata).

Wydawałoby się, że skoro rynek muzyki cięższej, rockowej, zdominowali mężczyźni, to mało wymagająca stylizacja dyskotekowej muzyki z przełomu lat 70 i 80 będzie wprost idealna dla kobiet – i tak się stało. Chociaż mówiąc „disco”, najczęściej myśli się „Bee Gees” (za sprawą „Gorączki sobotniej nocy” z 1977r.), to jednak docenia się także żeńskie inicjatywy, jak choćby Oliwię Newton John – także ze względu na jej działalność promocyjną na rzecz aerobiku. W latach 80. pojawiły się także „gwiazdy-jednej-piosenki”, jak Samanta Fox i Sabrina. I chociaż letni hit Sabriny Salerno o znamienym tytule „Boys Boys Boys” niektórzy jeszcze pamiętają, to obydwie panie przeszły do historii światowej muzyki raczej ze względu na inne atrybuty.

Ten okres stał się także początkiem solowych karier z pogranicza muzyki rock i pop – wystarczy wspomnieć Go-Go’s, który wypromował Belindę Carlise („La luna”, „Heaven is a place on earth”), czy The Bangles („Eternal Flame”, „Manic Monday”, „Walk Like an Egyptian”), który okazał się „inkubatorem” dla młodziutkiej wówczas wokalistki i gitarzystki Sussany Hoffs („Unconditional Love”).

Lata 90. to swoista mieszanka wszelkich dokonań muzycznych – męskich, żeńskich i łączonych, zarówno pod względem osobowym, jak i muzycznym. W świecie muzycznym – podobnie, jak w życiu społecznym i politycznym – na całym świecie zaszły ogromne zmiany. Pod wpływem tzw. drugiej fali feminizmu, od połowy lat osiemdziesiątych zaczęto znów podejmować kwestię **egalitaryzmu** – ale nie egalitaryzmu radykalnego, czy będącego podstawą ruchów utopijnych, ale egalitaryzmu rozumianego jako równość szans, bez względu na przekonania, upodobania, pochodzenie czy płeć. Kobiety zaczęły się więc domagać takiego samego dostępu do realizacji swoich zamierzeń muzycznych, jaki przez lata mieli mężczyźni – bo fakt, że kobiety zawsze były dyskryminowane nie podlega dyskusji (nawet wtedy, kiedy w teatrze greckim mężczyźni wkładali kobiece maski aby grać kobiece role i nawet wtedy, kiedy nakazem papieskim w latach 1588–1793 zabraniano kobietom publicznych występów, zastępując ich głosy głosami eunuchów). Częściowo im się to udało – przy czym „częściowo” jest tutaj kluczowym

wyrażeniem. Wyliczankę warto rozpocząć od wydawałoby się wyjątkowo męskiej dziedziny muzyki, jaką jest (była) muzyka filmowa. Szlaki przetarte w roku 1935 przez Jadan Bai z Indii filmem „Talash-e-huq” i zdecydowanie poszerzone dzięki Wendy Carlos – twórczyni muzyki do filmów Stanley’a Kubrika „Mechaniczna Pomarańcza” (1971) i „Lśnienie” (1980), w latach 90. doprowadziły do ugruntowania pozycji kobiet w muzyce filmowej za sprawą Rachel Nortman, która zdobyła pierwszego – i jedyne do tej pory – Oscara za najlepszą muzykę filmową do filmu (również wielokrotnie nagradzanego) z roku 1996 „Emma”. Potwierdzeniem umiejętności kobiet komponujących do filmów stała się muzyka do filmu „Gladiator” (2000) stworzona przez Hansa Zimmera i Lisę Gerard². Duet ten znany jest także z muzyki w filmach „Mission impossible 2”, „Black hawk down” czy „Tears of the sun”. W tym miejscu należy zauważyć, że kobiety komponujące muzykę do filmów zadowolają się swoją „back stage position”, czyli sytuacją, w której każdy zna ich dokonania ale nikt nie zna twarzy. Czyż nie właśnie o to – o wyższość dzieła nad płcią autora – walczymy? Wspomniana Lisa Gerard jest dziś na przykład uważana za najbardziej wpływową osobę w świecie muzyki filmowej, ale jej twarz – jeżeli w ogóle – jest raczej mało znana i przeważnie tylko fanom zespołu Dead Can Dance. Natomiast jeśli chodzi o kobiety nie komponujące, ale wykonujące utwory do filmów, to z całą pewnością można powiedzieć, że każda szanująca się gwiazda muzyki ma taki epizod na swoim koncie. Absolutną rekordzistką – ze względu na ilość sprzedanych egzemplarzy oraz zajmowanie pierwszych miejsc list wszelkich przebojów – pozostaje do dziś Celine Dion i jej oskarowa „My heart will go on” z filmu Titanic (1997).³

W porównaniu do lat wcześniejszych w muzyce popularnej lat 90. zaroiło się od żeńskich wykonawczyń – Paula Abdul, Tori Amos, Celine Dion, Gloria Estefan, Amy Grant, Sophie B. Hawkins, Natalie Imbruglia, Sarah MacLachlan, Shania Twain, gwiazdy z poprzednich dekad – Cher, Tina Turner, Madonna,

² Lisa Gerard, australijska wokalistka, kompozytorka i aktorka, od 1981 wraz z Brendanem Perry założycielka i wokalistka Dead Can Dance. Zespół Dead Can Dance rozwiązano w 1998 roku i na czas trasy koncertowej reaktywowano ponownie w 2005 roku. W połowie lat 90. rozpoczęła karierę solową by ostatecznie skupić się na tworzeniu i wykonywaniu muzyki filmowej. Lisa Gerard była nominowana do nagrody Golden Globe za muzykę do filmów „Ali” i „Insider”, otrzymała tę nagrodę za muzykę do „Gladiatora” (także nominacje do Grammy i Oscara). Ma na swoim koncie także 4 międzynarodowe nagrody za muzykę do „Whale Rider”.

³ „My heart will go on” niewątpliwie odniosła największy, spośród przebojów muzyki filmowej, komercyjny sukces. Nie można jednak zapominać o Tinie Turner śpiewającej w „Mad Maxie” czy wykonującej tytułową piosenkę w „James Bond”: „Goldeneye”, Annie Lennox i jej „Love song for a vampire” z „Dracula” (1992) a także oskarowej „Into The West” („Władca pierścieni. Powrót Króla”, 2003), czy też Sheryl Crow i jej „Tomorrow Never Dies” z kolejnej części przygód Jamesa Bonda lub Madonnie z „Don’t cry for me Argentina” (obydwa z roku 1997).

oraz wykonawczyni przeboju „I’m every woman” Whitney Houston. Z perspektywy czasu można niestety stwierdzić, że ta piosenka stała się dla Houston rzeczywistością:

*Whatever you want,
Whatever you need,
Anything you want done, baby,
I’ll do it naturally
Cause I’m every woman
It’s all in me.*

– bowiem poślubiając piosenkarza Bobby Browna zgodziła się na życie pełne przemocy domowej, zdrad, alkoholu i narkotyków – a wszystko to dla męża, którego – jak twierdzi – kocha nad życie i dla którego zrobi wszystko.

W muzyce dance warto odnotować takie nazwiska i nazwy, jak Aqua, która dziecięcym głosem wykonywała przebój o właściwie nieokreślonym odbiorcy (dziewczynki, czy kobiety?) i niezrozumiałym przesłaniu (płytką pioseneczka o łatwym refrenie, czy też piosenka z głębokimi przemyśleniami?) „Barbie girl”:

*I’m a barbie girl, in a barbie world
Life in plastic, it’s fantastic.
You can brush my hair, undress me everywhere.
Imagination, life is your creation.
Make me walk, make me talk, do whatever you please,
I can act like a star, I can beg on my knees.
Come jump in, bimbo friend, let us do it again,
Hit the town, fool around, let’s go party*

a także Janet Jackson, Jeniffer Lopez czy brytyjski zespół Spice Girls – propagatorki tzw. trzeciej fali feminizmu, czyli nowego trendu „Girl Power”. Należy zauważyć, że lansowany przez girlsband pogląd, że w zjednoczeniu i autentycznej przyjaźni odważnych dziewczyn tkwi ich siła – był od początku do końca wymyślony. Grupa powstała jako przeciwwaga dla triumfujących wszem i wobec boysbandów, w wyniku castingu przeprowadzonego przez wytwórnię płytową według ściśle określonych wytycznych. Od początku do końca wyreżyserowany pomysł stał się jednak nie tylko popularny ale i pożyteczny, bo otworzył drzwi wytwórni muzycznych chcącym śpiewać młodym dziewczynom. Dziś, chociaż zespół już nie istnieje, „Girl Power” (zwany też G-Power) to nie tylko moda (ubiór, kosmetyki), ale międzynarodowy ruch, a w USA nawet program edukacyjny, kierowany do dziewcząt w wieku

9–13 lat, mający na celu: encourage and motivate 9- to 13-year – old girls to make the most of their lives⁴ – czyli zachęcenie do życia pełnią życia i korzystania z niego – bez ograniczeń związanych z płcią dotychczas narzucanych im przez społeczeństwo.

W muzyce rockowej podobny żeński boom niestety nie miał miejsca. Ilość natomiast przeszła w jakość – zadebiutowały Sinead O'Connor, Tracy Chapman, Alanis Morissette czy też Siouxsie Sioux rozpoczynając wówczas solową karierę⁵.

To właśnie wtedy objawiły się też zespoły mające w składzie wokalistki, jak Cranberries, a 4 Non Blondes udowodniły, że „nie-blondynki” w strojach „nic-nie-odkrywających”, śpiewające o rzeczach innych, niż „ciuchy i faceci” – też mogą zaistnieć na scenie muzycznej. Z kolei No Doubt z piękną blond wokalistką wylansował przebój „I’m just a girl”, który wówczas zwrócił uwagę na wciąż funkcjonujące stereotypy:

*I can't do the little things I hold so dear
'Cause it's those little things that I fear
'Cause I'm just a girl, I'd rather not to be
'Cause they won't let me drive late at night
I'm just a girl guess I'm some kind of freak
'Cause they all sit and stare with their eyes
I'm just a girl, take a good look at me
Just your typical prototype
Oh, I've had it up to here*

W tzw. ostrzejszych odmianach muzyki rockowej właściwie nie odnotowano żeńskich akcentów. Jeśli powstały zespoły heavy metalowe, to zasięg ich oddziaływania był co najwyżej lokalny. Z jednym wyjątkiem – tzw. Gothic rock i metal. W tej stylistyce kobiety nie tylko świetnie się odnalazły ale właściwie zdominowały rynek wokalny. Przykładem niech będzie fiński zespół The Nightwish, którego wokalistką była klasyczna śpiewaczka (sopran) Tarja Turunen. Ta charyzmatyczna i piękna kobieta na tyle spodobała się odbiorcom, że kiedy zespół ogłosił casting na „New front singer” nikomu nawet do głowy nie przyszło, że wokalistą może być mężczyzna. Fani prześcigali się w propozycjach a kiedy pojawiła się wśród nich opinia, że basista ma świetny głos i z powodzeniem może sam śpiewać – została natychmiast okrzyknięta

⁴ *Girl Power!* – narodowy program edukacyjny sponsorowany przez U. S. Department of Health and Human Services, więcej na: www.girlpower.gov.

⁵ Siouxsie Sioux (wł. Susan Janet Ballion) to założycielka i charyzmatyczna, fetyszystyczna wokalistka zespołu Siouxsie and the Banshees, który rozpoczął swą działalność w roku 1976.

obrazoburczą. Nikt bowiem nie wyobrażał sobie, że wokalistą mógłby być mężczyzna, bowiem żaden mężczyzna nie jest w stanie w wystarczający sposób oddać klimatu tej muzyki. Oczekiwaniom stało się zadość – zespół na „new front singer” wybrał kobietę... i tutaj niestety znów wkradł się stereotyp „gotyckiej mrocznej kobiety”: krótkowłosą dotychczas blondynkę, eteryczną Anette Olzon „przerobiono” na długowłosą brunetkę z wyraźnym makijażem, noszącą ciemne ubrania. Jeśli zostanie w zespole tak długo, jak jej poprzedniczka, być może również wypracuje sobie zupełnie niezależną pozycję. Tarja słynęła przecież ze szpilek, kolorowych strojów i mikrofonów pasujących do kreacji, a „mroczny klimat” tworzyła swoją dominującą osobowością i pięknym głosem, a nie ciemnymi kolorami i symboliką religijną. Tym bardziej, że prywatnie Anette nie jest wiedźmą rzucającą klątwy, a dojrzałą kobietą, żoną i matką nastoletniego syna.

Lata 90. to także – a być może przede wszystkim – hip hop. W powszechnym przekonaniu hip hop to muzyka wykonywana przez i dedykowana nastolatkom w szerokich spodniach, która w wulgarny sposób opisuje rzeczywistość. Jest to twierdzenie o tyle krzywdzące, co nieprawdziwe a nieprawdziwość wynika z braku elementarnej wiedzy dotyczącej hip hopu. Hip hop dziś, to nie rodzaj muzyki ale zjawisko kulturowe oparte na czterech głównych filarach, nazywanych też bazą, elementami lub aspektami. Są to:

- a) MCing (em si-ing) – rapowanie,
- b) DJing (di dżej-ing) – podkład muzyczny wykorzystujący szereg technik (jak np. samlowanie),
- c) B-boying (bi boj-ing) – taniec break dance z jego odmianami,
- d) grafitti – sztuka plastyczna i jej zminimalizowana wersja, tzw. Vlepki (Ogg, Upshall, 1999: 13–28).

Dzisiaj obserwujemy, że w miarę upływu czasu dołączane są kolejne elementy, jak beat box, aktywizm polityczny, moda hip hopowa, slang, przemysł filmowy, teatr, czy nawet architektura (Kawczyńska 2007: 58–59). Od samego początku wszystkie przejawy kultury hip hop były zarezerwowane tylko dla mężczyzn. Wynikało to przede wszystkim ze szczególnych warunków życia czarnych społeczności zamieszkujących getta, w których kultura ta miała swoje początki. „Rytuały związane z kulturą hip hop były w dużym stopniu pierwotnymi popisami męstwa fizycznego i cielesnej sprawności oraz zachowaniami godowymi blisko kojarzonymi z obrzędami plemiennymi. U źródeł hip hopu leży pojmowanie męskości jako konkurencji między mężczyznami, panowania fizycznego i seksualnego posiadania kobiet” (Wojtasik, Olejniczak 2006: 1). Stąd też wszelkie przejawy hip hopu były początkowo wyłącznie męską domeną, pozostawiając kobietom rolę seksualnych zabawek i pań domowego ogniska. Ponieważ rap stanowił wyraz

buntu jednych środowisk (afro amerykańskie getta) przeciw innym (rozwinęte społeczeństwo białych Amerykanów) to dość szybko wyszedł poza wykluczenie na tle rasowym pozwalając występować środowiskom kobiecym przeciwko patriarchatowi, ale także każdemu innemu buntującemu się środowisku, nawet niezwiązanemu z czarnymi gettami. Na szczególną uwagę zasługuje jednak rap kobiecy, gdyż przełamał on stereotyp niemożliwy dotychczas do naruszenia nawet w tych ruchach, które czerpały z najbardziej postępowych ideologii, jak np. Czarne Pantery (Kowalewski 1994: 65–81).

Pierwszą kobietą, która odważyła się użyć rapu do walki o kobiece prawa była Queen Latifah. Jej droga jako prekursorki torującej drogę innym była niestety okupiona kompromisami i koniecznością przyjęcia określonej konwencji hip hopu narzuconej przez mężczyzn (wygląd, tematyka utworów itd.) – choć dziś z wizerunkiem tym zerwała. To pozwoliło jednak zaistnieć kolejnym raperkom, jak choćby MC Lyte, która odważyła się nie tylko rapować, ale poruszać w swoich tekstach problemy kobiet powodowane przez mężczyzn, jak przemoc domowa w utworze „Unity”.

Obecnie za główną orędowniczkę kobiecego rapu uważa się filadelfijską intelektualistkę Urszulę Drucker, która słowami:

*No krissy, no thongs, no baby-boos or baby-daddies
no tricks no whips no weight pushing
and absolutely no platinum or ice
no guns no lies about your ghetto rep...*

odważyła się nawet wyzwąć męskich raperów na pojedynek.

Jednak pomimo posługiwania się tym samym brutalnym językiem i metaforami, co mężczyźni i tak samo zacieklej walki o swoje prawa, kobiety które chcą łączyć swoją niezależność i feministyczne zaangażowanie z hip hopową stylistyką nie mogą liczyć na miejsce w hip hopowym mainstreamie. Kobietom w hip hopie przypisana jest inna rola – rap jest dla mężczyzn, dla kobiet pozostaje mieszcząca się w stylistyce rhythm’n’bluesowo – soulowo – hip hopowej muzyka raczej taneczna i nie waleczna.

Podobną historię kobiecej muzyki można stworzyć zawężając zainteresowania do muzyki polskiej. Znalazły by się w niej z pewnością takie nazwiska i nazwy, jak Filipinki, Alibabki, Frąckowiak, Sośnicka, Jantar, Jackowska ... i wiele innych. Historia polskiej muzyki nie różni się w znaczący sposób od światowej historii, choć z pewnością okres PRL-u obfituje w szereg zjawisk, które nie wystąpiły nigdzie indziej. Najlepszym ujęciem wydaje się więc przedstawienie kobiet w polskiej muzyce w sposób, w jaki dziś postrzega je społeczeństwo. Obraz ten bowiem zawiera odniesienia do historii, sięgając nawet osiemnastowiecznej wsi polskiej, a także zwraca uwagę na obraz kobiety

w tekstach piosenek. Wyłania się on z fragmentu badań przeprowadzonych w latach 2004–2006, poruszających szerszą problematykę tradycji muzycznych w Polsce. Wykorzystano w nich rozmowy swobodne i wywiady ukierunkowane, ankiety, obserwację oraz analizowano prasę⁶, dokumenty osobiste⁷ i wybrane teksty piosenek⁸. Dla pogłębienia obrazu analizowano także strony internetowe wykonawców, fora i portale internetowe poświęcone zarówno kobietom, jak i muzyce oraz zakładano w nich wątki tematyczne. W poniższym opisie wykorzystano uzyskane wyniki, porządkując je według „typów muzyki”, na jakie wskazywali respondenci oraz stworzono typologię kobiet w polskiej muzyce opierając się na swoistych porównaniach zasugerowanych przez respondentów.

Kobiety w muzyce polskiej

1. Muzyka chłopska – muzyka wsi polskiej, potocznie nazywana „muzyką ludową”

Do końca XIX wieku jedynym przejawem aktywności muzycznej kobiet w muzyce ludowej był śpiew. Kobiety śpiewały przy wypasie zwierząt, bawiąc dzieci, wykonując codzienne obowiązki. Były to: prześpiewywania, zaśpiewy, kołysanki, pieśni obrzędowe w gronie rodziny (okołoweśelne, pogrzebowe, związane z narodzinami dziecka, kolędy) oraz pieśni dnia codziennego (np. „Pirzok”, czyli darcie pierza, przędzenie kądzieli, czy kiszenie kapusty). Ciekawym akcentem zawłaszczania „męskich” zwyczajów były obecne na Huculczyźnie pieśni pijackie – śpiewane albo po spożyciu dużej dawki alkoholu, albo w sposób na takie spożycie wskazujący (Chojnacka 2005: 62).

Na początku wieku XX rozpoczął się proces stopniowego, znacznego i bezpotomnego wymierania wiejskich muzykantów, co spowodowało swoiste „otwarcie się rynku” na grające kobiety. Pierwszą, która przyjęła wszystkie społeczne konsekwencje sprzeciwienia się woli ojca i pobierania nauki u mężczyzny była Bronisława Konieczna Dziadońka (ur. 17.03.1894 roku w Łysej Polanie, zm. 28.11.1968 w Bukowinie Tatrzańskiej). Ta uczennica słynnego Bartłomieja „Bartusia” Obrochty (ucznia Jana Sabały Krzeptowskiego) w 1952 roku wzięła udział w I Podhalańskim Konkursie Muzyk Góralskich w Zakopanem, gdzie wraz z kapelą zdobyła II miejsce. Jury przyznało jej

⁶ Prasa zarówno codzienna, jak też tak zwana prasa kobieca, tygodniki społeczno-polityczne (tzw. opiniotwórcze) oraz prasa muzyczna.

⁷ Albumy, fotografie, pamiętniki.

⁸ Teksty umieszczone na portalu internetowym posegregowane alfabetycznie według nazwy lub nazwiska – od 1 do 10 piosenek z każdej litery.

nagrodę specjalną – dla najlepszego prymisty. Była jedną z najznakomitszych podhalańskich prymistek, a właściwie jednym z najlepszych prymistów. Swoją wiedzę i umiejętności przekazała między innymi Władysławowi Trebuni Tutka, seniorowi rodu i ojcu zespołu Trebunie Tutki. Dziś, na co wskazywali rozmówcy, ze względu na „braki kadrowe” kobiety grają na każdym instrumencie i śpiewają wszystkie piosenki, choć nawet teraz niektóre budzą zdziwienie (np. Wiesława Gromadzka z d. Kołazińska grająca na rzadkim instrumencie – harmonii pedałowej).

2. Muzyka klasyczna

W polskiej muzyce klasycznej kobiety grają na wszystkich instrumentach oraz śpiewają. Nie są, niestety, znane szerokiej publiczności. Tylko jeden z rozmówców wskazał polską kobietę komponującą, nie potrafiąc jednak wymienić jej z nazwiska. Rozmówcy wymieniali Grażynę Brodzińską, Małgorzatę Walewską oraz Ewę Małas Godlewską, przy czym znajomość ich wynikała z obecności wykonawczyń w mediach (zwłaszcza M. Walewska), a nie z obecności badanych na ich występach. W rozmowach padło także stwierdzenie, że raczej nie ma szans na to, aby przed końcem świata narodziła się kompozytorka na miarę Szopena czy Szymanowskiego.

3. Jazz

Zdaniem badanych kobiety jazz polski zaczyna się i kończy na Urszuli Dudziak, przy czym uważa się, że swój sukces zawdzięcza mężowi, Michałowi Urbaniakowi. Kobiety w jazzie śpiewają (U. Dudziak, Ewa Bem, Grażyna Auguścik, Anna Stępniewska), komponują (Dorota Miśkiewicz) oraz grają na niektórych instrumentach, w przeważającej większości na fortepianie, czy saksofonie.

4. Muzyka filmowa

W muzyce filmowej, to znaczy skomponowanej specjalnie dla filmu (serialu, spektaklu) lub też komponowanej dla innych celów, ale wykorzystanej w filmie, rola kobiety sprowadza się właściwie do wykonawstwa. Owszem, pojedyncze kompozycje kobiet są wykorzystywane w produkcjach filmowych, telewizyjnych i teatralnych, ale w przekonaniu badanych „Nie ma takiego Jansona w spódnicy” – nie ma takich produkcji, do których całą muzykę skomponowała Polka. Natomiast najczęściej podawanym przykładem przeboju filmowego był „Orla cień” w wykonaniu Anity Lipnickiej („Młode wilki”, „Kiler”) oraz „Na dobre i na złe” z serialu o tym samym tytule, w wykonaniu Anny Jurksztowicz.

5. Muzyka w kulturze hip hop

Kobiety, a właściwie młode dziewczyny próbujące przeniknąć do hip hopowego mainstreamu są z niego skutecznie wypraszane i choć pozwala się na funkcjonowanie pojedynczych inicjatyw (zespół Paresłów), to mają one charakter ciekawostki, której nie traktuje się jak poważnej konkurencji. Według respondentów kobiety w hip hopie:

- nie rapują, nie są MC (Master of Ceremony),
- nie freestyle-uja,
- nie skretch-uja,
- nie stosują i nie potrafią human beat box'u.

Za to dużo lepiej, niż mężczyźni odnalazły się w stylistyce R'N'B i będącej na pograniczu muzyki hip hopowej, funky i soulu. Najlepszym tego przykładem jest zespół Sistars, który choć ma w swojej strukturze mężczyzn, to jednak utożsamiany jest ze znanymi z imienia i nazwiska siostrami Natalią i Pauliną Przybysz.

6. Pop and rock

Ze względu na niejednoznaczność w definiowaniu poszczególnych podgatunków oraz rozbieżności w wypowiedziach respondentów, do muzyki pop rockowej zakwalifikowano wszystkie te utwory, które tak nazywali rozmówcy. Według nich, w szeroko rozumianej muzyce pop rockowej kobiety śpiewają, komponują i piszą teksty oraz grają na instrumentach – przede wszystkim na instrumentach strunowych (gitara klasyczna, gitara elektryczna, gitara basowa, skrzypce, fortepian) i perkusyjnych (marakasy, talerze, tamburyn – ale nie sama perkusja). Pomimo rosnącej popularności i popularyzacji gry kobiet na różnych instrumentach (np. Urszula na gitarze, Maria Dobrzańska z Bajmu na instrumentach klawiszowych), wciąż wywołują one uśmiešky na twarzach respondentów oraz niewybredne komentarze forumowiczów. Ciekawe, że nawet zespoły z grającymi kobietami nie do końca radzą sobie z taką ich rolą. Oto, co Formacja Nieżywych Schabuff mówi o swojej basistce Katarzynie Lach na oficjalnej stronie internetowej zespołu (www.fns.pl):

- nie dość, że kobieta, to jeszcze młoda i atrakcyjna,
- delikatna, wrażliwa, ale nie pozbawiona drapieżności,
- porzuciła grę na skrzypcach dla rock'n'rolla,
- gra na bardzo męskim instrumencie, ale bardzo jej z nim do twarzy.

Znalezienie grającej kobiety okazuje się w Polsce nie tylko problemem natury technicznej (jest ich za mało) ale przede wszystkim natury społecznej –

przewyciężenie stereotypów często skutecznie zniechęca – zwłaszcza, gdy pod ogłoszeniem pojawiają się następujące komentarze (www.rumor.pl/forum/)⁹:

A. „Poszukiwana perkusistka i basistka do kobiecego zespołu w klimatach: radiohead, coldplay, ścianka, pustki, kobiety, blur, pulp itp. Nie wymagamy wielkiego doświadczenia ale chęci, zapału i wyobraźni. Zapraszamy :)”;

B. „Mam długie włosy, ale jestem chłopakiem... potrafię grać na wyżej wymienionych instrumentach. Nadaję się?”;

C. „Czuję się dyskryminowany”;

D. „Postępująca feminizacja. Niedługo nie będziemy mogli gitar dotykać, bo to sprzęt zarezerwowany dla kobiet będzie... Na marginesie: czy słyszeliście o takim fest zjechanym i do dupy punkowym zespole Femina? Też same kobiety i jedyne co w tym dobrze brzmiało to cisza na początku taśmy i na końcu taśmy”;

E. „Ja mam do koleżanki pytanie. Czy wy chcecie tworzyć muzykę czy imidż? Bo rozumiem że skoro to mają być same kobitki to jest to część art. wyrazu. Tylko żeby taki imidż mieć trzeba najpierw zrobić muzykę. No ale jak wolisz”;

F. „Eee.... tam baby cienko grają (czasami zdarzają się wyjątki) bo żeby grać dobrze to trzeba grać z jajami i luzno”.

Ponieważ w wypowiedziach respondentów na temat instrumentalistek kobiety wykonujące muzykę pop-rock stanowiły znakomitą większość, a przy tym wskazywano różnorodne przykłady, reprezentantki polskiej muzyki popularnej i rockowej podzielono na grupy/typy nazywając każdą z tych grup określeniami wybranymi spośród wypowiedzi respondentów. Zgodnie z powyższym, w polskiej muzyce pop rock mamy do czynienia z kobietami typu:

6.1. „Krwawa Mary” – to kobieta „pieprzna, pikantna, mocna, wyrazista”. Charakterystyczne cechy jej i jej muzyki, to:

- prowokacyjne zachowania sceniczne (niewerbalna symbolika: „środkowy palec”, elementy religijne i okultystyczne itp.), konwersacje z publicznością, plucie, picie (alkoholu), palenie;
- wulgaryzacja zachowań seksualnych (chwytywanie się za krocze, ruchy frykcyjne, obmacywanie współwystępujących, ekshibicjonizm);
- wygląd oraz strój uznawany za „męski”, bądź „niekobiecy”, deseksualizacja tzw. atrybutów kobiecości (np. występy z odsłoniętym biustem);

⁹ Zachowano oryginalną pisownię postów.

- muzyka pozostająca w stylistyce rockowej z wykorzystaniem typowego instrumentarium (gitary elektryczne, basowe, perkusja);
- przeważnie autorskie teksty poruszające głównie problemy społeczne przy zastosowaniu przekleństw podkreślających wagę problemu (eutanazja, aborcja, mniejszości religijne, narodowe, seksualne, bezrobocie, brak tolerancji); teksty odnoszące się do równości kobiet i mężczyzn, praw kobiet oraz ich pozycji społecznej bywają określane jako anarchofeministyczne.

Przykładem Krwawej Mary jest Agnieszka Chylińska, oraz zespół Fuck Finger.

*Skąd się wzięła twoja ignorancja
Zamknięte oczy, uszy i umysł
Śmiesz się z walczących kobiet
Bo on nazywa je sukami
Więc zostałeś jego lalą
By miał gdzie wsadzać ch..a
Teraz myśli, że może gardzić kobietami
a i tak je mieć
Dla niego jesteś zwykłą dziurą
A dla nas żalosną zdrajczynią
Pie.....y palec byłby lepszy
Od preżnego ch..a seksisty
Jak nie uznaje równych praw
Niech się pie...y z gumową lalą*

Fuck Finger „Zdrajczynie”

Należy zauważyć, że przynajmniej dla niektórych wykonawczyń zaliczanych do typu „Krwawa Mary” jest to jedynie wizerunek sceniczny, bądź też wraz z upływem czasu i zmiany roli życiowej na rolę np. matki, wykonawczynie zaczynają rozdzielać życie sceniczne od prywatnego i zauważalny jest wyraźny rozdźwięk pomiędzy zachowaniami „w domu” i „na scenie”.

6.2. „Beaujolais Nouveau” – to wykonawczynie młodziutkie, świeże, lekkie, wesołe, podobnie – jak młode wino. Spożywa się je tuż po wyprodukowaniu, bowiem za chwilę pojawią się na rynku kolejne wina (wykonawczynie). Badani twierdzili, że charakteryzują je następujące opisy:

- dokładnie zaplanowane marketingowe produkty o sezonowym charakterze, będące rezultatem badań rynkowych, skierowane do określonego targetu;
- maksimum zysków w jak najkrótszym czasie (tzw. „gwiazdki jednego sezonu” lub „gwiazdy jednej piosenki”);
- wygląd określony przez stylistów i specjalistów od wizerunku odpowiadający aktualnym gustom odbiorców – zazwyczaj typ tzw. „dziewczyny z sąsiedztwa”, „taka jak my, ale trochę lepsza”;
- teksty i muzyka tworzone przez profesjonalistów; muzyka z gatunku „lekka, łatwa, przyjemna”, atrakcyjna dla rozgłośni radiowych, dzięki którym jest popularyzowana na zasadzie „kropla draży skałę”;
- treść piosenek, podobnie jak wina – młoda, lekka, „cierpko-cukierkowa”; problematyka relacji uczuciowych traktowanych raczej powierzchownie, także opisywanie rzeczywistości widzianej oczami młodego człowieka bez głębszej refleksji i wniosków; częste rymy częstochowskie AA BB, AB AB powodujące lepsze zapamiętywanie i łatwiejszy odbiór:

*Mała Chinka cziku cziku linka
w jej oczach widzę tylko gniew
o małej Chince cziku cziku lince
ty właśnie teraz słyszysz mój śpiew
znam Chinkę cziku cziku linkę
i jej matkę cziku cziku lotkę
w Polsce żyją nie jest to przypadkiem
za chlebem przypłynęły kiedyś statkiem*

Kaja i Filon „Mała Chinka Czikulinka”

Za przykład Beaujolais Nouveau najczęściej podawano Monikę Brodkę, Alicję Janosz oraz Kaję Paschalską jednocześnie zauważając, że wykonawczynie te z różnym skutkiem próbują wywalczyć sobie silniejszą rynkową pozycję i odejść od ustalonego wizerunku. Robią to na szereg sposobów, pozując podczas sesji fotograficznych w czasopismach dla mężczyzn, wchodząc w związki ze starszymi mężczyznami, ale również rozwijając swój talent i drogi należytej promocji.

6.3. „Czerwone wytrawne” – im starsze tym lepsze – smak dojrzały i wytrawny będący rezultatem wieloletniej pracy i doświadczeń twórców. To wykonawczynie:

- o ugruntowanej pozycji na rynku muzycznym mające na swoim koncie wiele płyt, przebojów i nagród;
- ich wygląd zawiera elementy mające na celu uniwersalizację – akceptację przez odbiorcę wielopokoleniowego (np. odważne stroje, fryzury, aktualnie modne gadżety lub ozdoby, jak kolczyki czy tatuaże); przynajmniej jeden z elementów jest niezmienny od wielu lat i stanowi „znak rozpoznawczy” – może nim być kolor, fryzura, fason, makijaż itp., lub też brak jakiegoś elementu, np. obuwia;
- zachowania sceniczne uzależnione od publiczności – od ekstrawaganckich po stonowane;
- repertuar muzyczny dostępny dla wszystkich, wzbogacany o elementy nowatorskie i nowoczesne, „na czasie”; muzyka z pogranicza pop i rock;
- teksty zarówno własne, jak i zamawiane, poruszające ponadczasowe problemy, często przedstawiane w formie opisu konkretnego wydarzenia, relacji czy sytuacji, zwykle w pierwszej i w trzeciej osobie; częste odwołania do osobistych przeżyć i doświadczeń.

Wśród tych kobiet wymieniano szczególnie: Beatę Kozidrak, Marylę Rodowicz, Korę, Małgorzatę Ostrowską, ale także te wykonawczynie, które będąc na scenie krócej niż 20 lat przeszły zauważalną transformację (zarówno wizualną, jak i twórczą) i dziś prezentują wysoki poziom wykonawczy, jak Kasia Nosowska, czy Edyta Bartosiewicz. Respondenci zwracali także uwagę na duety w stylu Irena Santor i Paweł Kukiz, doceniając ich wartość muzyczną i fakt łączenia pokoleń.

6.4. „Sex on the Beach” – pobudzający, o atrakcyjnym wyglądzie, uznawany za afrodyzjak, przeznaczony do konsumpcji na plaży w atmosferze zabawy z erotycznym zabarwieniem. Wykonawczynie zakwalifikowane do tej grupy cechuje:

- przede wszystkim atrakcyjny wygląd i seksapil pokazywany w każdej sytuacji;
- zachowania sceniczne choreografią przypominające tańce erotyczne (wykorzystywanie statywu mikrofonu, samego mikrofonu), ekspozycja ciała, poruszanie biodrami, zmysłowe ruchy dłoni po ciele własnym i pozostałych osób na scenie, przeciągłe spojrzenia;
- strój uwydatniający figurę (krótki, obcisły, przeźroczysty, rzucający się w oczy kolorem i formą), makijaż podkreślający oczy i usta, zazwyczaj długie włosy, często rozjaśniane;
- muzyka popularna lub pop-rock, często wartościowa i profesjonalna ale przyćmiona image wokalistki;

– teksty autorskie i zamówione, zwykle proste i najmniej ważne dla całości utworu; najczęściej o miłości i relacjach damsko-męskich i samych mężczyznach, także moralizatorskie, co jednak nie pasuje do stylistyki wykonania.

Wśród wykonawczyń spełniających powyższe warunki najczęściej pojawiającą się reprezentantką była Dorota Rabczewska Doda, także Dominika Gawęda z Blue Cafe oraz Patrycja Markowska (najrzadziej).

*Baby Baby Baby like sou
There's no other man like you
Baby Baby I love you
There's no other man like you
Blue Cafe „Baby baby”*

*No nie płacz tak drogi kolego
Przecież nie stało się nic złego
I nie pisz więcej tych smutnych wierszy
I nie myśl też że byłeś pierwszy
Patrycja Markowska „Drogi kolego”*

6.5. „Wstrząśnięte, zmieszane” – zawierające wszystkie składniki i smaki – od łagodnej słodkości po drapieżną cierpkość. Od anielicy do diablicy, jak słusznie podsumował jeden z respondentów. Te polskie wykonawczynie łączą w sobie wszystko, a cechują je:

– zachowanie na scenie kompatybilne z treścią utworu i jego melodyką lub też z okolicznościami wykonania; od delikatności i łagodności, przez erotyzm i zmysłowość po drapieżność i agresję;

– wygląd sceniczny łączący wszystkie elementy, w zależności od kontekstu sytuacyjnego – seksowny, żałobny, radosny, „męski”, „dziewczęcy” itd.; zazwyczaj kobiety o atrakcyjnym wyglądzie, podkreślające biodra i biust ale nie przekraczające granic tzw. „dobrego smaku”;

– różne style muzyczne i wykonawcze pozostające w ramach muzyki nie kontrowersyjnej, choć charakterystycznej – głównie ze względu na charakterystyczny śpiew i głos;

– teksty w większości pisane na zamówienie, bądź będące autonomicznymi formami literackimi; także teksty autorskie pisane pod wpływem osobistych doświadczeń, zwykle w pierwszej osobie, kierowane do konkretnego odbiorcy; istotę utworu oddaje raczej sposób interpretacji i linia melodyczna aniżeli sam tekst.

Do tej kategorii badań przypisywali przede wszystkim: Kayah, Annę Marię Jopek, Justynę Steczkowską i Edytę Górniak. W przypadku tej ostatniej nie sposób przeoczyć faktu, że teksty do dwóch jej największych utworów o jakże osobistym charakterze „To nie ja [byłam Ewą]” oraz „Jestem kobietą” zostały napisane przez mężczyznę – Jacka Cygana.

Teksty piosenek i rola w nich kobiet to temat, który sprawił respondentom najwięcej trudności. Okazało się bowiem, że wciąż pokutuje przekonanie, że „wszystkie piosenki są o miłości” a jeśli tak, to siłą rzeczy wszystkie w jakiś sposób traktują o kobietach. Po analizie najczęściej wskazywanych utworów oraz utworów nie wymienianych przez badanych ale pojawiających się na portalach i forach internetowych jawi się następujący obraz kobiety w tekstach piosenek pisanych i/lub wykonywanych przez mężczyzn:

1. kobieta jest inspiracją do napisania tekstu;
2. kobieta jest tematem/ myślą przewodnią tekstu;
3. kobieta jest jednocześnie inspiracją i tematem tekstu.

Teksty te mają zwykle charakter intencyjny (Np. „Chciałbym Cię dotykać...”, „Gdybyś tylko na mnie spojrzała...” itp. itd.), bądź kategoriyczny (Np. „Jesteś szalona, mówię Ci...”, „Ona Cię osaczy...”). Można je podzielić na następujące kategorie podając jednocześnie najbardziej reprezentatywne przykłady:

1. Kobieta jest winna

*Pytałem, błagałem, ty nic nie mówiłaś
Nie byłaś dla mnie już taka miła
Patrzyłaś tylko z niewinną miną
I zrozumiałem, że coś się skończyło
Lecz wkrótce poszedłem po rozum do głowy
Kupiłem na targu nóż sprężynowy
Po tamtym zostało ledwie wspomnienie
Czarne lakierki, co jeszcze nie wiem.*

Kobranocka „O Ela”

2. Kobieta jest zła

*Patrzysz się na nią i wiem o czym myślisz
Dzisiejszej nocy ona ci się przyśni
Potem pocałunki i spacer za rękę
Za rok będzie ślub i pozorne szczęście
Ona jest jak żmija, którą będziesz tulił
Kupi ci garnitur i białą koszulę*

*Zabierze wypłatę i wyrzuci jeansy
Nie pozwoli kumplom by do ciebie przyszli.
Ona jest pułapką, ona jest trucizną
Jeszcze możesz uciec bo nie jest za późno
Uważaj bo tańczysz już na ostrzu noża
Ona nie jest warta by życie zmarnować.*

The Analogs „Trucizna”

3. Kobieta jest obiektem pożądania i/lub miłości

*Bosa do mnie przyjdź
I od progu bezwstydnie powiedz mi
Czego chcesz
Słuchaj jak dwa serca biją
Co ludzie myślą – to nieistotne
Kochaj mnie
Kochaj mnie nieprzytomnie
Jak zapalniczka płomień
Jak sucha studnia wodę
Kochaj mnie namiętnie tak
Jakby świat się skończyć miał*

Perfect „Kołysanka dla nieznajomej”

4. Kobieta jest „niepoznana”

*Naprawdę jaka jesteś
Nie wie nikt
To prawda nie potrzebna
Wcale mi
Gdy nie po drodze
Będzie razem iść
Uniosę Twój
Zapach snu
Rysunek ust
Barwę słów
Niedokończony
Jasny portret Twój*

Bogusław Mec „Jej portret”

5. Kobieta jest dobrze poznana

*Nie wierz nigdy kobiecie,
dobrą radę ci dam.
Nic gorszego na świecie
nie przytrafia się nam.
Nie wierz nigdy kobiecie,
nie ustępuj na krok,
bo przepadłeś z kretesem
nim zrozumiesz swój błąd
Ledwo nim dobrze pojmiesz swój błąd, już po tobie.*

Budka Suflera „*Nie wierz nigdy kobiecie*”

Na uwagę zasługuje fakt, że napisanie przez mężczyznę tekstu „w obronie kobiet” lub też wykonywanie przez mężczyzn tekstów, które wymagają od nich użycia rodzaju żeńskiego, nie jest dla nich przeszkodą. Tego samego nie można stwierdzić w odniesieniu do kobiet – te wykonując utwory początkowo napisane dla mężczyzny zazwyczaj starają się zmienić jego formę, jednocześnie zmieniając tekst (Np. Ewa Bem i „W dzikie wino zaplątani” Marka Grechuty).

*W obronie naszych praw głośno bronię swych racji
Jestem na równi z wami, nie dla dekoracji
Może to, co powiem, to zabrzmi banalnie
Ale wszyscy faceci to maniacy seksualni
Rozejrzyj się wokół, koniec wieku XX
Jak wszystko się zmienia u progu nowego
I choćby mnie bili, choćbym umrzeć miała
Nie wolno ulec dyktaturze klerykała
Wywijają rękami, tylko tego chcą jednego
Czego sami nie mają, żyją tylko dlatego
Siostry wszystkie razem, podajmy sobie ręce
Nie ma takiej siły, byśmy miały ulec w walce
Świat się rozwija i my się rozwijamy
Coraz lepsza technika, nauka, postęp mamy
Wiedzieć wszystko o wszystkim nie jest za wcześnie
Kiedy to wszystko robią prawie bezboleśnie*

Kazik Staszewski „*Kobieta wyzwolona*”

Zdaniem badanych, chęć przekształcania formy męskiej na żeńską w tekstach piosenek może wynikać z niechęci do bycia traktowaną „po męsku”

– z obawy o pozbywanie się w ten sposób swojej kobiecości. Być może wynika ze wstydu bądź strachu o podejrzenie bycia homoseksualną. Z drugiej strony – może jest to podkreślanie swojej płci i przejaw dążenia do zaznaczenia swojej obecności w zdominowanym przez mężczyzn świecie muzycznym? Jeśli tak jest, to być może należy się spodziewać, że w sytuacjach dotychczas im obcych kobiety zaczną tworzyć i wypracowywać własne sposoby zachowań, zamiast naśladować mężczyzn (sposoby gry na „męskich” instrumentach, wulgarność sceniczna). Być może dojdziemy do takiego punktu, w którym pojęcia „kobiecość” i „męskość” zostaną zredefiniowane i nie będzie już mowy o kobiecej i męskiej muzyce, ale o muzyce bez określeń rodzajowych? Muzyka jest albo dobra albo zła i to kryterium powinno być jedyne. Chociaż, jak zauważa Sigma, jeden z forumowiczów – to ładne, co się komu podoba: „Wiecie co ludzie? Nie wiem o co ten spór na temat kwadratury koła prowadzicie! Nie jestem ani znawcą hip-hopu ani też nie pretenduję do miana znawcy trendów ogólnie. Wiem jedno – każdy słucha tego, co mu się podoba i nieważne, czy ktoś najedzie na jego ulubioną kapelę, czy też ją pod niebiosa wyniesie – prawdziwy lojalny fan zawsze będzie wierny swoim ideałom i gustom. Niezależnie od fali i trendów panujących w modzie. A jeśli ktoś neguje jakość muzyki robionej przez tych czy tamtych, to niech najpierw sprawdzi jak powstaje muza jego ulubionej kapeli (...) a potem zweryfikuje swoje poglądy – jeśli oczywiście będzie miał odwagę przyznać się sam przed sobą do błędu (...). Jakaś ogłada i kultura społeczna nakazuje, by szanować cudze poglądy, jeśli oczekuje się tego samego w stosunku do swoich. (...) drzenie koty jak nie przymierzając panienki o faceta na wiejskiej zabawie – który to jest lepszy, a który przystojniejszy... Każda potwora znajdzie swego amatora (...) i spoko! Każdy z Was ma rację w swoim mniemaniu. Przecież gdyby wszyscy mieli taki sam gust, to świat byłby nudny(...)! Szanujcie poglądy innych ludzi, a otrzymacie to samo w zamian! Ja tam lubię i 2pac’a i 18L i Rybki z ferajny. Bo kto mi zabroni? I każdemu z Was podam rękę, jeśli ją do mnie wyciągnie (...). Bo chyba chodzi nam wszystkim ogólnie o spokój, no nie?... I o jakiś wreszcie porządek w tym popapranym, chorym świecie”.

Bibliografia

Barton L. (2006), *On song: A brief history of women in rock*, „The Guardian”, 13.06.2006.

Beres D. (2004), *Global Beat Fusion, a portrait of world music innovators*, New York: Universe.

Bieńkowski A. (2001), *Ostatni wiejscy muzykanci*, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Bluestein G. (1994), *Poplore: Folk and pop in American culture*, Amherst: University of Massachusetts Press.

Chojnacka K. (2005), *Komu, kiedy i jak kobiety śpiewają o sobie?*, [w:] A. Miancki, A. Osińska, L. Podzińska (red.), *Folklor w badaniach współczesnych*, Toruń: Wydawnictwo UMK.

Długolecka L., Pinkwart M. (1992), *Muzyka i Tatry*, wydanie internetowe na www.gory.pl, Warszawa-Kraków.

Garofalo R. (1992), *Rockin' the Boat*, South End Press.

Kawczyńska M. (2007), *Bawić się hip hopem*, „M jak Mieszkanie”, nr 7 (90).

Kowalewski Z. M. (1994), *Rap: Między Malcolmem X a Subkulturą Gangową*, Warszawa: PWR.

Lomax A. (1968), *Folk song style and culture*, London: New Burnswick, Transaction Publisher.

Lomax J. A., Lomax A. (1934), *American Ballads and folk songs*, New York: Macmillan Co.

Merriam A. P. (1964), *Anthropology of music*, Northwestern University Press.

Ogg A., Upshall D. (1999), *The Hip Hop Years: A History of Rap*, New York: Channel 4 Books.

Wojtasik M., Olejniczak R. (2006), *Kobiety w polskim hip hopie*, praca zaliczeniowa, Warszawa: ISNS UW.

Marta Trębaczewska

WOMEN IN MUSIC

Summary. Women's music is usually understood as the music made by women, music for women, and music about women. It doesn't however exhaust the subject. In reality, it is not only about dividing music into women's and men's – it is about showing the relationship between culture of music and women's situation in society, which is one of the main research topics of gender musicology.

The aim of this paper is to show specific type of women social exclusion. Based on examples it indicates the roles women fulfill in music as well as the barriers that

make, in spite of numerous success, women's music worse because of their gender which negatively influences the quality but also limits women's role to being only the lyrics subjects. In the end it is worth saying, that many people think about music in general context – it is not important who made the music because it's the music, not gender that really matters.

Key words: gender musicology, social exclusion.