

Muzyka jako forma politycznej deliberacji i dyskursywnej argumentacji: refleksje socjologiczne

Music as a Form of Political Deliberation
and Discursive Argumentation: Sociological Reflections

Abstract:

The article aims to show the issues of discourse on musical topics on the example of election songs inscribed in the communication phenomena of the broadly understood public sphere and deliberation. The main axis of reflection is the belief in the communicative power of music in politics. The first part of the article presents the most important issues related to the role and importance of music in politics, including its integrative, mobilizing, and persuasive power. The second part of the article focuses on selected examples of Polish election songs from a discursive perspective. The whole analysis is based on communicative, linguistic, cognitive, and interactive dimensions. These elements constitute not only discursive practices in a selected area but also the semiosis of a given society.

Keywords: deliberation, politics, election song, discourse analysis, musical public sphere

Słowa kluczowe: deliberacja, polityka, piosenka wyborcza, analiza dyskursu, muzyczna sfera publiczna

Wprowadzenie

To zastanawiające, dlaczego muzyka jest tak chętnie wykorzystywana w polityce i politycznej deliberacji. Z pewnością jej rola i znaczenie w życiu politycznym zasługują na naukową uwagę. Jak słusznie zauważa Joshua Dankoff, muzyka jest „formą potężnej, kulturowej ekspresji”, a także „silnym i znaczącym medium, poprzez które istoty ludzkie nadają znaczenie swojemu życiu” (Dankoff, 2011, s. 257). Przywoływany autor podkreśla również, że muzyka może być używana zarówno jako forma wyzwolenia i emancypacji, jak i narzędzie dominacji (Dankoff, 2011, s. 263). Są badania,



których celem jest próba uchwycenia wpływu muzyki na zachowania polityczne. Przykładem może być tekst Tobiasza Greitemeyera *Effects of Songs with Prosocial Lyrics on Prosocial Behavior: Further Evidence and a Mediating Mechanism* (Greitemeyer, 2009, s. 1500–1511), opublikowany w „Personality and Social Psychology Bulletin”. O sile muzyki i jej wpływie na życie polityczne piszą też z przekonaniem Benjamin S. Schoening i Eric T. Kasper w monografii *Don't Stop Thinking About the Music: The Politics of Songs and Musicians in Presidential Campaigns* (Schoening, Kasper, 2011). Jak wskazują autorzy, muzyka – niezależnie od przyczyny – ma na nas silny i niejako przyrodzony wpływ (Schoening, Kasper, 2011, s. 1). Niewątpliwie więc muzyka towarzyszy ważnym wydarzeniom politycznym, odkąd refleksja społeczna – a potem socjologiczna – sięga pamięcią.

O mocy muzyki w życiu społecznym, a także politycznym, pisali już dawno temu wielcy i uznani filozofowie, tacy jak Platon, Arystoteles czy – później – Rousseau. Dla starożytnych myślicieli muzyka była gwarantem wpajania obywatelskich cnót. Platonskie rozważania na temat istoty kształtowania cech społecznie pożądanych, zawarte między innymi w III rozdziale *Państwa*, rozpoczynają się od stwierdzenia, że to właśnie muzyka, w połączeniu z gimnastyką, pozwala wychowywać dobrych obywateli (Platon, 1997). Podobnie u Arystotelesa odnajdujemy szerokie odniesienia do istotnej roli muzyki w kształtowaniu dobrych i cnotliwych obywateli. Warto tu jedynie wspomnieć, że cała VIII księga Arystotelesowskiej *Polityki* jest poświęcona problematyce wychowania, w tym wychowania muzycznego. Wskazuje on na kilka podstawowych obszarów kształcenia młodzieży, wymieniając przede wszystkim: gramatykę, gimnastykę, rysunki i – co istotne – muzykę (Arystoteles, 1964, s. 338). Idąc dalej, również w czasach nowożytnych dostrzegano rangę i znaczenie muzyki w życiu politycznym. Sięgając jedynie do najważniejszych myślicieli, warto przypomnieć, że na przykład u Jeana-Jacques'a Rousseau muzyka służyła budowaniu harmonii i zestrojeniu się obywateli w politycznym unisono na wzór dobrze zgranej orkiestry. To, co najbardziej interesujące w piśmiennictwie Rousseau, to ukazanie powiązań między językiem, muzyką, kulturą, polityką oraz kondycją ludzką, wyłożone w *Dictionary of Music* (Rousseau, 2010). Interpretując myśl tego wielkiego filozofa, można więc powiedzieć, że poprzez obecność muzyki w polityce obywatele są w stanie budować polityczne porozumienie (a zatem – moglibyśmy dziś powiedzieć – deliberację opartą na konsensusie i wsłuchiwanie się w głos innych). Muzyka i polityka stanowią więc integralny element życia kulturowego, manifestujący się poprzez wspólnotowe działania. Jest to możliwe na gruncie podzielanego języka i powiązanej z nim muzyki. Muzyka i język są bowiem formą ekspresji wspólnoty narodowej.

Również we współczesnej refleksji socjologicznej zwraca się uwagę na silne związki muzyki z polityką. Muzyka jest mocno obecna w polityce, polityka przenika zaś na



wskroś muzykę (O'Regan, 2022). W ramach wzajemnych powiązań między muzyką a polityką można wyróżnić co najmniej kilka istotnych funkcji, jakie sztuka dźwięków pełni w polityce: tożsamościową i integracyjną, dekoracyjno-okolicznościową, ale też funkcję wizerunkowo-marketingową, propagandowo-opresyjną czy buntowniczą (Jabłońska, 2014). Patrząc na wspomniane funkcje z szerszej perspektywy, można dojść do konkluzji, że muzyka przybiera niejako dwa „oblicza” w życiu politycznym – z jednej strony jest to „oblicze” integracyjno-funkcjonalne, powiązane z jednoczącą społeczeństwo mocą muzyki, z drugiej zaś – jest to „oblicze” konfliktogenne, powiązane z presją, manipulacją i kontrolą społeczną. Warto odnieść się skrótowo do obydwu tych aspektów, ukierunkowując późniejszy wywód na wzajemne powiązania między obydwoma „obliczami”.

„Dwa oblicza” muzyki w polityce

Idąc powyżej nakreślonym tropem myślenia, można powiedzieć, że z jednej strony muzyka pełni w polityce niezwykle istotną funkcję, integrując, jednocząc i dodając mocy obywatelskim działaniom. Tak uważał jeden z wielkich klasyków myśli socjologicznej – Georg Simmel. Podkreślał on bowiem, że muzyka może łączyć ludzi, zapewniając społeczeństwu swoiste spoiwo i wpływając na budowanie tożsamości narodowej. Simmel wyraźnie wskazywał na „[...] istotną zależność pomiędzy muzyką etniczną i psychologią grupy społecznej, w której praktykowana jest owa muzyka” (Etzkorn, 1964, s. 102). Traktował więc muzykę jako jeden z aspektów relacji społecznych. Poprzez muzykę możliwe było – jego zdaniem – strukturowanie i przekształcanie owych relacji. Ważną rolę u Simmela odgrywał taki typ muzyki, który wiąże się z podtrzymywaniem tożsamości o charakterze narodowym.

Podobnie muzykę w społeczeństwie rozpatrywał inny wielki klasyk myśli socjologicznej i przedstawiciel socjologii fenomenologicznej – Alfred Schütz. Według niego sztuka dźwięków wiązała się z komunikowaniem się na poziomie znaczeń pozadyskursywnych (Schütz, 2008). Poprzez muzykę możliwe było budowanie wspólnoty znaczeń i szeroko pojętej, międzygeneracyjnie podzielanej, pamięci społeczno-muzycznej. Zgodnie z wizją Schütza muzyka jest bowiem zdeponowana w tradycji i kulturze danego społeczeństwa, a także przechowywana i przekazywana z pokolenia na pokolenie w rezerwarze określonych znaczeń, które Schütz nazywał społecznie podzielaną wiedzą. Tworzy to matrycę pamięci społeczno-muzycznej, właściwej danemu społeczeństwu, która to matryca może być funkcjonalna również na poziomie deliberacji politycznej.

Muzyka jest zatem formą budowania wspólnoty znaczeń, ale może też stanowić siłę demokratyzującą społeczeństwo. Warto przywołać w tym kontekście znamienne słowa



polskiego kompozytora Karola Szymanowskiego, który twierdził, że muzyka jest jedyną pośród wszystkich sztuk, dzięki której możliwe jest przeniknięcie na wskroś całej struktury społeczeństwa i dotarcie do najbardziej ukrytych potrzeb grup i jednostek. Zdaniem artysty muzyka to nic innego jak „[...] istotny pokarm duchowy, zawierający największą bodaj ilość odżywczych witamin i najłatwiej przy tym przenikających w najgłębsze warstwy ludności” (Szymanowski, 1949, s. 16). Jak dodawał kompozytor, muzyka jest „[...] żywiołową siłą, przenikającą bez trudu w najgłębsze nawarstwienia ludności, zaspokajającą w najszerszym zakresie estetyczny głód mas [...]” (Szymanowski, 1949, s. 9). Innymi słowy, to właśnie muzyka ma moc integrowania ludzi we wspólnym przeżyciu i na tym polega jej społeczna moc. Szymanowski zwracał uwagę zarówno na wspólne doświadczenie tradycji muzycznej, jak i konstruowanie wspólnotowych znaczeń oraz niwelowanie społecznych podziałów.

Jest to jednak tylko jedno z dwóch obliczy muzyki w życiu społecznym i politycznym. Muzyka może być także pojmowana jako narzędzie opresji i manipulacji w polityce, służące zawłaszczaniu określonych ideologii, kreowaniu określonej wizji świata i stosowaniu perswazji. Może być zatem formą przemocy symbolicznej w sensie Pierre’a Bourdieu (Bourdieu, Wacquant, 2001), jak również instrumentem panowania i wdrażania określonej ideologii, narzucania znaczeń i kształtowania obrazu rzeczywistości społecznej zgodnie z interesem tych, którzy mają władzę. Jak podkreślał Ivo Supićić, autor jednej z pierwszych prac z zakresu socjologii muzyki, „już Karol Wielki przywiązywał wagę do posługiwania się muzyką jako środkiem politycznym. Popierał śpiew gregoriański lub go zabraniał, widząc w tym niezwykle pożyteczny środek jednoczenia swego królestwa, zagrożonego wewnętrznymi podziałami” (Supićić, 1969, s. 103–104). Jak zauważyła Iwona Massaka, muzyka może być zatem „[...] stymulatorem wspólnych dążeń o charakterze i skutku politycznym, środkiem masowego wdrażania i manifestacji określonych idei i systemów wartości” (Massaka, 2009, s. 20).

Dyskurs polityczno-muzyczny może więc stanowić narzędzie manipulacji społeczeństwem i służyć do narzucania określonej wizji rzeczywistości, a także zarządzania członkami społeczeństwa zgodnie z intencją nadawcy propagandowego komunikatu muzycznego. Celem tak rozumianych praktyk muzycznych jest utrwalenie lub zmiana określonych postaw, zachowań czy struktur myślowych. Szczególnie widoczne jest to podczas kampanii wyborczych, gdy do celów politycznych wykorzystuje się różnorodne treści muzyczne. W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z funkcją marketingowo-ideologiczną muzyki w polityce, w której można dostrzec zarówno omówione powyżej elementy funkcjonalno-integracyjne, jak i aspekty manipulacyjno-opresyjne. I właśnie tejsze formie pośredniej chciałabym poświęcić kilka socjologicznych uwag, spoglądając na obecność muzyki w polityce w perspektywie dyskursywnej.



Komunikacyjna moc muzyki w polityce

Nie od dziś wiadomo, że muzyka – w tym przede wszystkim muzyka popularna – stanowi istotny element wpływu politycznego. Wpływ ten polega z jednej strony na budowaniu wspólnoty znaczeń, odwoływaniu się do społecznie podzielanych symboli, podtrzymywaniu międzygeneracyjnie transmitowanej pamięci społeczno-muzycznej, z drugiej zaś – na zawłaszczaniu pewnych treści, manipulowaniu określonymi symbolami, tworzeniu dychotomicznego obrazu świata czy – innymi słowy – posługiwaniu się dyskursywno-muzyczną perswazją. Obydwa elementy wzajemnie się przenikają, tworząc świetne narzędzie panowania i wpływu politycznego. Aby móc bliżej przyjrzeć się owemu fenomenowi, warto dokonać pewnych wstępnych ustaleń.

Po pierwsze, muzyka ma niezwykłą moc komunikacyjną. Można więc powiedzieć za Bogumiłą Miką, że jest ona formą komunikacji w systemie społecznym (Mika, 2007, s. 10). Po drugie, tworzenie i odbiór muzyki składają się na szeroko pojęty proces kulturowy, gdyż sztuka dźwięków stanowi element kultury symbolicznej (Kłoskowska, 1981). Jest ona zatem (w połączeniu z towarzyszącym jej słowem) nośnikiem określonych treści, znaczeń, symboli. Po trzecie, muzyka (w połączeniu ze słowem) jest formą dyskursu społecznego, funkcjonującego w szeroko pojętej sferze publicznej. Dyskurs jest tu pojmowany jako język w użyciu, a także jako struktura i proces (van Dijk, 2001) oraz jako nieustanne procesy wytwarzania znaczeń, które następnie są interpretowane w procesach interakcji. Po czwarte, komunikacja polityczna z wykorzystaniem muzyki opiera się na klasycznym modelu, w którym komunikat płynie od nadawcy (elit, władzy) do odbiorcy (słuchaczy, obywateli), z wykorzystaniem mediów jako platformy (zapośredniczenia) dla procesu komunikacji. W modelu tym zachodzi sprzężenie zwrotne, w którym urzeczywistnia się wpływ polityczny. Po piąte, komunikacja polityczna z wykorzystaniem muzyki popularnej stanowi narzędzie manipulacji w dyskursie publicznym.

Skoro zatem muzyka jest formą komunikacji, to można powiedzieć za Guerino Mazzolą, że zawiera ona – podobnie jak język – znaczenia i zapośredniczenia. Komunikacja ta odbywa się na trzech poziomach: „realności fizycznej” (czyli dźwięków jako sygnałów), „realności mentalnej” (czyli pewnych wyobrażeń) oraz „realności psychicznej” (czyli pewnych emocji) (Mika, 2007, s. 14–18). Można też w uzupełnieniu dodać, że komunikacja ta odbywa się także na poziomie „realności interakcyjnej”, gdyż muzyka ma w polityce moc sprawczą, pełniąc funkcję mobilizacyjną i motywując do określonych działań.

Podsumowując tę część rozważań, można zatem stwierdzić, że muzyka pełni w polityce wiele różnorodnych funkcji, w tym – co istotne – trzy podstawowe, urzeczywistniające się poprzez analogię między muzyką a językiem. Jak podkreśla Maciej



Jabłoński, jest to po pierwsze – funkcja ekspresywna (wyrażenie stanów emocjonalnych – zarówno za pomocą języka, jak i muzyki), po drugie – funkcja apelatywna (jej celem jest wzbudzenie reakcji w odbiorcy, by zachowywał się w taki lub inny sposób) oraz po trzecie – funkcja fatyczna (ułatwianie procesu komunikacji poprzez muzykę, podtrzymywanie interakcji między nadawcą i odbiorcą) (Jabłoński, 1999, s. 37–38). Istotne jest zatem to, że muzyka (w tym rozważana tu muzyka popularna) może funkcjonować w polityce zarówno na poziomie apelatywnym, poprzez określony wpływ polityczny i ideologiczny, jak i na poziomie ekspresywnym oraz – co istotne – fatycznym, podtrzymując określoną wspólnotę znaczeń.

Dyskurs muzyczny i muzyczna sfera publiczna

Rozważając procesy deliberacji w polityce na przykładzie muzyki, warto zacząć od ustalenia tego, czym jest sfera publiczna oraz na czym polega jej specyficzna odmiana, czyli muzyczna sfera publiczna. Co więcej, należy też wskazać, jakie zjawiska i procesy zachodzą w muzycznej sferze publicznej oraz jakim zmianom i transformacjom podlega ona w kontekście przemian muzycznych praktyk ludzi. I na koniec – trzeba koniecznie zastanowić się nad tym, co interesującego dzieje się we współczesnej sferze publicznej, w szczególności jeśli chodzi o procesy komunikowania oraz ich uczestników.

Czym jest zatem szeroko pojęta sfera publiczna? W piśmiennictwie naukowym poświęcono wiele uwagi temu zagadnieniu i nie ma tu potrzeby, a nawet możliwości, by referować całą naukową spuściznę w tym obszarze. Na myśl przychodzi jednak niezwykle użyteczna definicja sformułowana przez Bogusławę Dobek-Ostrowską. Autorka słusznie zauważa, że „pojęcie sfery publicznej, w potocznym i ogólnym rozumieniu, jest synonimem procesu kształtowania się opinii publicznej, w którym media zajmują uprzywilejowaną pozycję. Jest to dziedzina życia społecznego, w której obywatele zachowują się jak ciało publiczne, wymieniają swobodnie poglądy [...]” (Dobek-Ostrowska, 2006, s. 73). Można więc powiedzieć, że sfera publiczna jest przestrzenią, w której ucierają się opinie, poglądy i dyskursy na różne, społecznie ważne (i mniej istotne) tematy. Nie sposób nie odwołać się tu także do koncepcji sfery publicznej niemieckiego uczonego Jürgena Habermasa, który uczynił tę problematykę jednym z centralnych obszarów swych naukowych zainteresowań (Habermas, 2007). Patrząc przez pryzmat Habermasowskich założeń dotyczących natury sfery publicznej, można stwierdzić, że jej konstytutywnymi cechami są: otwartość, dostępność, powszechność, jak również możliwość współuczestniczenia w niej na równych zasadach. Według niemieckiego myśliciela sfera publiczna jest bowiem niczym innym jak przestrzenią „uzasadnionej komunikacyjnej wymiany” (Habermas, 2021, s. 105–115). Stanowi ona –



obrazowo ujmując – pajęczynę komunikatów o niezwykle złożonej i skomplikowanej strukturze. Jak zaznacza Habermas, składa się ona z „otwartej i inkluzywnej sieci zazębiających się subkulturowych sfer publicznych o płynnych granicach czasowych, społecznych i rzeczowych. [...] Zasadniczo nieograniczone strumienie komunikacji przepływają przez sferę publiczną [...]. Tworzą one «dziki» kompleks, którego nie da się w całości zorganizować” (Habermas, 2005, s. 327). Innymi słowy, można stwierdzić za Łukaszem Perlikowskim, że w świetle koncepcji Habermasa „[...] społeczeństwo nie istnieje bez komunikacji. Z ontologicznego punktu widzenia zatem społeczeństwo jest konstruowane w procesie komunikacji” (Perlikowski, 2016, s. 55).

Należy dodać, że debatując nad istotą sfery publicznej, warto wyróżnić trzy jej podtypy: autochtoniczny, reprezentatywny oraz medialny. Ten pierwszy jest najbardziej idealistyczny i równocześnie najbliższy Habermasowskiemu modelowi – jest to taki typ sfery publicznej, w którym największą moc wyrażania opinii i „ucierania się” dyskursów mają obywatele (publiczność). Drugi typ oznacza szczególną siłę reprezentantów (delegowanych dzięki społecznej legitymizacji) w formułowaniu opinii na tematy społecznie istotne (w tym przypadku będą to eksperci muzyczni, muzycy, krytycy muzyczni itp.). Trzeci model odnosi się do medialnej sfery publicznej, w której szczególną moc formułowania opinii mają media masowe. Są to zatem typy idealne. Komunikacja na tematy muzyczne może więc rozgrywać się w trzech modelowych typach sfery publicznej – autochtonicznej, reprezentatywnej i medialnej.

Mając na względzie te elementarne cechy sfery publicznej, warto odnieść się teraz bardziej szczegółowo do jednego z jej „podzbiorów”, czyli muzycznej sfery publicznej. Czym jest zatem muzyczna sfera publiczna? Jest to z pewnością – obrazowo ujmując – jakiś wycinek szerszej pojętej sfery publicznej, w którym ogniskują się tematy i zagadnienia związane z muzyką. W muzycznej sferze publicznej spotykają się bowiem – używając słów Rafała Ciesielskiego – żywioł słowa i żywioł muzyki (Ciesielski, 2016). Jak podkreśla autor, „słowo, nazywając fenomeny dźwiękowe, ustanawiając ich językowy wymiar [...], nadaje im walor «komunikowalności», tworzy sferę, w której staje się możliwe uchwycenie i przekazanie [...] doświadczeń i przekonań o muzyce” (Ciesielski, 2016, s. 110).

Warto też przypomnieć, że muzyczna sfera publiczna nie jest niczym nowym i bynajmniej nie wiąże się z erą medialną – istniała bowiem znacznie wcześniej. Początki muzycznej sfery publicznej sięgają połowy XVIII wieku, kiedy to w czołowych wówczas ośrodkach życia muzycznego (szczególnie w Lipsku i Londynie) rozwinął się system płatnych koncertów muzycznych, otwartych dla publiczności. Później stopniowo rozwijały się towarzystwa muzyczne, które były motorem rozwoju muzycznej sfery publicznej. Bogumiła Mika trafnie zauważa, że do połowy XIX wieku odnotowano trzy typy takich zinstytucjonalizowanych praktyk: „[...] kluby zajmujące się wykonywaniem



muzyki instrumentalnej, towarzystwa chóralne i miejskie stowarzyszenia sponsorujące koncerty” (Mika, 2015, s. 32). Muzyka i słowo łączyły się zatem w społecznie zapośredniczonych debatach, w których z pewnością prym wiodły elity symboliczne, wyposażone w odpowiednie kapitały. Można więc powiedzieć, że początkowo muzyczna sfera publiczna miała charakter mocno reprezentatywny. W tym kontekście o muzycznej sferze publicznej pisze Naomi Miyamoto (2013), która w tekście *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness* ukazuje rolę publiczności koncertowej w podtrzymywaniu społecznych debat nad muzyką. Autorka wykorzystuje tu koncepcję Habermasa do tłumaczenia fenomenów zachodzących w muzycznej sferze publicznej.

Z czasem muzyczna sfera publiczna została wzmocniona przez dynamiczny rozwój mediów – początkowo tzw. starych mediów, takich jak prasa, radio i telewizja. Wówczas muzyczna sfera publiczna nabrała charakteru medialnej sfery publicznej, w której główną rolę odgrywały środki masowego przekazu, kształtujące gusta i opinie na tematy muzyczne (rola mediów jako *gatekeepera*). Dopiero jednak rewolucja cyfrowa i rozwój najnowszych udogodnień medialnych, ściśle powiązanych z przemianami Internetu, doprowadziły nas do autochtonicznej sfery publicznej, w której to publiczność i jej gusta oraz opinie mają społeczną moc. Dyskursy muzyczne ewoluują więc w czasie, będąc uzależnione od przemian społeczno-kulturowych i technologicznych, a równocześnie wpływając na owe zmiany. W momencie pojawienia się Internetu i możliwości współuczestnictwa w muzycznej sferze publicznej przez szeroką rzeszę odbiorców (na zasadzie otwartości, równości i dostępności) rola mediów zdecydowanie uległa zmianie. Pojawiła się otwarta, dostępna dla wszystkich i zarazem egalitarna sfera publiczna, w której mamy do czynienia nie tylko ze swobodnym przepływem treści muzycznych, ale też z otwartą komunikacją. W tym sensie możemy zatem mówić o autochtonicznej, muzycznej sferze publicznej, w której – za pośrednictwem mediów – możliwe jest szerokie i otwarte współuczestnictwo w debatach publicznych.

Praktyki muzyczne, stanowiąc element komunikowania politycznego, wpisują się we współczesny charakter kultury masowej. To właśnie dynamiczne przemiany sfery publicznej oraz zachodzących w jej obrębie procesów komunikacyjnych między politykami, mediami i obywatelami określają formy porozumiewania się uczestników interakcji. Świadomi mocy oddziaływania muzyki popularnej politycy coraz chętniej pokazują się w towarzystwie znanych muzyków, gwiazd estrady, śpiewających aktorów, słynnych zespołów itp. Co więcej, w muzyczno-politycznych produkcjach wykorzystywane są różnego rodzaju środki o charakterze perswazyjnym (w tym erystycznym), polegające w głównej mierze na promowaniu, utrwalaniu bądź zmianie wizerunku polityków i ugrupowań politycznych. Siła muzyki popularnej w połączeniu z polityczną treścią polega więc na zintegrowaniu dźwięku ze słowem i obrazem, przy



równoczesnym oddziaływaniu na emocje odbiorców. Pod rozrywkowym charakterem przekazu kryje się jednak najczęściej strategicznie zaplanowany cel, sprowadzający się do osiągnięcia jak najlepszego wyniku wyborczego. Muzyka doskonale nadaje się do tego typu działań marketingowych, gdyż wpływając na emocje, pozwala równocześnie kamuflować określone treści pod pozornie banalną i lekką formą przekazu.

Badanie dyskursów w muzycznej sferze publicznej

Jak zatem badać dyskursy muzyczne, szczególnie te, które funkcjonują w polityce i politycznej deliberacji? Pomocne mogą się tu okazać dwie niezwykle przydatne koncepcje. Pierwsza z nich to koncepcja stworzona przez Evgenię Aleshinskayę, która adaptuje na potrzeby analizy dyskursywnej założenia badacza krytycznej analizy dyskursu (KAD) Normana Fairclougha. Druga to koncepcja Theo van Leeuwena – badacza KAD, który proponuje nie tylko badanie dyskursów muzycznych, ale też wypracowuje (w innym swym tekście) sposoby autoryzacji i legitymizacji porządku społecznego poprzez określone środki językowe i sposoby argumentacji. Zaproponowane przez autora założenia można z pewnością z powodzeniem odnieść do procesów deliberacji w polityce, wykorzystując jako przykład utwory muzyczne.

Evgeniya Aleshinskaya w tekście *Key Components of Musical Discourse Analysis* (Aleshinskaya, 2013, s. 423–444) odwołuje się do spuścizny naukowej głównego reprezentanta KAD, Normana Fairclougha. Jak przekonuje autorka, studiowanie dyskursu muzycznego to przedsięwzięcie interdyscyplinarne. Wyróżnia ona za Faircloughem trzy elementy analizy: 1) społeczne struktury (*social structures*), 2) społeczne praktyki (*social practices*) oraz 3) społeczne zdarzenia (*social events*) (Aleshinskaya, 2013, s. 424). Dyskurs muzyczny jest zatem formą społecznej praktyki, w której szczególną rolę odgrywają następujące elementy: a) **kontekst społeczny** (*social context*), b) **aktorzy społeczni** (*social agents*) oraz c) **relacje społeczne** (*social relations*) (Jabłońska, 2019). Istotą analizy dyskursu muzycznego jest uchwycenie wzajemnych powiązań między tymi trzema elementami – aktorami społecznymi, relacjami społecznymi oraz społecznym kontekstem, w którym one zachodzą. Z tak rozumianych analiz wpływa muzyczna semioza, która stanowi istotny element muzycznej sfery publicznej. Analizując dyskursy muzyczne (w szczególności te dotyczące deliberacji politycznej za pomocą piosenek politycznych), możemy zatem uchwycić specyfikę komunikowania się aktorów politycznych z szeroko pojętą publicznością, ukazując przy tym szeroko pojęty kontekst społeczno-kulturowy i polityczny oraz wzajemne związki między nadawcą i odbiorcą komunikatu.



Założenia te można uzupełnić pojęciem legitymizacji w dyskursie, o której mówi inny znany przedstawiciel analizy dyskursu Theo van Leeuwen. Autor ten również pisał o sposobach badania dyskursów muzycznych (van Leeuwen, 2012, s. 319–328), ale ciekawsze wydają się jego założenia na temat legitymizującej mocy dyskursu, rozumianej jako odpowiedź na wypowiedziane lub niewypowiedziane pytania o to, dlaczego powinniśmy coś robić lub „dlaczego nie powinniśmy czegoś robić w dany sposób” (van Leeuwen, 2008, s. 105–106). Jak wskazuje autor, służą temu co najmniej cztery elementy, takie jak: autoryzacja, ocena moralna, racjonalizacja i mitopoetyka. Pozwalają one uprawomocnić określone praktyki, tłumacząc świat i dostarczając wyjaśnień, dlaczego jest tak, a nie inaczej. Odbywa się to zarówno poprzez odniesienie do autorytetów (tych bardziej uogólnionych i tych osobowych), jak i do oceny moralnej określonych działań (poprzez odwołanie się do określonych wartości). Istotne są również racjonalizacje, które – jak wskazuje van Leeuwen – legitymizują określone praktyki, odwołując się do „naturalnego porządku rzeczy” i nawiązując do systemu moralnego (van Leeuwen, 2008, s. 114 i nast.). Dyskurs zatem pozwala uporządkować świat, tłumaczy go i nadaje mu sens.

Idąc tym tropem, trzeba odwołać się w tym miejscu do koncepcji uznanego badacza dyskursu Teuna van Dijka, który – postulując sposób analizy dyskursu – wyróżnia cztery istotne jej wymiary: 1) komunikacyjny, 2) językowy, 3) poznawczy i 4) interakcyjny (van Dijk, 2006). W dyskursie zawarta jest bowiem – po pierwsze – relacja nadawca–odbiorca oraz proces wzajemnej komunikacji, po drugie – sposoby użycia języka i strategie argumentacyjne, po trzecie – modele mentalne, wyobrażenia i stereotypy, a także po czwarte – działania przejawiające się poprzez performatywną moc dyskursu.

Muzyka popularna w kampaniach wyborczych – wybrane przykłady

Jak już wcześniej zostało to opisane, muzyka (wraz z towarzyszącym jej słowem) stanowi integralny element życia społeczno-muzycznego i należy ją włączyć w rozważania nad deliberacją polityczną. Jest ona bowiem jedną z form praktyk muzyczno-politycznych, które służą zarówno uatrakcyjnieniu przekazu, jak i zarządzaniu wizerunkiem polityków. Dostarcza także możliwości przekazywania określonych treści i argumentów. Sztuka dźwięków (w połączeniu ze słowem) świetnie spełnia się w tej roli (nadaje lekkość przekazowi politycznemu, utrwała komunikat poprzez łatwą do zapamiętania melodię). Przekaz muzyczno-polityczny jest z reguły prosty i przyjemny w odbiorze, szczególnie dla mało wymagającego odbiorcy (skoczna, łatwo wpadająca w ucho melodia, konwencja muzyczna utrzymana w stylu disco polo, techno, rocka, hip-hopu



lub piosenki biesiadnej). Dźwięk staje się tu oprawą i wzmocnieniem perswazyjnego charakteru słowa i obrazu, przybierając formę jednostronnej komunikacji między politykiem a wyborcą. Łatwiej bowiem zapamiętać slogan wyborczy, gdy jest powtarzany w refrenie, w rytm wpadającej w ucho melodii, niż gdy podany jest w monotonnej, tradycyjnej formie. Muzyczne występy polityków służą więc ociepleniu ich wizerunku, jak również pozwalają – poprzez wybór stosownego gatunku muzycznego – na dotarcie do odpowiedniego elektoratu.

Spoglądając na polską scenę polityczną, poczynszy od przemian demokratycznych w latach 90., można podać wiele przykładów świadczących o obecności muzyki w życiu politycznym. Warto przyrzeć się kilku najbardziej rozpoznawalnym piosenkom, które zapisały się w historii muzycznej sfery publicznej swoją treścią i przesłaniem. Są to utwory nie tylko rozpoznawalne w muzycznej sferze publicznej, ale też wpisujące się w kanon piosenek wyborczych na przestrzeni ostatnich dekad.

Pierwszym polskim produktem muzyczno-wyborczym był utrzymany w stylu disco polo utwór *Ole, Olek!* autorstwa zespołu Top-One. Utwór ten powstał na potrzeby wyborów prezydenckich w 1995 roku i wsparcia kandydatury Aleksandra Kwaśniewskiego. Sukces piosenki polegał nie tylko na skocznej i łatwo wpadającej w ucho linii melodycznej, utrzymanej w rytmie disco polo, ale też na wyraźnym ociepleniu wizerunku kandydata na urząd prezydenta. Swobodna formuła przekazu (Kwaśniewski tańczący w towarzystwie muzyków, czarnoskórego wokalisty i atrakcyjnych dziewcząt w chórk) znacząco przyczyniła się do przełamania sztywnego wizerunku polityka z czasów PRL. W muzyczno-słownym przekazie widoczna jest sugestia, że kandydat na prezydenta to nowoczesny, otwarty na zmianę polityk. Polityk, który sprosta wyzwaniom nadchodzących, demokratycznych czasów. Uwagę zwraca w szczególności refren piosenki, w którym wielokrotnie powtarzane są słowa nakłaniające wyborców do działania: „Ole, Olek, wygraj, Ole, Olek, na prezydenta tylko ty / Ole, Olek, dzisiaj, Ole, Olek, wybierzmy przyszłość oraz styl”¹. Widać tu mocno performatywną moc języka w połączeniu ze skoczną i łatwo wpadającą w ucho melodią. Zarówno przekaz słowny, jak i towarzysząca mu muzyka wiążą się zatem z fatyczną, apelatywną i mobilizacyjną funkcją muzyki w polityce, budując porozumienie i wspólnotę znaczeń oraz skłaniając do działania.

Na przestrzeni ostatnich dekad pojawiały się kolejne muzyczno-polityczne produkcje, wspierające wybory prezydenckie, parlamentarne czy samorządowe. Ciekawym pomysłem muzyczno-słownej aranżacji programu wyborczego partii była piosenka Polskiego Stronnictwa Ludowego *Człowiek jest najważniejszy* z 2011 roku. Odnaczała się ona wyraźnie folkowym charakterem, skoczną i wesołą melodią oraz towarzyszącym jej pozytywnym przekazem, promującym ugrupowanie w wyborach parlamentarnych.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=yDb8dONh6Ww> (dostęp: 1.03.2022).



Całość została utrzymana w bardzo pozytywnej słowno-dźwiękowej warstwie, podkreślającej siłę więzi narodowych, polskości i eksponującej metaforę ojczyzny jako domu. Szczególnie widoczne jest to w refrenie piosenki: „Bo to nasz dom / narodu więź / bo dla nas człowiek najważniejszy jest / Bo to nasz dom, to Polska jest / Wybierzmy PSL”. W piosence zawarto też wiele treści programowych. W tekście pierwszej zwrotki podkreślano na przykład: „Chcemy, by praca miała sens / by polityka miała treść / by przykład z Polski brał świat / działamy po to tyle lat / dlatego ruszaj jak najprędzej / trzeba uwierzyć, że ten kraj to raj / już od dziś możemy więcej / dla Polski wstanie nowy dzień”².

Widać zatem, że główną osią tak pojmowanego dyskursu polityczno-muzycznego jest budowanie wspólnoty znaczeń i wspólnotowych wartości, integrowanie wokół wyznaczonych celów, wyznaczanie kierunku rozwoju kraju itp. Na uwagę zasługuje zatem fatyczna i apelatywna funkcja komunikowania politycznego w połączeniu z performatywną mocą dyskursu. W odniesieniu do warstwy wizualnej należy dodać, że wśród występujących w piosence „zwykłych ludzi” w różnym wieku pojawiają się również czołowi politycy PSL. Jak miał zauważyć jeden z obecnych w teledysku polityków, uzasadniając swój udział w przedsięwzięciu: „wolę tańczyć, niż opowiadać dyrdymały, jak robią to niektórzy politycy” (Przedpełski, 2011).

Inną, wartą wspomnienia piosenką wyborczą był popularny utwór *Są nas miliony*, wykonywany przez duet „2Sisters”, zachęcający do głosowania na kandydata SLD Grzegorza Napieralskiego w wyborach prezydenckich w 2010 roku. Piosenka ta została przerobiona z utworu *Come on* zespołu 2Sisters (utwór ten odpadł w krajowych eliminacjach do Eurowizji, ale popularność zyskał w wersji, o której tu mowa). Śpiewające i poruszające się w hip-hopowym stylu atrakcyjne bliźniaczki nakłaniały wyborców do oddawania głosu na kandydata lewicy. Konwencja muzyczna klipu wyborczego wskazuje, że adresatem przekazu byli w szczególności ludzie młodzi. Powtarzany wielokrotnie refren („To on, zmieni, to on, właśnie to on, sprawi, że lepszy będzie kraj / To on, zmieni, to on, właśnie to on, sprawi, że to będzie twój czas”), jak również treść poszczególnych zwrotek, zawierających takie hasła jak *równość*, *wolność*, *Internet*, *rozwój*, miały aktywizować wyborców do działania („Zdobędziemy świat, to twoja przyszłość, to twoje nowe „ja” / Powiedz dlaczego jeszcze wahasz się? / Przecież dobrze już wiesz, że to on!”)³. Performatywność przekazu w połączeniu z hip-hopowym rytmem pełniła wyraźnie mobilizacyjną funkcję, zachęcając wyborców do oddania głosu na Napieralskiego.

² <https://www.youtube.com/watch?v=hrHYXMvoBao> (dostęp: 1.03.2022).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=eMamvK6rJhE> (dostęp: 1.03.2022).



Interesujące z dyskursywnego punktu widzenia są też archiwalne piosenki wyborcze nieistniejącej już partii „Samoobrona”. Jest to o tyle ciekawe, że w promowanie programu wyborczego owej partii zostali zaangażowani muzycy, którzy cieszyli się wówczas popularnością na rynku muzycznym, co z pewnością wzmacniało siłę przekazu. Na myśl przychodzi w szczególności utwór *Dokąd idziesz Polsko*, wykonywany przez popularny wówczas zespół „Ich Troje”, a także piosenka *Polskę trzeba zLepperować „Trubadurów”*. Warto zwrócić uwagę na narracyjność i moralizujący charakter tych piosenek, ukazujących w kolejnych odsłonach nie tylko minione losy Polski, ale też kreślących jej przyszłość. Wyraźna jest także mocna ideologizacja dyskursu politycznego, sprzęgająca się z narodową symboliką, wydarzeniami i doświadczeniami historycznymi oraz elementami pamięci narodowej. Wyraźne są również zabiegi budowania wspólnoty retorycznej poprzez silną dychotomizację rzeczywistości społecznej i tworzenie figury wspólnego wroga. W piosence *Polskę trzeba zLepperować* roztaczana jest wizja Polski jako kraju trawionego bezrobociem, zamieszkałego przez ludzi bez perspektyw, narażonych na śmietnikową egzystencję. Jak śpiewają Trubadurzy w pierwszej zwrotce, jest to kraj rozkradany i psuty. Stąd konieczne jest wprowadzenie zmian, nowego ładu, o czym dobitnie świadczy skoczny charakter refrenu: „Polskę trzeba zlepperować, zrobić remont, inny ład / Kiedy władza będzie nowa, wtedy zmieni się nasz świat / Zlepperować trzeba Polskę jak najprędzej, zanim oni doprowadzą nas do nędzy / Ci, co byli, co rządili, co okradli nas / Zlepperować kraj ojczysty jest już czas”. Piosenka jest też przestrożą i równoczesnym wskazaniem, na kogo głosować, by w przyszłości nie powtórzył się ten sam scenariusz. Uwagę zwraca w szczególności prosty język i zastosowanie ludowych przysłów: „Już się dzielą fotelami i się pchają / co przekrętów na sumieniu mają kupę / Więc by nie pluć znów po szkodzie sobie w brodę, to należy raz na zawsze dać im odejść / Teraz kolej na tych, którzy jeszcze nie rządili, tych, dla których każdy ważnym jest człowiekiem / Więc pomyślcie, bo zależy tylko od was, by nie płakać potem nad rozlanym mlekiem”⁴.

Utworem równie moralizującym, narracyjnym i utrzymanym (w odróżnieniu od piosenki Trubadurów) w pełnej patosu konwencji, stworzonym na potrzeby wizerunkowe Samoobrony, jest piosenka zespołu Ich Troje *Dokąd idziesz Polsko*. Tu przede wszystkim pojawiają się liczne historyczne odniesienia, odwołania do polskiej tradycji i narodowych symboli (np. motyw wesela, Stańczyka itp.). Pieśń jest utrzymana w hymnicznej, podniosłej konwencji. Patos podkreślany jest nie tylko za pomocą słów, ale też linii melodycznej (z bogatą instrumentacją, w tym motywem lirycznej wiolonczeli oraz chóralnym śpiewem). Całości przyświeca retoryczne pytanie, zawarte w refrenie piosenki: „Dokąd idziesz Polsko? / Dokąd idziesz kraju? / Czy do wrót piekielnych,

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Z1FdkmENTb8> (dostęp: 1.03.2022).



czy do bramy raj? / Czego pragniesz dzisiaj, czego ci potrzeba? / Aby dotrzeć prędko do samego nieba”⁵.

Podsumowanie

Wszystkie wymienione przykłady wykorzystania muzyki popularnej do celów politycznych odznaczają się wspólnymi cechami, które można wyodrębnić na poziomie czterech zarysowanych wcześniej płaszczyzn analizy dyskursywnej – wymiaru komunikacyjnego, językowego, poznawczego i interakcyjnego. Po pierwsze, chodzi więc o nawiązanie i utrzymanie komunikacji nadawcy (polityków) z odbiorcą (obywatelami) oraz wykorzystanie piosenki wyborczej do mobilizacji elektoratu. W tym przypadku spełnia się zatem funkcja komunikowania politycznego, której istotą jest dotarcie do odbiorcy, wpłynięcie na jego postawę oraz skłonienie go do określonych zachowań (kształtowanie poglądów politycznych, zmobilizowanie do udziału w wyborach). Po drugie, jest to wykorzystanie piosenek wyborczych na poziomie językowym, z użyciem określonych słów (w tym na przykład służących do budowania więzi i wspólnoty znaczeń, ale też dychotomizacji świata, podziału na „my – oni”, tworzenia figury „wspólnego wroga” oraz wartościowania). Na poziomie językowym warto również wspomnieć o używaniu technik erystycznych w celu jak najlepszego zaprezentowania swojego kandydata i dyskredytacji przeciwnika politycznego. Po trzecie, jest to budowanie określonych tożsamości zbiorowych na poziomie poznawczym za pomocą nośnych symboli, metafor, społecznie podzielanych znaczeń. W ten sposób tworzona jest też pamięć społeczno-muzyczna społeczeństwa, z wykorzystaniem określonych treści polityczno-muzycznych. I w końcu, po czwarte, poprzez piosenki wyborcze realizowana jest płaszczyzna interakcyjna, której głównym elementem jest performatywność przekazu (idź i zagłosuj na danego polityka: „to on”, jak śpiewały bliźniaczki Napieralskiego, czy też „na prezydenta tylko ty”, jak skandował zespół Top-One). W tym wypadku widoczna jest zatem sprawcza moc dyskursu, wprowadzająca rzeczywistość społeczną w działanie, jak również mocno fatyczna funkcja muzyki w społeczeństwie, podtrzymująca interakcje między uczestnikami procesu komunikacji politycznej. W piosenkach wyborczych wykorzystujących treści polityczne w połączeniu z muzyką popularną widoczna jest także wyraźnie funkcja ekspresywna (polegająca na wyrażaniu stanów emocjonalnych zarówno za pomocą języka, jak i muzyki) oraz funkcja apelatywna, której celem jest wzbudzenie reakcji w odbiorcy, by zachowywał się w taki lub inny sposób.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lPU3FfFOcc> (dostęp: 1.03.2022).



Spoglądając zatem na procesy deliberacji w sferze publicznej, nie sposób nie dostrzec fenomenu piosenek wyborczych, które stanowią istotny element komunikacji politycznej i przekazywania określonych treści. W tym sensie mamy do czynienia z dyskursywnym reprodukowaniem znaczeń, które są społecznie podzielane i społecznie interpretowane na podstawie wspólnotowo podzielanej matrycy znaczeń, symboli, metafor czy strategii argumentacyjnych. Wszystko to składa się zaś na semiozę danego społeczeństwa. Zadaniem socjologa jest dostrzeżenie tych zjawisk i procesów oraz włączenie ich do naukowego namysłu nad komunikowaniem się na tematy polityczne w szeroko pojętej sferze publicznej.

Bibliografia

- Aleshinskaya, E. (2013). *Key Components of Musical Discourse Analysis*. „Research in Language”, no. 11/4, s. 423–444.
- Arystoteles (1964). *Polityka z dodaniem pseudo-Arystotelesowskiej ekonomiki*. Warszawa: PWN.
- Blacking, J. (1982). *The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text*. „Yearbook for Traditional Music”, no. 14, s. 15–23.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. J. D. (2001). *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ciesielski, R. (2016). *Odpowiednie dać muzyce słowo. Komentowanie muzyki w mediach (rekonesans)*. [W:] *Media jako przestrzeń muzyki*, red. M. Parus, A. Trudzik. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, s. 107–132.
- Dankoff, J. (2011). *Toward a Development Discourse Inclusive of Music*. „Alternatives: Global, Local, Political”, no. 36(3), s. 257–269.
- Dobek-Ostrowska, B. (2006). *Komunikowanie polityczne i publiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Etzkorn, K. P. (1964). *Georg Simmel and the Sociology of Music*. „Social Forces”, no. 43(1), s. 101–107.
- Greitemeyer, T. (2009). *Effects of Songs with Prosocial Lyrics on Prosocial Behavior: Further Evidence and a Mediating Mechanism*. „Personality and Social Psychology Bulletin”, no. 35(11), s. 1500–1511. <https://doi.org/10.1177/0146167209341648>.
- Habermas, J. (2005). *Faktyczność i obowiązywanie. Teoria dyskursu wobec zagadnień prawa i demokratycznego państwa prawa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Habermas, J. (2007). *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Habermas, J. (2021). *Public Space and the Political Public Sphere – the Biographical Roots of Two Motifs in My Thought*. „The Journal of Philosophy of Disability”, no. 1, s. 105–115.
- Jabłońska, B. (2014). *Socjologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Jabłoński, M. (1999). *Muzyka jako znak*. Poznań: PTPN.
- Kłoskowska, A. (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Massaka, I. (2009). *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*. Łódź: Ibidem.
- Mika, B. (2007). *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia.



- Mika, B. (2015–2016). „Władza” publiczności. Kryteria doboru repertuaru koncertowego w XX wieku jako odpowiedź na wymagania słuchaczy – przegląd wybranych stanowisk. „Forum Muzykologiczne”, s. 31–38.
- Miyamoto, N. (2013). *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas’s Concept of Representative Publicness*. „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, no. 44(1), s. 101–118.
- O’Regan, S. (2022). *Songs in Irish Popular Politics: Cork Election Songs 1818–1837*. „Irish Studies Review”, no. 30/1, s. 1–24.
- Perlikowski, Ł. (2016). *Polityczność i deliberacja. Jürgena Habermasa teoria demokracji*. „Dialogi Polityczne”, nr 20, s. 39–68.
- Platon (1997). *Państwo*. Kęty: Antyk.
- Przedpełski, A. (2011). *Z pieśni do wyborów. Lista piosenek wyborczych*. „Forbes”, 9 września. <https://www.forbes.pl/wiadomosci/najlepsze-piosenki-wyborcze-piosenki-wyborcze-sposobem-na-sukces/j3sbl6v>.
- Rousseau, J.-J. (2010). *A Dictionary of Music*. Translated from the French of Mons. J. J. Rousseau. By William Waring. London: printed for J. French.
- Schoening, B. S., Kasper, E. T. (2011). *Don’t Stop Thinking About the Music: The Politics of Songs and Musicians in Presidential Campaigns*. Lanham: Lexington Books.
- Schütz, A. (2008). *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*. [W:] A. Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*. Kraków: Nomos, s. 225–239.
- Scott, J. T. (1997). *Rousseau and the Melodious Language of Freedom*. „The Journal of Politics”, no. 59(3), s. 803–829.
- Supiścić, I. (1969). *Wstęp do socjologii muzyki*. Warszawa: PWN.
- Szymanowski, K. (1949). *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Van Dijk, T. (2001). *Dyskurs jako struktura i proces*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Van Dijk, T. (2006). *Badania nad dyskursem*. [W:] A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski. *Współczesne teorie socjologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.