

Justyna Laskowska-Otwinowska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

laskowskaotwinowska@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5566-7193

O sile wspólnego śpiewania. Żądanie zmiany

About the Power of Singing Together: A Demand for Change

DOI: 10.12775/LL.3.2023.005 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article presents the use of collective singing for socio-political purposes on the example of two historical events: the 1988 Singing Revolution, and the 2020–2021 protests against the rigged elections in Belarus. One of these purposes is building/strengthening national identity, the other – expressing demands for change. The mechanisms used to achieve the desired effect are contained in the traditional song functions.

KEYWORDS: collective singing, political protest, social change, Estonia, Belarus.

Zjawisko wykorzystania muzyki w ramach oporu społecznego opisane zostało już wielokrotnie, także przez polskich badaczy. Poza obszarem rodzimej pieśni zaangażowanej, najliczniej tworzonej w latach 80. XX w., zwłaszcza w czasach stanu wojennego (Ramet 2018: 114–118), refleksji naukowej doczekały się również światowe nurty tzw. muzyki zaangażowanej z lat 60. XX w. (Jeziński, Kuligowski, Pranke, Tański 2020), a także współczesna polska piosenka propagandowa (Łukasik-Turecka 2013). Wymienieni badacze koncentrują się jednak na twórczości autorskiej i na dziełach o cechach przebojów, charakterystycznych dla muzyki rockowej, punkowej oraz rodzimej muzyki discopolowej. O szerszej refleksji teoretycznej na temat związków muzyki z polityką wspominałam we własnych publikacjach, cytowanych również w tym artykule (Laskowska-Otwinowska 2018, 2021).

Tymczasem jednym z ciekawszych fenomenów występujących w kontekście oporu czy buntu jest możliwość wyrażania ich poprzez wspólny śpiew. Dzieje się tak za sprawą „przepuszczalności” tekstowej wynikającej z połączenia

słów z muzyką. W samej naturze pieśni leży mocniejsze niż w przypadku tekstu mówionego oddziaływanie emocjonalne na słuchacza (Dahlig 1993: 34). Poprzez intensyfikację doznań odbiorcy pieśń staje się również pozasłownym nośnikiem ludzkich doświadczeń (Wilson 2002: 330). Szczególnie mocny przekaz następuje w momencie muzykowania grupowego, podobnie jak w innych zbiorowych działaniach artystycznych, np. grze teatralnej. Wspólny śpiew jest więc działaniem złożonym. To z jednej strony muzyka i słowa, a z drugiej wydarzenie o charakterze relacyjnym, w którym wytwarza się i odczuwa zbiorowe doświadczenie emocjonalne (Lomax 1959: 928).

Dzięki wielu funkcjom, jakie w kulturze pełni muzyka, także wspólne śpiewanie może stać się narzędziem, w istocie swej artystycznym, użytym jednak do celu praktycznego, którym jest kształtowanie wspólnoty. Wspólny śpiew jest sposobem budowania tożsamości narodowej. Zadanie to realizowane jest poprzez uwypuklenie cech komunikacyjnych muzyki (Massaka 2009: 322), kształtowanych jej licznymi funkcjami. W artykule *Smutek jest nasz, bydło jest ich* (Laskowska-Otwinowska 2021) zajmowałam się funkcją zaświadczałą muzyki. Obecnie skupię się na przykładach jej działania poprzez funkcję społecznie integrującą i uprawomocniającą daną kulturę (Merriam 1964: 223–226; Massaka 2003: 23) oraz aktywizującą do przyjmowania pożądanych postaw i zachowań (Vila 2014: 3–4). Działanie tych funkcji możemy zaobserwować w wydarzeniach politycznych o dużej skali, zarówno historycznych, jak i współczesnych. Do zaprezentowania istotności wspólnego śpiewu dla budowania tożsamości narodowych posłużę się opisem dwóch przypadków: tzw. śpiewającej rewolucji, która jest jednym z określeń na całą serię wydarzeń prowadzących do przywrócenia niepodległości narodów bałtyckich: Estonii, Łotwy i Litwy, poprzez wyłączenia ich ze Związku Radzieckiego w latach 1987–1989. Drugim wydarzeniem będą protesty przeciwko sfałszowanym wyborom prezydenckim na Białorusi w latach 2020–2021, w relacji organizatorki i dyrygentki Wolnego Chóru Białorusi Galiny Kazimirovskiej, z którą przeprowadziłam wywiad w grudniu 2021 r.

W trakcie obu wydarzeń zbiorowy śpiew wykorzystano również do wymuszenia zmian politycznych. Mechanizm zastosowany do osiągnięcia tego celu mieści się w tradycyjnych funkcjach pieśni, także ludowej.

Do zabiegów śpiewaczych mających na celu wyrażenie oporu należały w tradycji polskiej wsi pieśni dożynkowe okresu pańszczyzny, omawiane przez Michała Rauszera (2021: 194). Zastosowanie ich w kontekście ukrytego oporu polegało na celowym użyciu śpiewu jako nośnika trudnych treści, które z powodów obyczajowych, społecznych czy politycznych nie mogłyby pojawić się w formie werbalnej (Dahlig 1993: 34; Rauszer 2021: 194)¹. Bywało też

1 Pieśni dożynkowe o charakterze skargi Michał Rauszer traktuje jako ewidentną formę oporu, polegającą na oskarżaniu, czasem połączonym nawet z symboliczną przemocą, wobec bezpośrednich ciemieżycieli: ekonomów czy karbowych, za nieludzkie traktowanie w trakcie prac polowych, podczas gdy rzeczywistą wymową jest sprzeciw wobec systemu pańszczyzny w ogóle. Ukryta forma przekazu ma polegać na „oszczędzeniu” w nich samego dworu, gdyż w przeciwnym wypadku mogłoby to wiązać się z niebezpiecznymi konsekwencjami ze strony panów wobec skarżących.

tak, że brzmienie oskarżycielskiego tekstu łagodziło się przez dodanie wątku humorystycznego (Dahlig 1993: 50).

Innym spotykanym w polskiej tradycji aspektem śpiewu jest jego obrzędowy charakter, wyrażający się tym, że: „pewne słowa, zdania są na tyle ważne lub atrakcyjne, że się je właśnie śpiewa, a nie mówi” (Dahlig 1993: 34). Bo chociaż muzyka jako taka jest asemantycznym sposobem komunikacji, to w niektórych kulturach, np. typu ludowego, występuje podczas ceremonii, w rytuałach i obrzędach jako forma znaku (Stockmann 1982: 244).

Istotą obrzędu jest jego intencjonalność w celu wywołania zmian różnego typu. Należą do nich m.in. zmiany statusu i roli społecznej. Temu służą pieśni weselne, zwłaszcza oczepinowe, a niegdyś także pieśni adresowane do kobiet w połogu, mające spowodować szczęśliwe zamknięcie tej fazy ich życia, czy życzenia śpiewane w trakcie obrzędu kołędowania. Pieśni „z morałem” miały natomiast zmieniać ludzkie zachowania (Dahlig 1993: 53), a ich adresaci czasem bywali niedookreśleni czy też uogólnieni. Zawsze jednak można było doprecyzować ich typ poprzez użycie konkretnego rodzaju pieśni. Dlatego śpiewało się:

- do kogoś – np. przyśpiewki weselne;
- na kogoś – wyrażające krytykę lub nawet piętnujące;
- po coś – w celu osiągnięcia zmiany;
- dla kogoś – w formie życzeń lub dla przyjemności;
- przy okazji jakiegoś wydarzenia (Dahlig 1993: 50–53).

Wszystkie te typy pieśni mogły być użyte przy okazji obrzędów dorocznych czy rytuałów związanych z cyklem życia jednostki.

Niniejszy artykuł, obok wskazania na użycie wspólnego śpiewu do budowania i wzmacniania tożsamości narodowej, zwraca uwagę na zastosowanie w pieśniach tradycyjnej funkcji obrzędowej w celu wywołania zmiany politycznej.

Śpiewająca rewolucja

Śpiewająca rewolucja to jedno z określeń na całą serię wydarzeń, które doprowadziły do przywrócenia niepodległości narodów bałtyckich: Estonii, Łotwy i Litwy poprzez wyłączenie ich ze Związku Radzieckiego. Politycznym tłem tego procesu były wydarzenia, które rozpoczęły się w Polsce w 1980 r. W 1985 r. nowy przywódca radziecki Michaił Gorbaczow wprowadził dwie zasady: głośność i pierestrojkę. Odnosiły się one do niektórych swobód politycznych i gospodarczych. Głośność pozwoliła nierosyjskim narodom na okazywanie swego niezadowolenia. Ostatecznie, w okresie 1987–1989, podejmowano działania niepodległościowe w różnych miejscach ZSRR.

Demonstracje rozpoczęły się jednak nie od śpiewu, a od protestu, który dziś nazwalibyśmy proekologicznym. Rząd radziecki wraz z ówczesnymi przedstawicielami władz lokalnych zawarł tajne porozumienie o realizacji inwestycji – kopalni fosforytu w estońskiej prowincji Lääne-Viru. Wiadomość wyciekła w lutym 1987 r. i wzbudziła wśród Estończyków obawy o potencjalnie katastrofalne skutki tego przedsięwzięcia dla środowiska. Rozpoczęło to publiczną

kampanię określaną jako „wojna z fosforytem”. Jej elementem stało się spotkanie w Hirvepark na Starym Mieście w Tallinie w rocznicę podpisania paktu Ribbentrop-Mołotow w dniu 23 sierpnia 1987 r. Wzięło w nim udział od 2000 do 5000 osób i było ono jedną z pierwszych zorganizowanych publicznych demonstracji przeciwko Estońskiej Partii Komunistycznej. Tak rozpoczęła się fala antysowieckiej aktywności i masowych protestów na rzecz niepodległości, których zasadniczym elementem były już spotkania śpiewacze.

Na Festiwalu Pop w Tartu w maju 1988 r. estoński muzyk Alo Mattiisenen przedstawił pierwszą z serii *Pięciu pieśni patriotycznych. Ei ole üksi üksi maa* (pol. Żadna ziemia nie jest samotna) jest najsłynniejszą jego kompozycją, do której tekst napisał estoński poeta Jüri Leesment (zob. hevilihhas 2007). Kolejne utwory z tego cyklu stały się podstawą śpiewającej rewolucji w Estonii. Termin ten został ukuty przez estońskiego aktywistę i artystę, Heinza Valka, w artykule opublikowanym tydzień po spontanicznych masowych demonstracjach śpiewu na Tallińskim Festiwalu Piosenki, zorganizowanym w dniach 10–11 czerwca 1988 r. Wzorem dla licznych występów tamtego okresu stało się największe, cykliczne wydarzenie śpiewacze tego kraju – Laulupidu, które odbywa się od ponad 150 lat. Zawsze też miało ono charakter niepodległościowy, wykonywano wtedy repertuar ludowy i narodowy oraz komponowano na te okazje nowe pieśni patriotyczne, np. *Mu isamaa, mu õnn ja rõõmskih*, autorstwa Johanna Voldemara Jannsenena, który był też inicjatorem pierwszego spotkania Laulupidu, w 1869 r. w Tartu. Tartu, w ówczesnym nazewnictwie Dorpad – miasto uniwersyteckie, w XIX i w początku XX w. stanowiło silny ośrodek estońskiego przebudzenia narodowego, gdzie rozwijały się liczne inicjatywy związane z tożsamością narodową. Zgodnie z teorią Anthony’ego Smitha, odnoszącą się do budowania kanonu kultury narodowej przez, w tym przypadku estońską, inteligencję (Smith 1989: 52–70), do działań tych należało m.in.: skompilowanie i publikacja przez pisarza i folklorystę Friedricha Reinholda Kreutzwalda eposu narodowego *Kalevipoeg* w 1861 r., publikacja przez Jakoba Hurta w 1863 r. kompendium estońskich pieśni ludowych i poezji, powołanie w 1865 r. Towarzystwa Pieśni i Tańca „Vanemuine”, otwarcie w 1870 r. pierwszego teatru estońskiego, kierowanego przez poetkę i dramatopisarkę Lydię Koidulę, stworzenie flagi narodowej w 1881 r.

W okresie dominacji ZSRR zgoda lub jej odmowa na odbywające się co pięć lat spotkanie śpiewacze Laulupide stawała się politycznym narzędziem opresji władz sowieckich. Oddziaływanie wspomnianych spotkań było tym większe, że w czasach ZSRR tego typu imprezy muzyczne wykorzystywane były do celów propagandowych: „Wielodniowe, kosztowne festiwale miały tworzyć wizerunek wielonarodowościowego imperium, które szanuje, a nawet popiera autonomię podbitych ludów” (Gwizdalanka 1999: 206). Estońscy organizatorzy Laulupidu starali się, aby ich spotkania były rodzajem manifestacji i odróżniały się autentycznością w stosunku do festiwali odgórnie zarządzanych przez władze ZSRR. W Estonii końca lat 80. XX w. potencjał zbiorowego śpiewu mieścił się jednak nie tylko w jego funkcjach: integrującej, aktywizującej i uprawomocniającej

kulturę narodową, lecz również w uruchomieniu żądania zmiany. W 1988 r. Trivimi Velliste – prezes Stowarzyszenia Estońskiego Dziedzictwa, po raz pierwszy wyraził publiczną wolę odzyskania niepodległości. W kwietniu 1988 r. Stowarzyszenie zorganizowało masową demonstrację w Tartu: wówczas po raz pierwszy od utraty niepodległości wywieszano narodowe flagi. Aby uniknąć oskarżeń KGB, utworzono je z pojedynczych flag powiewających obok siebie: niebieskiej, czarnej i białej. Kilka miesięcy później, w czerwcu, na Rynku w Tallinnie, zaczęto śpiewać patriotyczne piosenki, wymachując już kompletnymi flagami Estonii (zob. varvas 2011). W warstwie słownej wykonywanych wtedy utworów, podobnie jak w większości pieśni patriotycznych, autorzy podkreślają urodę swojego kraju², jego przeszłą chwałę oraz nawołują do solidarności narodowej, co w odniesieniu do zamierzonego efektu emocjonalnego nazywa się metaforycznie „ogrzewaniem serc”.

Dnia 16 listopada 1988 r. Najwyższa Rada ZSRR Estonii wydała Estońską deklarację suwerenności, a na początku kolejnego roku, pomimo protestów Rosjan, oficjalnie przywrócono przedwojenną flagę i język estoński. Jednak niepodległość ogłoszono dopiero późnym wieczorem 20 sierpnia 1991 r., po osiągnięciu porozumienia między różnymi partiami politycznymi.

Białoruś, lata 2020–2021

O tym, jak ważny był i jest w republikach nadbałtyckich wspólny śpiew, opowiedziała mi założycielka i dyrygentka Wolnego Chóru Białoruskiego – Galina Kazimirovskaja, zwracając uwagę zwłaszcza na przykład Łotwy, gdzie główny chór narodowy liczy obecnie około 16 000 osób, a w innych chórach śpiewają w zasadzie wszyscy obywatele, włącznie z członkami rządu i prezydentem. Chór ten był dla Galiny Kazimirovskiej inspiracją w poszukiwaniu czegoś, co pozwoli zmanifestować wspólnotę³ ludzi protestującym przeciw sfałszowanym wyborom prezydenckim w 2020 r. i spontanicznie podejmującym wspólny śpiew w obliczu kordonów milicji. Kiedy muzycy Filharmonii Narodowej zdecydowali się na publiczne odśpiewanie hymnu kościelnego *Mahutny Bozha*, przyłączyli się do nich demonstranci (zob. Maksim Slushniuk 2020). Jednak szybko dostrzeżono problem, że poza paroma ludowymi piosenkami Białorusini nie mają rodzimego repertuaru patriotycznego. Lata rusyfikacji, a także aresztowania lub emigracja muzyków doprowadziły do wyjałowienia muzycznego w tym kraju. Zatem pierwszym krokiem w budowaniu narodowej tożsamości śpiewaczej na Białorusi stało się dla tamtejszej inteligencji, zgodnie z teorią Smitha, odnalezienie tego repertuaru, także za granicami, gdzie często pieśni wędrowały z kompozytorami-uciekierami. Przykładem takiego utworu jest tzw. *Wajacki marsz*, który w latach 1919–1920 był hymnem narodowym Białorusi.

2 Eksponowanie piękna swojej ziemi było też stosowane jako swego rodzaju szyfr w pieśniach niepodległościowych w okresie kolonialnym, np. w indonezyjskim gatunku zwanym *krocong* (szerzej na ten temat zob. Denning 2015).

3 Wywiad z Galiną Kazimirovską, 20 grudnia 2021 r.

Dla budowania wspólnej tożsamości protestujących bardzo ważne stało się, aby wspólny śpiew miał jak najliczniejszą reprezentację. Organizowano się zatem tak, by słowa i nuty były drukowane i rozdawane w poszczególnych kamienicach czy blokach. Dzięki temu ludzie wieczorami na podwórkach mogli ćwiczyć poszczególne utwory. Jak wspomina Galina Kazimirovskaja: „stał się cud i nawet mężczyźni, którzy zwykle spędzali wieczory z butelką piwa przed telewizyjną transmisją meczu, schodzili śpiewać z sąsiadami”⁴. Również w trakcie demonstracji rozdawano ulotki ze słowami pieśni.

Moja rozmówczyni uważa, że narodziny wspólnego śpiewania – pierwszy taki moment w politycznej historii Białorusi, w którym „chór stał się wspólnym głosem”⁵, współwystępował symbolicznie z innym działaniem protestantów, jakim było zakładanie maseczek antycovidowych z namalowanym krzyżem i występowanie pod transparentami „Ukradliście mi głos”⁶. Zastosowanie tych sformułowań wskazuje na głębokie społeczne konotacje ich użycia. Posiadanie głosu jest bowiem jednoznaczne z posiadaniem władzy (Stanisz 2018: 97), a użycie go w tych okolicznościach – symbolicznym żądaniem zmiany władzy i przekazania go śpiewającym. Zwłaszcza że podział pieśni na właściwe poszczególnym grupom, wyróżniającym się ze względu na wiek, płeć, zawody i inne aspekty, wskazuje na ich strukturalną obecność we wzmacnianiu organizacji społecznej (Merriam 1982: 263).

Wysiłek odkrywania i uczenia się pieśni narodowych był czymś nowym dla demonstrantów. Dlatego tam, gdzie nie dotarli nauczyciele, śpiewano piosenki ludowe – zwłaszcza na marszach kobiecych. Problem z tymi piosenkami polegał na tym, że ich tematyka dotyczy miłości, a zatem nie pasowały one do nastrojów społecznych. Chyba że łączyły się z użyciem ludowych zwyczajów, np. obdarowania Aleksandra Łukaszenki arbuzami, co na Białorusi oznacza odrzucenie zalotów przez dziewczynę. Statystyki Radia Swoboda wykazują, że to właśnie ludowe piosenki: *Reczańkę* i *Kupalinkę*, śpiewano najczęściej. „Ludzie chcieli razem śpiewać, a one jedyne były powszechnie znane”⁷.

Użycie obu rodzajów pieśni: zarówno kompozycji patriotycznych, jaki i ludowych, łączyła dążność do wykorzystania ich potencjału obrzędowego. Czasem w sposób bezpośredni, jak w przypadku obdarowywania Łukaszenki arbuzami. W innych przypadkach miało to wymiar symboliczny. „Gdy ludzie są ciemieni przytłaczającą siłą [...], a zwłaszcza gdy nie mają żadnych tradycyjnych mechanizmów politycznego organizowania się na większą skalę, podstawę do oporu i buntu może stanowić rytuał” (Kertzer 2010: 238). Pierwotnie bowiem w stosunku do działań politycznych to właśnie rytuały i obrzędy budowały solidarność, wzbudzały strach lub wskazywały na alternatywne źródła władzy. „Rytuały czynią władzę spektaklem [...]. To udramatyzowanie ustala, kto ma władzę, a kto jej nie ma [...]” (Kertzer 2010: 251).

4 Wywiad z Galiną Kazimirovską, 20 grudnia 2021 r.

5 Wywiad z Galiną Kazimirovską, 20 grudnia 2021 r.

6 Wywiad z Galiną Kazimirovską, 20 grudnia 2021 r.

7 Wywiad z Galiną Kazimirovską, 20 grudnia 2021 r.

Podczas białoruskich protestów śpiewano także kontestacyjny repertuar z lat wcześniejszych⁸, piosenki tworzone na bieżąco oraz utwory zagraniczne o adekwatnej wymowie, np. *El pueblo unido* chilijskiej grupy Inti-Illimani, *Mury* Jacka Kaczmarskiego, utwór *Peremen* rosyjskiego rockmena buntownika Wikora Coja czy niemal symboliczną dla wszelkich protestów na świecie piosenkę *Bella ciao*⁹. W zestawieniu tym widzimy nie tylko ballady oporu, czasem o ludowej proveniencji (*Bella ciao*), pieśni autorskie (Kaczmarski czy Inti-Illimani), ale też utwory rockowe. Rock'n'roll przeniósł bowiem potencjał buntu z muzyki folkowej w czasy ruchu kontrkultury lat 60.–70. XX w. (Szczerbakiewicz 2020: 82)¹⁰. Możemy zatem stwierdzić, że w zbiorowym śpiewie Białorusinów wykorzystano wszystkie potencjały oporu, a wspólny śpiew ustanawiał społeczny rytuał żądania zmiany władzy. Taką samą wymowę miały estońskie spotkania śpiewacze z 1988 r.

O sile wspólnego śpiewania

„Muzyka jest jednym z najskuteczniejszych narzędzi ideologicznych, budzi instynkt zbiorowy, solidaryzm, entuzjazm, jednomyślną wolę” (Massaka 2003: 76). Jednak istoty tego zjawiska nie udało się precyzyjnie wyjaśnić – stąd tyle, czasem metaforycznych, prób jego wytłumaczenia. Jak zauważył Waldemar Domański,

śpiew to jedyna forma wyrażania myśli i poglądów równocześnie przez tysiące. Kilka tysięcy ludzi śpiewających pieśni ma moc wodospadu! Z mówieniem jest inaczej niż z pieśnią – w trakcie rozmowy każdy chce coś innego powiedzieć, przekrzykuje, zmienia tempo, zmienia temat. Pieśń ma żelazną konstrukcję, jedną melodię i jeden tekst (Łukasik-Turecka 2013: 305).

Muzykolodzy i psychologowie prezentują wiele teorii, wśród których znajdują się i takie, gdzie bardziej niż aspekty kulturowe eksponuje się relację pomiędzy działaniem muzyki a ludzką naturą (Podlipniak 2004: 97). Tę cechę wspólnego śpiewania wielokrotnie w historii wykorzystywano do celów propagandowych.

Pomiędzy uczestnikami uroczystości tworzą się określone typy więzi społecznej, narodowej czy ogólnoludzkiej. Wspólne skandowanie i kła-

8 Na przykład utwór *Try Čarapachi* zespołu N.R.M (zob. secondbelarus 2010).

9 W filmie *Bella ciao* w reżyserii Giulii Giaponessi ukazane jest wykonanie tej piosenki nie tylko w Białorusi, ale też niemal na całym świecie. Pomimo częstych ingerencji w tekst, poprzez aktualizowanie słów do lokalnego kontekstu, refren pozostaje bez zmian. Fenomen używania piosenki w różnych kulturach tłumaczy jedna z bohaterek filmu, aktywistka kurdyjska, mówiąc, że jest to uniwersalny utwór uświadamiający ludziom, że mogą stawiać opór.

10 Zarówno Rafał Szczerbakiewicz (2020), jak i Marek Jeziński (2020a, 2020b) wyrażają pogląd, że 1969 r. był momentem, kiedy pojawienie się muzyki młodzieżowej (rocka) pozwoliło w ogóle na zaistnienie w przestrzeni publicznej poglądów politycznych. Z tezą tą niestety nie mogę się zgodzić – w swoich pracach piszę o dużo wcześniejszych korzeniach pieśni politycznej (Laskowska-Otwinowska 2018, 2021).

skanie na wiecach, zebraniach partyjnych lub imprezach sportowych, maszerowanie w pochodach i na defiladach z towarzyszeniem orkiestry lub jedynie w rytm kroków, tańce podczas zabaw weselnych, imprez towarzyskich o charakterze służbowym i prywatnym, śpiewanie pieśni podczas obrzędów religijnych, manifestacji, procesji, akademii, zabaw i pogrzebów, a także rytualne zawodzenie żałobników, stymuluje określony i pożądany rodzaj emocji i refleksji, pomaga umieścić swój światopogląd w obrębie światopoglądu grupy, utożsamić się z nią, wywołać uczucie przynależności i lojalności (Massaka 2003: 76).

Uniwersalizm takiego oddziaływania muzyki czy wspólnego śpiewu pozwala jednak nie tylko na umacnianie istniejących relacji i stanów polityczno-społecznych, ale także, jak działo się to w Estonii i Białorusi, na próby ich zmiany. Historia pokazuje, że czasem udaje się takie zmiany wyśpiewać.

BIBLIOGRAFIA

- Dahlig, P. (1993). *Ludowa praktyka w komentarzach i opiniach wykonawców muzycznych*. Instytut Sztuki PAN.
- Denning, M. (2015). *Noise Uprising. The audio politics of a world musical revolution*. Verso.
- Gwizdalanka, D. (1999). *Muzyka i polityka*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- hevililhas (2007, 30 stycznia). *Ei ole üksi üksi amaa* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r75WMX1WFgk>
- Jeziński, M. (2020a). Muzyczny rok 1969 i jego kulturowe implikacje. W: M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969* (t. 4, s. 7–12). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Jeziński, M. (2020b). Ro(c)k 1969 i co dalej? Śladami buntu – ścieżkami kontynuacji. W: M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969* (t. 4, s. 29–52). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Jeziński, M., Kuligowski, W., Pranke, M., Tański, P. (red.) (2020). *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969* (t. 4). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kertzer, D. (2010). *Rytuał, polityka, władza*. Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Laskowska-Otwinowska, J. (2018). Zdobycze komunizmu. O rewolucyjnych pieśniarzach Ameryki Łacińskiej. *Etnografia Nowa*, 9–10, 510–540.
- Laskowska-Otwinowska, J. (2021). Smutek jest nasz, bydło jest ich. Funkcja zaświadczenia w muzyce ludowej i zaangażowanej na przykładzie nueva canción. *Literatura Ludowa / Journal of Folklore and Popular Culture*, 65(1), 73–85. <https://doi.org/10.12775/LL.1.2021.005>
- Lomax, A. (1959). Musical style and social context. *American Anthropologist*, 61, 927–954.
- Łukasik-Turecka, A. (2013). Muzyka w polityce. Piosenki pro i kontra. W: M. Adamik-Szysiak, W. Maguś (red.), *Współczesne zagadnienia marketingu politycznego i public relations* (s. 305–322). Wydawnictwo UMCS.
- Massaka, I. (2003). Polityczna funkcja muzyki. Antyteza estetyki autonomii dzieła muzycznego. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, 1, 75–94.
- Massaka, I. (2009). *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*. Wydawnictwo Ibidem.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Merriam, A. (1982). Muzyka jako zachowanie symboliczne. *Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*, 9, 247–271.

- secondbelarus (2010, 18 października). *N.R.M. Try Čarapachi (2000)* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k2rsdiFmob4>
- Podlipniak, P. (2004). O pewnych uniwersalnych aspektach komunikacji muzycznej. *Res Facta Nova*, 7, 97–108.
- Ramet, S. R. (2018). Muzyka rockowa a polityka w Polsce. Poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych. *Civitas Hominibus. Rocznik filozoficzno-społeczny*, 13, 109–139.
- Rauszer, M. (2021). *Siła podporządkowanych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Maksim Slushniuk (2020, 14 sierpnia). *Mahutny Bozha* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CIV0xU6LOFk>
- Smith, A. (1989). *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell.
- Stanisz, A. (2018). Antropologia dźwięku wobec protestów społecznych. *Prace Etnograficzne*, 46(1), 89–111.
- Stockmann, D. (1982). Muzyka jako system komunikacji. Aspekty teorii informacji i znaku w badaniach muzyki przekazywanej tradycją ustną. *Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*, 9, 230–246.
- Szczerbakiewicz, R. (2020). Rhythm, Soul and Country. W: M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969* (t. 4, s. 81–107). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- varvas (2011, 15 sierpnia). *Isamaa ilu hoieldes // The Singing Revolution in Estonia* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ib1NCCD68lo>
- Wilson, E. O. (2002). *Konsiliencja*. Wydawnictwo Zysk i Ska.
- Vila, P. (2014). *The militant songs movement i Latin America*. Lexington Books.