

**Artysta, performer, żebrak.**  
**Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku**  
**w świetle teorii performansu**

Praca doktorska napisana pod kier. dr hab. Ewy Dahlig-Turek, prof. IS PAN

Słowa klucze: muzyka ulicy, muzyk ulicy, performans, przestrzeń publiczna

Streszczenie

Niniejsza dysertacja doktorska poświęcona jest zjawisku muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku. Praca powstała na podstawie materiału empirycznego, zgromadzonego w trakcie badań terenowych, tj. obserwacji, rozmów i wywiadów przeprowadzonych z muzykami ulicy, a także w oparciu o literaturę, źródła czasopiśmiennicze, rzadziej medialne czy dokumenty życia społecznego (takie jak regulacje prawne, mandaty wystawiane za grę na ulicy, informatory dla artystów ulicznych i inne). W latach 2011–2018 przeprowadziłam badania terenowe nad zjawiskiem muzykowania ulicznego w następujących miejscach w Polsce: Gdańsk, Gdynia, Hel, Jastarnia, Katowice, Międzyzdroje, Poznań, Świnoujście, Warszawa, Wrocław, a także – w celach porównawczych zjawiska w Polsce i za granicą – w stolicy Austrii oraz w niemieckich miejscowościach uzdrowiskowych: Ahlbeck, Bansin, Heringsdorf.

Dysertacja doktorska składa się z dwóch części, z których pierwsza ma charakter historyczno-teoretyczny, natomiast druga zawiera charakterystykę oraz interpretację współczesnego zjawiska muzykowania ulicznego. Na wstępie omawiam źródła, publikacje (także czasopiśmiennictwo) wraz z obecną w nich terminologią związaną z badanym zagadnieniem. Następnie przedstawiam rozumienie określenia *muzyk wędrowny* i prezentuję długą listę terminów, stosowanych do nazywania muzyka ulicy, zwracając uwagę na ich zmienną semantykę; są to m. in. *muzyk uliczny*, *grajek uliczny*, *grajek odpustowy*, *wędrowny grajek*, a współcześnie także *busker*. W odniesieniu do grupy wykonawców mówi się także o *wędrownych grajkach*, *wędrownych muzykantach*, czy po prostu *muzykantach* – by wymienić tylko kilka z najczęściej pojawiających się określeń. W dalszej części, poświęconej

historii muzykowania w przestrzeni publicznej, omawiam historycznych aktorów przestrzeni publicznej posługujących się dźwiękiem: muzyków miejskich (piszczków), ludzi luźnych, katarzyniarzy, dziadów wędrownych, równocześnie nie uciekając od takich zagadnień, jak muzyka ulicy w czasach II Wojny Światowej (także na terenie gett żydowskich) oraz zagadnienia muzykujących dzieci. Historyczne postaci konfrontuję ze współczesnymi muzykami ulicy: przedstawiam charakterystykę obejmującą strukturę wieku, płci oraz wykształcenia. Wyraźnie też podkreślam, pomimo prowadzenia zbliżonej działalności w podobnej przestrzeni, że nie można traktować współczesnych muzyków ulicy jako bezpośrednich kontynuatorów tradycji muzyków wędrownych, wieżowych, dziadów-lirników i innych, co wynika zarówno z odmiennego charakteru przestrzeni publicznej dawniej i dziś, jak też z ogólnego rozwoju kultury i cywilizacji, wraz z którym zmienił się sposób i charakter prezentowania oraz percypowania muzyki w otwartych przestrzeniach publicznych. Dla lepszego opisanie i zrozumienia zjawiska proponuję także własną definicję współczesnej muzyki ulicy.

W części historyczno-teoretycznej dysertacji rozważam również kontekst, w jakim funkcjonuje badany fenomen kulturowy – jaki charakter ma przestrzeń publiczna i obecna w niej sztuka, oraz jaka jest rola artysty. Pozwala to na przedstawienie różnic pomiędzy występem scenicznym a koncertem muzyki ulicy i omówienie tej drugiej sytuacji, a w efekcie także na wyróżnienie poszczególnych modeli budowy sceny ulicznej (scena otwarta, zamknięta; scena mobilna). W tej części pracy uzasadniony został także wybór określonego paradygmatu, w ramach którego interpretowane jest zjawisko muzykowania ulicznego. Z uwagi na niejednorodny, wieloaspektowy i zależny od różnorodnych czynników (tak wewnętrznych jak i zewnętrznych) charakter współczesnego zjawiska muzykowania ulicznego uznałam, że omawiane zjawisko najpełniej opisać można i zanalizować w ramach teorii performansu.

W drugiej części dysertacji doktorskiej, opartej na materiałach zebranych w terenie, prezentuję ich etnograficzny opis wraz ze szczegółową interpretacją. W wyniku przeprowadzonej analizy form i sposobów prezentowania się wykonawców w przestrzeni publicznej wprowadziłam klasyfikację performansów (repetytywny, labilny oraz epizodyczny), a także zaproponowałam trójfazową strukturę performansu, w myśl której każdy performans składa się z fazy inicjalnej, fazy działania oraz fazy wyłączenia, będącej niejako odwróceniem pierwszej z faz i powrotem do *status quo*. Omówiłam także czas trwania performansu oraz niektóre wpływające na jego charakter regulacje prawne. Dokonałam typologizacji muzyków ulicy (muzyk-artysta, muzyk-performer, muzyk-żebrak),

zwracając jednocześnie uwagę na cechy wspólne pomiędzy funkcjonującymi w tej samej przestrzeni publicznej wykonawcami i proszącymi o jałmużnę żebrakami. W dalszej kolejności przeanalizowałam również występujące podczas muzykowania ulicznego pozamuzyczne elementy performansu, takie jak: ubiór, rekwizyty, elementy reklamy i handlu czy komunikacja (ustna i pisemna) z publicznością. Ta część pracy przynosi także opis i analizę tego, co, *last but not least*, jest istotne w zjawisku muzykowania ulicznego – repertuaru wykonywanego przez muzyków ulicznych. Scharakteryzowałam wykonywane utwory, zwracając szczególną uwagę na czynniki wpływające na ich dobór oraz sklasyfikowałam wykonywany repertuar, przedstawiając go w trzech, zaproponowanych przeze mnie grupach, które tworzą twórczość: anonimowa, autorska (kompozycje wykonawców ulicznych) oraz kompozycje innych autorów. Rozdział poświęcony repertuarowi umieszczony został jako ostatni, aby uwypuklić rolę, jaką w zjawisku muzykowania ulicznego pełnią pozamuzyczne elementy performansu, a także dlatego, by łatwiej można było zrozumieć, że repertuar czy prezentowane (oferowane) przez wykonawców wydawnictwa płytowe są nie tylko „muzyką samą w sobie”, lecz są również jednym z wielu elementów performansu – częścią obieranej przez muzyków strategii działania.

Analiza zebranego materiału, w znacznej mierze „wywołanego” podczas badań terenowych, i osadzenie go w teorii performansu, doprowadziły do zinterpretowania muzykowania ulicznego jako zjawiska interdyscyplinarnego, czerpiącego z różnych metod i technik. Zjawisko to jest zatem fenomenem, który wychodząc od muzyki, sięga daleko poza nią, oferując odbiorcom coś więcej, niż tylko i wyłącznie dźwiękowy przekaz. Mimo wszystko, jest to również fenomen muzyczny, zatem także aspekty dźwiękowe, ściślej repertuarowe, zostały w pracy uwzględnione.

Przy całej powszechności zjawiska, jego bogatej obecności zarówno w historycznych, jak również współczesnych przekazach medialnych, zadziwia fakt, że jak dotąd nie stworzono całościowej próby opisu oraz zdefiniowania zjawiska muzykowania ulicznego. Dlatego istotnym efektem pracy jest nie tylko krytyka źródeł, wykazanie różnego rozumienia semantycznego takich określeń jak *muzyk wędrowny*, *muzyk uliczny* czy *piosenka uliczna*, czy przedstawienie etnograficznego opisu współczesnego zjawiska muzykowania ulicznego w Polsce, lecz zaproponowanie autorskiej definicji współczesnej odsłony zjawiska muzykowania ulicznego oraz wypracowanie stosownej analizy omawianego zjawiska (m.in. podział performansów, typologia wykonawców, budowa sceny i inne), którą z powodzeniem

zastosować będzie można w przyszłości w kolejnych badaniach zjawiska muzykowania ulicznego.

**Artist, Performer, Beggar.**  
**Street Music in 21<sup>st</sup> Century Poland**  
**And The Theory Of Performance**

PhD written under the supervision of dr hab. Ewa Dahlig-Turek, prof. IS PAN

Keywords: street music, street performer, performance, public space

### Summary

The following work is based on field studies: observations, talks and interviews with street musicians. I conducted my research over the period 2011-2018 in the following places in Poland: Gdańsk, Gdynia, Hel, Jastarnia, Katowice, Międzyzdroje, Poznań, Świnoujście, Warszawa, Wrocław; in Austria: Vienna; in Germany: Ahlbeck, Bansin, Heringsdorf. This thesis aims to depict and analyse the phenomenon of street music in 21<sup>st</sup> century Poland.

This work consists of two parts. The first part focuses on historical and theoretical aspects, while the latter deals with the characteristics and interpretation of modern street music making.

I start off with presenting the sources, publications (including old and contemporary journals) and the related terminology they introduce. I attempt to interpret the term *itinerant musician* according to the many names that are assigned to them, consequently coining a definition of my own.

In the following chapter dedicated to the history of street music performances I depict the sound-using historical actors of public space: urban musicians (*piszczki*), *free men*, organ grinders, rambling storytellers. This fragment also includes an introduction to occupation-time street music (including Jewish ghetto contexts) and children performers. I characterise the contemporary public space performers according to their age structure, gender and education. This work is based on qualitative and not quantitative data, which does not allow to make a systematic measurement but allows for an insightful understanding of the field. Finally, I suggest a typology of street musicians (musician-artist, musician-performer, musician-beggar) observing similarities between the performers and the people begging for money in the public space.

In the chapter 3 I focus on the context of the phenomenon – the aspects of the public space, including different stage type and structure (e.g.: open, closed and mobile type), the elements of art contained in that space and the role of an artist in it. This leads to differentiation between a stage performance and street music performance, and a validation of the paradigm undertaken to interpret the street music making.

After the historical and theoretical part, a detailed description and interpretation of the field research follows. The music-performance structure is depicted, including the time-frame and legal factors. Furthermore, non-musical elements of street music performance are analysed, e.g.: performer's attire, props, advertising and communication (oral or written) with the audience.

The final part of this work is a description and analysis of the street music repertoire. This aspect is presented as the final chapter in order to underline the importance of non-musical elements of the phenomenon. It concludes that the street music performances' definitions should not be reduced to *music-only* events, because music and the repertoires are but an element of a greater strategy of street artists, an element of performance art. In this chapter I present the artists' music of choice, paying special attention to the individual, external conditions impacting the selection.

The analysis of the gathered data, largely "invoked" during field research using the methodology of grounded theory, and orienting it in a context of performance theory, leads to an interpretation of street music as performance art – an interdisciplinary act drawing from a great variety of methods and techniques. Therefore, a street musician reaches far beyond the field of music, offering more than the musical aspect alone. Of course, it's also a significantly musical phenomenon, with all the involved elements of sound making and repertoire. A new suggested approach of study, comparing to the available literature on the field, is detailed analysis of the written and oral communication between the performer and the audience, which has been rather marginalised by other researchers and authors.

With all the omnipresence and the rich variety of the matter, both in historical sources and in contemporary media, it is astonishing that there has never been an attempt at holistically describing and defining the phenomenon of street music making before. Therefore, the goal of this study is not only criticism and semantic differentiation between the terms such as *itinerant musician*, *street musician* or *street song*, but also to offer a new definition for this element of culture. Surely, this definition is not a universal one. The nature of street music is complex to grasp in its entirety. It is influenced by many external, often hidden factors such as a culture of a given society or its musicality. It is possible then that scholars and researchers from different cultural backgrounds will be willing to modify or extend the proposed definition. Hopefully, this work will inspire further exploration into this intriguing field.