

Andrzej Miś

Filozoficzna koncepcja "kultury muzycznej"

Sztuka i Filozofia 5, 221-226

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Miś

FILOZOFICZNA KONCEPCJA „KULTURY MUZYCZNEJ”

Grzegorz Banaszak: *Formy współczesnej kultury muzycznej*. Instytut Kultury. Warszawa 1991, 146 s.

We „Wstępie” Autor pisze: „Praca ta jest próbą teoretycznego spojrzenia na współczesną kulturę muzyczną” (s. 1). Natomiast w sumującym pracę rozdziale VII czytamy: „Przedstawione w tej pracy rozważania stanowiły próbę wstępnego rozpoznania złożonej konfiguracji świadomościowej, jaką jest współczesna kultura muzyczna” (s. 139). Ze swej strony — szukając sformułowania, mogącego scharakteryzować ogólnie zawartość pracy, zaproponowałbym określenie pośrednie: Autor przedstawia pewne specyficzne spojrzenie na współczesną kulturę muzyczną, które może być podstawą rozpoznania naszej kultury muzycznej — oraz pokazuje, w jaki sposób owo rozpoznanie powinno być prowadzone. Praca ta jest bowiem przede wszystkim *rozprawą teoretyczną*, a dokładniej: twórczym rozwinięciem (i przez to uprawomocnieniem) teorii kultury jako „rzeczywistości myślowej”. Oczywiście impulsem do tych rozważań nie są np. wewnętrzne sprzeczności teorii, lecz chęć zrozumienia współczesnej praktyki muzycznej, tzn. tego, co robią twórcy i użytkownicy muzyki. Rozprawa nie jest jednak raportem z badań empirycznych. Wprawdzie Autor, rekonstruując różne typy subkultur muzycznych, określających praktykowane dzisiaj sposoby uczestnictwa w życiu muzycznym, *podaje przykłady* takiego czy innego pojmowania muzyki, ale owe przykłady nie mogą rzecz jasna zastąpić *planowego i udokumentowanego opisu* (opartego np. na ankietach czy analizie piśmiennictwa muzycznego). Nie jest to jednak bynajmniej wadą pracy — Grzegorz Banaszak występuje tu jako *teoretyk współczesnej* kultury muzycznej, a nie jej *historyk*. Przedstawiona teoria mogłaby natomiast być podstawą badań empirycznych — czytelnikowi nasuwa się wrażenie, że tak wręcz została zaprojek-

towana, że Autor chciał tu *stworzyć precyzyjny język*, umożliwiający z jednej strony myślową integrację wyników badań muzykologicznych, a z drugiej pozwalający badania takie inspirować i ukierunkowywać.

Realizując swój zamiar Autor zaczyna od przedstawienia najważniejszych założeń teorii kultury jako zespołu przekonań regulujących różne typy praktyki społecznej. Takie pojmowanie kultury uważam za bardzo interesujące i sądzę, że rzeczywiście pozwala ono — jak czytamy w rozprawie — „uzyskiwać wyniki przekraczające horyzont poznawczy koncepcji uwikłanych w obiegowe sposoby widzenia zjawisk kulturowych” (s. 1). Nie znaczy to, że teoria ta nie może budzić żadnych wątpliwości. Moim zdaniem wręcz konieczne są w niej pewne korekty, nie zmieniające sensu całości, ale zmierzające do rozjaśnienia niektórych kwestii i zapobieżenia ewentualnym nieporozumieniom. Nie było zadaniem Autora wprowadzanie takich korekt, choć niektóre osiągnięte przez niego wyniki upoważniały do ogólniejszej refleksji.

Na przykład w r. II przedstawione są trzy zespoły tradycyjnych wartości realizowanych w ramach praktyki muzycznej, tzn. trzy różne — wewnątrznie też niejednolite — tradycyjne kultury muzyczne. W pierwszej — najbardziej rozpowszechnionej — muzyka traktowana jest jako medium komunikacji światopoglądowej. „Cele muzyki rysują się wedle omawianego poglądu bądź to jako symboliczne artykułowanie uniwersalnych treści filozoficznych (np. idei nieuchronności przeznaczenia, walki dobra ze złem itd.), bądź też jako wyrażanie nieartykułowanych poza muzyką aspektów pewnych stanów i zjawisk (np. kosmicznego ładu, metafizycznej energii życia), bądź na przykład jako nieustanne «drażnienie» treści archetypicznych” (s. 39). W kulturze drugiego typu muzyka pojmowana jest jako źródło doświadczeń estetycznych: „Przedstawiona w dziele rzeczywistość nie służy wówczas specyficznemu «mówieniu o świecie», lecz staje się samowystarczalnym obiektem umożliwiającym różnorodnie rozumiane «doświadczenie» czy «przeżycie estetyczne». Towarzyszące tym przeżyciom ewentualne skojarzenia symboliczne traktowane są wówczas jako elementy dodatkowe, wzmacniające intensywność i zakres owych doświadczeń” (s. 41–49). Wreszcie w obrębie trzeciej formy kultury muzycznej muzyka jest tworzona i odbierana jako „forma artystyczna” — tu wartością staje się kunszt kompozytorski czy wykonawczy, „doskonałość”, „harmonia” czy „oryginalność” dzieła (por. s. 45). W r. III Autor najpierw opisuje, jak te wyróżnione przez niego wartości są dzisiaj realizowane, a następnie

stwierdza, że występują one najczęściej w specyficznych połączeniach, przy czym najważniejsze są dwa: pierwsze tworzy subkulturę „muzycznej ekspresji”, a drugie subkulturę „muzyki autonomicznej” czy muzyki „czystej”. Co więcej: „Każdy z omawianych aktualnie wariantów kultury muzycznej występuje ponadto w kilku odmianach, które wyróżnić można ze względu na rodzaj relacji łączących wartości składowe” (s. 53). Sądzę, że ustalenia te — same w sobie istotne, dające narzędzia do mówienia o muzyce w sposób rzeczywiście naukowy — można by, jak już powiedziałem, podsumować uwagą dotyczącą całej zakładanej tu ogólnej teorii kultury.

Oto bowiem wedle tej teorii kulturę tworzą przekonania *powszechnie akceptowane* (albo raczej faktycznie respektowane) przez uczestników danej praktyki, „obsługiwanej” przez tę kulturę. Autor zaś wykazał, że owa „powszechność” (wymóg wzięty, jak sądzę, z koncepcji kompetencji językowej) jest w przypadku kultury muzycznej mocno ograniczona, przy czym jest oczywiste, że podział na różne subkultury muzyczne jest robiony wedle ogólnych kryteriów, że w obrębie każdej kultury można by wprowadzić podziały dalsze, a więc że obowiązywalność poszczególnych reguł byłaby jeszcze bardziej ograniczona.

Dalej: prezentując te różne muzyczne subkultury Autor wyraźnie musiał zdać sobie sprawę z tego, że jego opisy są efektem „rekonstrukcji adaptacyjnej”, jak sam pisze: „Oznacza to, iż spoglądamy na kulturę muzyczną stosując kategorie i rozróżnienia, które w ramach wielu autentycznych kontekstów świadomościowych, typowych dla znacznej liczby odbiorców, faktycznie nie występują” (s. 63–64). To spostrzeżenie mogłoby z kolei dać asumpt do zastanowienia się nad arcyważną kwestią: czym jest, *w jaki sposób istnieje* rekonstruowana tu kultura?

Jak wiadomo, samo pojęcie kompetencji językowej było interpretowane na różne sposoby: istnieją interpretacje instrumentalistyczne i realistyczne różnego rodzaju. Autor recenzowanej książki nie zajmuje w tej sprawie wyraźnego stanowiska. Pewne sformułowania mogłyby sugerować, że przyjmuje on interpretację instrumentalistyczną. Czytamy na przykład: „Tego rodzaju adaptacyjne interpretowanie owych kontekstów motywowane jest względami poznawczymi, dowodzić bowiem można, iż przy jego pomocy uzyskuje się efekty rekonstrukcyjne i eksplanacyjne niemożliwe do uzyskania dla interpretatora niejako usytuowanego wewnątrz któregoś z rozważanych kontekstów” (s. 64). Inne z kolei fragmenty sugerują interpretację realistyczną (por. złasz-

cza § 2 rozdziału IV, s. 97–101). Wyraźnych deklaracji jednak nie ma i bynajmniej ich się nie domagam: gdyby roztrząsać wszystkie narzucające się w toku zasadniczego wywodu kwestie, praca rozrosłaby się niepomiernie, a dyskurs straciłby pewnie swoją wartkość. Jednak dobrze byłoby, aby Autor choćby zwrócił uwagę na problemy, jakie się tu pojawiają. Na przykład czy warto używać w takim kontekście teoretycznym słowa „świadomość”, czy nie lepiej mówić po prostu o kompetencji kulturowej, do innych rozważań zostawiając odpowiedź na pytanie, jaki jest ontologiczny status owej kompetencji? Albo czy nie pojawia się tu postulat wyjaśnienia rozbieżności między (najczęściej fałszywą) samoświadomością uczestników życia muzycznego i faktycznie przez nich przestrzeganyymi normami i dyrektywami? Wreszcie: jak powstaje owa kultura i jakie są jej mechanizmy rozwojowe? W tej ostatniej sprawie referowana przez Autora ogólna teoria twierdzi, że: „Konkretny historycznie kształt określonej dziedziny kultury zdeterminowany jest bezpośrednio zapotrzebowaniami regulowanego przez nią typu praktyki społecznej, pośrednio zaś zapotrzebowaniami, jakie pod adresem nowego typu praktyki kierują inne obszary życia społecznego” (s. 14). Nawet jeśli ten swego rodzaju funkcjonalizm byłby do przyjęcia jako ogólne stanowisko, to pisząc o kulturze muzycznej Autor mógłby wspomnieć — dokonując w ten sposób czegoś w rodzaju konkretyzacji ogólnej teorii — że w tym przypadku (i pewnie w innych podobnych) związek między kulturowymi zasadami i praktyką społeczną jest bardziej skomplikowany.

Tak więc doceniając konsekwencję Autora, tzn. fakt, że trzyma się on ściśle obranego toku rozważań, chciałbym go jednak namawiać, aby tam, gdzie to jest możliwe poluzowywał swoją teoretyczną wstrzeźliwość i choćby w formie dywagacji ukazywał nowe perspektywy badawcze, jakie jego badania otwierają. Namawiałbym też, aby niekiedy wypowiadać się bardziej zdecydowanie. Niektóre sądy bowiem — skądinąd w większości je podzielam — wydają mi się zbyt mało uzasadnione albo po prostu niedostatecznie rozwinięte. Na przykład na s. 101 czytamy, że „estetycy będący zarazem «zwykłymi» uczestnikami praktyki muzycznej «przenoszą» do swej refleksji wyobrażenia o muzyce ukształtowane na gruncie form świadomościowych określających ich własny sposób uczestnictwa w owej praktyce. Przedstawiając uściślone i usystematyzowane rejestracje określonych subkultur i ich wersji, nadają im jednocześnie rangę opisu «obiektywnych» właściwości muzy-

ki” (s. 81). Autor wprawdzie zaznacza w zdaniu poprzednim, że wyraża teraz swoje „przekonanie”, nie sędzę też, aby trzeba było próbować uzasadniać wszystko, co się głosi — myślę jednak, że tekst pracy mógłby zostać znacznie wzbogacony, gdyby Autor w związku z przytoczonym zdaniem wyraźnie napisał, że neguje zarówno możliwość redukcji fenomenologicznej, jak i odrzuca pozytywistyczne wyobrażenie procesu poznawczego i że z drugiej strony uznaje na przykład pewne idee socjologii wiedzy.

Do omawianego fragmentu dodany jest przypis, w którym czytamy, że owo „przenoszenie” do refleksji naukowej potocznych wyobrażeń o muzyce nie jest nieuchronne, gdyż „w pewnych pracach, przede wszystkim najnowszych, dochodzi do przekroczenia owej perspektywy” (s. 82). Widać więc, że Autor zakłada, iż wpływ potocznych wyobrażeń na refleksję naukową daje się niekiedy zneutralizować — przy czym moim zdaniem dobrze byłoby wskazać, w jakich to pracach się dokonało, czytelnik bowiem miałby możliwość sam sprawdzić zasadność takiej opinii. Słowem — zwłaszcza że cała praca dotyczy przecież mechanizmów kształtowania się świadomości — wskazane byłoby w tym miejscu rozszerzenie tekstu, pogłębienie refleksji metodologicznej.

A oto inny przykład, kiedy to pewne tezy Autora zasługiwałyby, moim zdaniem, na rozwinięcie, albo od których wychodząc można by ukazać możliwość interesujących rozważań. Na s. 131 Autor pisze o analogii, jaka występuje między muzyką dodekafoniczną i serialną a programem uprawiania nauki ogłoszonym przez logiczny empiryzm. Sposób, w jaki ta analogia jest pokazana, jest bardzo interesujący — ale czy przy tej okazji nie można by spytać na przykład o mechanizm powstawania takiej analogii i zastanowić się nad kuszącą ideą jedności całej kultury? Jeśli bowiem w danym momencie rozwoju jakiejś kultury jest coś, co łączy naukę i muzykę, to może do wspólnoty takiej należy też literatura i sztuki plastyczne, filozofia i produkcja przemysłowa?

O wspomnianej analogii mowa jest w rozdziale V, poświęconym omówieniu *metamuzyki*. W recenzowanej pracy rozważania te są niezbędne, gdyż *metaszuka* rozpowszechnia się coraz bardziej we współczesnej kulturze, także w muzyce — chcąc więc zaprezentować formy współczesnej kultury muzycznej trzeba też i tym zjawiskiem się zainteresować. W *metamuzyce* nie chodzi już ani o komunikowanie wizji światopoglądowych, ani o wytwarzanie wartości estetycznych czy

też wartości artystycznych. „Jej celem, deklarowanym przez artystów, rozpoznawaniem też przez krytyków i teoretyków sztuki, staje się prowadzenie różnorodnych dociekań dotyczących istoty i wartości sztuki, społecznych funkcji dzieł, technik artystycznych oraz kontekstu ich stosowania” (s. 102) — dociekań prowadzonych przy tym z użyciem środków stosowanych na obszarze tradycyjnej praktyki artystycznej. Sądzę, że zarówno to określenie, jak i kolejne jego rozwinięcia dobrze pokazują istotę metasztuki. Zastanawiałbym się natomiast nad zasadnością zaproponowanego przez Autora rozróżnienia na metamuzykę nakierowaną na problemy światopoglądowe i nakierowaną na problemy techniczne muzyki. W sztuce to odróżnienie problemów światopoglądowych od problemów technicznych często wydaje się niemożliwe. Nie w pełni zadowalają mnie też zawarte w tym rozdziale rozważania dotyczące genezy metamuzyki. Autor ma oczywiście prawo do podtrzymywania swojego poglądu. Z tym jednak, że w tekście mowa jest raczej o *przyczynach rozpowszechnienia się* metamuzyki w wieku XX — tymczasem ta forma kultury muzycznej istniała też w wiekach poprzednich, o czym sam Autor pisze na s. 113, nie tłumacząc jednak tego faktu dostatecznie jasno, co najwyżej sugerując, że metamuzyka pojawia się w momentach kryzysu dotychczasowej kultury muzycznej.

W przedostatnim rozdziale VI mowa jest o *paramuzyce*. Autor następująco określa sens, na który zorientowana jest aktywność paramuzyczna: „Najczęściej bodaj mówi się tu o kształtowaniu wrażliwości odbiorców, pobudzaniu ich wyobraźni czy też stwarzaniu sytuacji wyzwalających predyspozycje twórcze u osób nie związanych profesjonalnie ze sztuką” (s. 133). Podane dalej dokładniejsze opisy różnorodnych rodzajów paramuzyki usprawiedliwiają w pełni, jak sądzę, wyróżnienie tego rodzaju subkultury muzycznej — i w ten sposób dopełnienie przeglądu form współczesnej kultury muzycznej (rozdział ostatni bowiem to podsumowanie przeprowadzonych rozważań i wyakcentowanie najważniejszych tez).