

GRZEGORZ BANASZAK

WSPÓŁCZESNA ŚWIADOMOŚĆ MUZYCZNA Z PERSPEKTYWY SPOŁECZNO-REGULACYJNEJ TEORII KULTURY*

Sferę czynności związanych z tworzeniem i odbiorem muzyki uznać można za rodzaj społecznej praktyki symboliczno-kulturowej¹. Oznacza to, że warunkiem niezbędnym pojawienia się efektów należących do zakresu obiektywnego jej funkcjonowania jest respektowanie przez uczestników tej praktyki określonego zbioru przekonań. Zbiór ów obejmuje przede wszystkim przekonania normatywne wyznaczające cele twórczości muzycznej oraz przekonania dyrektywne ustalające sposoby realizacji tych celów. Konstytuują one łącznie obszar świadomości społecznej, który określić można mianem kultury muzycznej lub społecznej świadomości muzycznej. Będę też stosował termin skrótowy — „świadomość muzyczna”, rozumiejąc go jako równoznaczny z dwoma poprzednimi. Tak pojęta świadomość muzyczna stanowi społeczno-subiektywny regulator praktyki muzycznej, wyznaczając sens oraz kształt utworów muzycznych i umożliwiając im pełnienie funkcji obiektywnych związanych z zapotrzebowaniami kierowanymi do praktyki muzycznej przez inne dziedziny życia społecznego.

Celem tego szkicu jest ogólna charakterystyka współczesnej świadomości muzycznej. Przedstawione propozycje spróbuję jednocześnie wykorzystać do argumentacji, iż refleksja nad muzyką uprawiana na gruncie zakładanej tu teorii kultury staje przed szansą rozwiązania pewnych tradycyjnych problemów muzykologicznych i umożliwia ukonstytuowanie perspektywy poznawczej zorientowanej na całościowe i systematyczne badanie zjawisk należących do zakresu kultury muzycznej.

I. WARIANTY SPOŁECZNEJ ŚWIADOMOŚCI MUZYCZNEJ

Współczesna społeczna świadomość muzyczna jest dziedziną treściowo zróżnicowaną. W charakterze wartości naczelnych funkcjonuje w niej

* Temat został opracowany w ramach PRBP III-23.

¹ Odwołuję się tu do ustaleń społeczno-regulacyjnej teorii kultury. Charakterystykę jej podstawowych pojęć i założeń zawiera praca J. Kmity: *O kulturze symbolicznej*. Warszawa 1982.

kilka typów stanów rzeczy, które trudno byłoby zredukować do jednego ogólniejszego rodzaju sensu aktualizowanego w ramach wszelkich przejawów praktyki muzycznej. Wartości owe egzystują często w swoistej symbiozie, jako względnie równocenne składowe, komplementarnie pojętego sensu muzycznego, często jednak jedna z nich wyniesiona zostaje ponad pozostałe, spychając te ostatnie do roli instrumentalnej, bądź też skazując je na status pochodnego, niezbyt liczącego się efektu czynności twórczej. Analiza współczesnej świadomości muzycznej musi więc być analizą różnych jej wariantów. Pewne z nich, związane z tradycyjnym pojmowaniem muzyki, ukształtowały się w ciągu wielu wieków jej rozwoju, inne zaś, wytworzone w ostatnich latach, opierają się na rozumieniu „sztuki dźwięku” tak odmiennym od tradycyjnego, iż za dyskusyjne uznaje się często opatrywanie tworzącej je świadomości mianem muzycznej.

Spróbuję najpierw scharakteryzować tradycyjne warianty społecznej świadomości muzycznej, rozpoczynając od ich postaci najprostszych, z których każda desygnuje do rangi sensu jeden, właściwy sobie, typ wartości.

II. TRADYCYJNA ŚWIADOMOŚĆ MUZYCZNA

Pierwszy z wariantów tradycyjnej społecznej świadomości muzycznej, nazwijmy go tu muzyczną świadomością komunikacyjno—korespondencyjną, związany jest z pojmowaniem muzyki jako szczególnego sposobu „mówienia o świecie”. Za cel pracy kompozytorskiej uznaje się w jego ramach komunikowanie środkami muzycznymi określonych wizji, które w intencji ich twórców stanowić mają specyficzne obrazy świata².

W ramach tzw. muzyki programowej realizacja sensu komunikacyjno-korespondencyjnego odbywa się w sposób podobny do stosowanego w tradycyjnie uprawianych sztukach wizualnych³. W charakterze struktury przedstawiającej występują odpowiednio złożone układy dźwięków, którym na mocy analogii z. określonymi, zawartymi w doświadczeniu przedmiotowym, wyobrażeniami konkretnych zjawisk pozamuzycznych przyporządkowane zostaje odniesienie przedmiotowe w postaci rzeczywistości przedstawionej. W odróżnieniu od dzieł sztuki plastycznej odwołujących się

² Ograniczę się tu do szkicowej charakterystyki rozważanego typu świadomości nawiązując do teoretycznego ujęcia komunikacji artystycznej przedstawionego przez J. Kmitę. Bliższą analizę zagadnień semantyczno-muzycznych, stanowiących jak wiadomo źródło podstawowych sporów muzykologicznych, odłożyć trzeba z konieczności na inną okazję.

³ Analizę tej sfery praktyki artystycznej i regulującej ją świadomości zawiera praca W. Ławniczaka: *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej*. Warszawa-Poznań 1983.

do charakterystyk wizualnych, programowe utwory muzyczne opierają się na słuchowo uchwytnych podobieństwach między odpowiednio zinterpretowanymi strukturami dźwiękowymi, a ujętymi z perspektywy doświadczenia przedmiotowego zjawiskami pozamuzycznymi. Swoiste imitacje deszczu, jęków rozpachy czy wrzawy bitewnej, to powszechnie znane przykłady „obrazów muzycznych”, przypominających konkretne zjawiska świata pozamuzycznego. W takiej mierze, w jakiej semantyka ta funkcjonuje w sposób nieskonwencjonalizowany (tzn. przyporządkowuje układom dźwięków ich odniesienia przedmiotowe w sposób nieautomatyczny, wymagający pewnej refleksji niejako modelującej owe odniesienia), a ponadto odwołuje się do przekonań światopoglądowych nadających przedstawionym zjawiskom praktycznie nieuchwytny „metafizyczny” wymiar, konstytuuje się metaforyczna warstwa dzieła muzycznego, którą utożsamiać można z komunikowaną muzycznie wizją świata. Wizje te, stanowiące cel muzyki programowej, oscylują bądź w kierunku symboliczno-fantastycznym, charakteryzującym większość utworów programowych powstałych w kręgu tradycji romantycznej, bądź też w kierunku przedmiotowo-realistycznym, znamienne dla współczesnych manifestacji twórczości programowej.

Przedstawiony wyżej typ komunikowania muzycznego jest w omawianej dziedzinie praktyki artystycznej zjawiskiem raczej peryferyjnym. Kompozytorzy korzystają z niego w ograniczonym zakresie, wprowadzając elementy zwane programowymi czy ilustracyjnymi w obręb dzieła opartego na odmiennych zasadach komunikowania. Charakteryzując ten odmienny sposób komunikowania, zwróćmy najpierw uwagę na specyficzny charakter rzeczywistości przedstawionej. Nie stanowi ona — nawiązującego do perspektywy potocznego doświadczenia przedmiotowego — obrazu konkretnych zjawisk, lecz jest rzeczywistością specyficznie muzyczną — światem tworów brzmieniowych, wyposażonych mocą respektowanych reguł semantycznych w charakterystyki pozabrzmieniowe, właściwe pozamuzycznym stanom rzeczy. To, z czym obcujemy, słuchając muzyki, jest złożoną całością, w której rolę zasadniczą odgrywa układ odniesień przedmiotowych odpowiednich struktur dźwiękowych zinterpretowanych semantycznie poprzez odwołanie do pewnych elementów doświadczenia przedmiotowego lub psychologicznego. Semantyka muzyczna korzysta jednak z doświadczenia w sposób dość szczególny. Angażuje bowiem wybrane jego elementy, odnoszące się do wyabstrahowanych z konkretności własności. Własności owe charakteryzowane są przez pojęcia abstrakcyjne, które utożsamiać można ze złożonym układem sądów⁴. O ile określona struktura dźwiękowa, będąca elementem muzycznej warstwy przedstawiającej, speł-

⁴ Por. J. Kmita: *Kultura i poznanie*. Warszawa 1985, s. 64 i n.

nia pewne z tych sądów, stać się może na mocy analogii znakiem odpowiednich charakterystyk. Semantyka muzyczna „osadza” wyobrażenia owych charakterystyk na tworcach brzmieniowych, które powstają ze specyficznego przekształcenia struktury przedstawiającej, polegającego na pominięciu tych jej własności, które są nieistotne z punktu widzenia zamierzonego kształtu muzycznej rzeczywistości przedstawionej. Mówiąc inaczej, obiekty dźwiękowe konstytuujące warstwę przedstawiającą „przedostają się” do rzeczywistości przedstawionej odpowiednio zmodyfikowane, wymodelowane pod kątem ich przydatności do roli nośników określonych treści pozabrzmiennych, stanowiących drugą, ważniejszą składową rzeczywistości przedstawionej. W praktyce percepcji muzycznej składowe te zlewają się w jedną rzeczywistość muzyczną.

Muzyczna rzeczywistość przedstawiona jest traktowana w ramach świadomości typu komunikacyjno-korespondencyjnego jedynie jako środek umożliwiający realizację celu zasadniczego, jakim jest zakomunikowanie określonej wizji świata. Tę ostatnią uzyskujemy neutralizując konkretność rzeczywistości przedstawionej drogą symboliczno—metaforycznej interpretacji semantycznej. Ponieważ konkretność tej rzeczywistości polega w przypadku muzyki nieprogramowej na powiązaniu charakterystyk pozabrzmiennych z konkretnymi właśnie tworcami (brzmieniowymi, abstrahowanie od podłoża brzmieniowego jest pierwszym krokiem w ramach interpretacji metaforycznej. Kroki kolejne, to ewentualne dalsze, przetworzenie myślowe oderwanych od swego podłoża treści związanych z charakterystykami pozaibrzmiennymi, pozwalające nadać im ogólniejsze znaczenie symboliczne, a ponadto dodatkowe ich wzbogacenie o „wymiar metafizyczny” uzyskany poprzez nawiązanie do przekonań światopoglądowych współokreślających rozważane charakterystyki. Tworzy się w ten sposób abstrakcyjna wizja świata, nie powiązana z żadną konkretną sferą zjawisk. W takim sensie mówi się często, że utwory muzyczne zawierają specyficzne wizje ulotności, zagrożenia, dialektycznej natury świata itp. Odnajdywanie powiązań pozwalających na przejście do wizji częściowo choćby ukonkretnionej dopuszcza oczywiście całą klasę możliwych interpretacji. Powiedzieć zatem można, iż komunikowanie muzyczne cechuje uniwersalność i wieloznaczność niespotykana w przypadku dzieł sztuki tradycyjnie przedstawiającej. Odbiorcy muzyki odczuwający potrzebę opanowania owej wieloznaczności odwołują się często do muzycznej rzeczywistości przedstawionej, odczytując ją w sposób podobny do interpretacji stosowanych w ramach muzyki programowej. W wielu przypadkach jest to zabieg skuteczny, daje się bowiem uchwycić, nierzadko świadomie stworzone przez kompozytora, ogólne podobieństwo między określonymi strukturami dźwiękowymi a jakimiś zjawiskami czy procesami z pozamuzycznej rzeczywistości. Jako dodatkowe wskazówki interpretacyjne stosowane

są też zwyczajowo tytuły utworów, a także dane dotyczące kontekstu ich powstania. Można jednak uczestniczyć w kulturze muzycznej, świadomie utrzymując uniwersalność i nieokreśloność sensu muzycznego. Traktuje się go wówczas jako wyraz treści określanych często mianem archetypicznych, jako ucieleśnienie trwałych elementów świadomości niemożliwych do wyartykułowania, a podlegających jedynie ciągle ponawianym próbom ich przybliżenia.

Scharakteryzowana wyżej perspektywa komunikacyjno-korespondencyjna uznaje utwory muzyczne za zbiór specyficznych obrazów odnoszących się do świata czy życia psychicznego, zaś komunikowanie zawartych w owych obrazach wizji podnosi do rangi celu aktywności muzycznej. Istnieje jednak tradycja myślenia o muzyce ujmująca jej sens w kategoriach szczególnego rodzaju użyteczności; stąd oparty na niej wariant społecznej świadomości muzycznej określić można mianem muzycznej świadomości pragmatycznej. W centrum zainteresowania tego wariantu świadomości znajdują się różnorodne stany rzeczy związane z oddziaływaniem muzyki na odbiorców, przede wszystkim — jej możliwość wywoływania reakcji psychicznych zwanych przeżyciami estetycznymi. Celem nadrzędnym twórczości muzycznej jest w rozważanym przypadku budowanie utworów dostarczających szczególnego rodzaju doznań będących efektem kontemplacji czysto brzmieniowych właściwości struktury dźwiękowej, bądź też — co zdarza się częściej — pojawiających się jako rezultat obcowania z ukonstytuowaną na gruncie reguł semantycznych „opowieścią muzyczną”. Tak zbudowany świat dzieła muzycznego jest jednak świadomie neutralizowany pod względem korespondencyjnym. Nie liczy się, mówiąc inaczej, jako obraz świata pozamuzycznego lecz jedynie jako specyficznie muzyczne „dzianie się” tworzone z intencją maksymalizacji doznań psychicznych, głównie natury estetycznej. Ze stanów rzeczy możliwych do przedstawienia na gruncie semantyki muzycznej kompozytor przygotowuje całość mającą dostarczać owych doznań, nie troszcząc się zbytnio o tak zwany związek z rzeczywistością. Niekiedy wręcz świadomie unika jakichkolwiek uchwytnych podobieństw z treścią wyobrażeń o rzeczywistych powiązaniach zjawisk zakładając, że dzieło sztuki stanowić ma sztucznie wymodelowaną i bogatszą estetycznie alternatywę „zwykłej” rzeczywistości.

Twórczość muzyczna nakierowana na maksymalizację doznań estetycznych stanowi główny, lecz nie jedyny przejaw muzycznej świadomości pragmatycznej. Świadomość ta reguluje także czynności muzyczne zmierzające do celów związanych bliżej z praktyczną sferą działań życiowych. Wchodzi tu w grę przede wszystkim tzw. muzyka użytkowa, do której zalicza się między innymi muzykę marszową i taneczną. Do muzycznej tradycji pragmatycznej nawiązują ponadto niektóre współczesne orientacje

paraartystyczne sytuujące się na pograniczu kultury muzycznej oraz innych dziedzin kultury (np. uznające muzykę za środek porozumienia pozawerbalnego i ekspresji estetycznej mającej integrować określaną zbiorowość).

Trzeci wariant tradycyjnej świadomości muzycznej związany jest ze sferą sensu profesjonalno-artystycznego scharakteryzowanego przez J. Kmitę⁵. Przypomnę, iż sens ten realizuje się poprzez spełnianie określonych kryteriów profesjonalnych, których konkretna postać uzależniona jest od panujących w danej społeczności przekonań światopoglądowych dotyczących roli artysty i tzw. sensu sztuki. Spełnianie owych kryteriów jest zarazem manifestacją przynależności do społeczności artystów, podobnie jak perfekcyjne wykonywanie wszelkiego typu czynności zawodowych komunikuje, że respektuje się wartość, jaką jest owe wykonywanie, że jest się godnym przedstawicielem danej grupy zawodowej. Współczesna twórczość muzyczna w wielu przypadkach zorientowana jest głównie na realizację tak pojętego sensu profesjonalno-artystycznego, co objawia się przede wszystkim w przeświadczeniach utożsamiających sens muzyki z wytwarzaniem konstrukcji dźwiękowych będących zbiorem wyrafinowanych strukturalnie całości brzmieniowych. Ośrodkiem zainteresowania staje się obszar syntaktyki muzycznej, swoiście zautonomizowanej i podniesionej do rangi pierwszoplanowego komponentu. Powstałe w tym kręgu myślenia konstrukcje muzyczne, zwane niekiedy „czystymi formami”, traktowane są ponadto jako twory obdarzone szczególnym rodzajem jakości estetycznych. Nastawienie profesjonalno-artystyczne cechuje też całą gamę dokonań związanych z użyciem nowoczesnych środków artykulacji muzycznej (np. elektronicznej syntezy dźwięku lub elementów tzw. muzyki konkretnej). Manifestowanie pomysłowości kombinacyjnej czy sprawności w posługiwaniu się nowymi środkami stanowi dla wielu kompozytorów autonomicznie pojęty, nadrzędny sens ich działań; niekiedy zresztą ujawniany w zewnętrznych deklaracjach programowych. Omawiane tu przypadki zaliożał będą łącznie do profesjonalno-artystycznego wariantu świadomości muzycznej.

Scharakteryzowane dotąd warianty tradycyjnej świadomości muzycznej cechowało skoncentrowanie się na jednym wyróżnionym rodzaju wartości niejako monopolizującej sferę sensu muzycznego. Często jednak, o czym wspominałem na wstępie, sens ów pojmuje się jako złożony i hierarchicznie uporządkowany układ będący kombinacją rozważanych wcześniej wartości. Zmierając na przykład do osiągnięcia efektu komunikacyjno-korespondencyjnego, nie traktuje się syntaktycznego aspektu utworu czysto instrumentalnie, lecz zakłada się, że dzieło muzyczne ma być wi-

⁵ Ibidem, s. 176 i n.

zją świata, a. zarazem (konstrukcją wartościową z profesjonalno-artystycznego punktu widzenia. Nie chodzi przy tym jedynie o spełnienie elementarnych wymogów profesjonalnej poprawności, lecz o stworzenie struktury muzycznej przekraczającej owe minimum, interesującej jako autonomicznie i pozasemantycznie pojęta konstrukcja twórcza. Wchodzące tu w grę dwie wartości mogą być przy tym traktowane jako równocenne, może być jednak i tak, iż jednej z nich przypisuje się wyróżnione znaczenie. Dodajmy na marginesie, że przyglądając się bliżej relacjom drugiego typu odnotować można, iż „dystans” między owymi wartościami. przybierać może postać bliską równocności, bądź też nabierać wymiaru redukującego jedną z tych wartości do roli uwzględnianego, lecz niezbyt ważnego aspektu dzieła muzycznego. Ten ostatni przypadek zbliża się do „czysto” komunikacyjno-korespondencyjnego wariantu świadomości muzycznej albo do „czystego” wariantu profesjonalno-artystycznego, nie zachodzi tu jednak tożsamość. Tak na przykład twórcy opierający się konsekwentnie na przekonaniach konstytuujących wariant profesjonalno-artystyczny całkowicie neutralizują korespondencyjne przesłanie utworu, który istnieje dla nich wyłącznie jako „czysta forma”. Kompozytorzy uwzględniający zarówno wartości profesjonalno-artystyczne, jak i komunikacyjno-korespondencyjne, „widzą” zawsze obydwa te aspekty —nawet wtedy, gdy jednemu z nich przypisują uboczne znaczenie. Podsumowując powyższe ustalenia, przyjmijmy, iż wyróżnić można trzy typy złożonego sensu muzycznego opartego na rozważanych tu wartościach. Jeden z nich odpowiada sytuacji ich równocności, dwa pozostałe — dwu dalszym możliwym kombinacjom. Kwestii szczegółowych, związanych z „dystansem” między wartościami tworzącymi te kombinacje, nie będziemy w dalszych rozważaniach uwzględniać.

Złożony sens muzyczny może być także układem obejmującym wartości komunikacyjno-korespondencyjne i pragmatyczne, bądź też układem konstytuowanym przez wartości pragmatyczne i profesjonalno-artystyczne, bądź wreszcie — całością uwzględniającą wszystkie trzy rodzaje wartości. Biorąc pod uwagę wchodzące tu w grę możliwe sposoby uporządkowania powyższych zestawów wartości, uzyskujemy dalsze typy złożonych sensów muzycznych.

Przekonania normatywne wyznaczające różne typy złożonych sensów muzycznych wraz z odpowiadającymi im przekonaniem dyrektywnymi tworzą kolejne warianty tradycyjnej świadomości muzycznej. Świadomość ta jawi się zatem jako zbiór owych wariantów, z których każdy stanowi społeczno-subiektywny regulator względnie odmiennych działań muzycznych. Sądzę, że odwołując się do szczegółowych analiz muzykologicznych, można by potwierdzić, a zarazem zilustrować tezę, iż wszystkie z rozważanych tu możliwości znalazły swe zastosowania w praktyce muzycznej.

Świadomość muzyczna powiązana jest poprzez praktykę muzyczną ze sferą obiektywnych zapotrzebowań społecznych, stanowiących funkcjonalne determinanty tej praktyki, a pośrednio także — regulującej ją świadomości. Podejmowanie działań opartych na różnych wariantach świadomości muzycznej umożliwia zaspokajanie różnych odmian owego zapotrzebowania. Warianty, w których uprzywilejowaną pozycję posiadają wartości komunikacyjno-korespondencyjne, pozwalają praktyce muzycznej pełnić funkcję waloryzacji światopoglądowej, która realizuje się poprzez komunikowanie wizji świata, łączących pewną dziedzinę wartości praktycznie uchwytnych z określonymi wartościami „ostatecznymi”. Ze względu na omawianą wcześniej specyfikę muzycznych wizji świata, waloryzacja ta ma z reguły charakter wieloznaczny; umożliwia powstawanie wyobrażeń światopoglądowych odnoszących się do różnych sfer wartości „życiowych”. W sposób światopoglądowo-waloryzacyjny funkcjonują także działania muzyczne zorientowane subiektywnie na osiąganie wartości profesjonalno-artystycznych. Funkcja waloryzacyjna pełniona jest tu jednak nie za pośrednictwem muzycznych wizji świata, lecz poprzez odwołanie się do różnego rodzaju mitów ujmujących pracę artystyczną kompozytora w kontekście określonych wartości światopoglądowych. Waloryzacji podlegają w tym przypadku same działania artystyczne, ewentualnie, rozszerza się ona na sferę czynności związanych z odbiorem muzyki, przyznając wyróżniony status także społeczności odbiorców akceptujących określone wartości artystyczne. Czynności nadawcze i odbiorcze skupione wokół wartości profesjonalno-artystycznych, będąc manifestacjami respektowania tych wartości, funkcjonują zarazem w sposób integrujący społeczność artystów i odbiorców, odróżniając ją jednocześnie od całej rzeszy „niewtajemniczonych”. Funkcja integrująco-różnicująca związana jest także z praktyką muzyczną nakierowaną na realizację wartości zaliczonych wcześniej do grona pragmatycznych.

Wydaje się jednak, że podstawową funkcją społeczno-obiektywną działań związanych z tym rodzajem sensu jest dostarczanie uczestnikom praktyki społecznej środków umożliwiających osiąganie pewnych stanów psychicznych. Praktyka społeczna, realizująca się na ogół w kontekście tzw. potoczności, nie zaspokaja zapotrzebowań psychicznych (m. in. na kontakt z wartościami estetycznymi czy „metafizycznymi”) pewnej części jej uczestników, co rodzi potencjalne zagrożenie ograniczenia jej efektywności (np. na skutek niepełnego zaangażowania lub owocujących dezintegracyjnie prób modyfikacji określonych aspektów tej praktyki). Nastawiona pragmatycznie aktywność artystyczna, umożliwiając zaspokojenie wspomnianych potrzeb indywidualnych poprzez produkcję wytworów wywołujących różnorodne przeżycia psychiczne, odciąża w tym względzie inne dziedziny praktyki społecznej wzmagając tym samym szanse niezakłóco-

nego ich funkcjonowania. Omawianą wcześniej funkcję waloryzacji światopoglądowej oraz funkcję scharakteryzowaną powyżej, uznać można za komplementarne. Pierwsza służy praktyce, sankcjonując ją światopoglądowo, druga chroni ją, proponując zastępczy sposób „metafizycznego” wzbogacania sfery codzienności. Druga z funkcji nabiera szczególnego znaczenia wtedy, gdy pierwsza nie posiada odpowiedniej skuteczności.

Chciałbym teraz podzielić się spostrzeżeniem dotyczącym stosunku zarysowanego tu ujęcia do pewnych kontrowersji tradycyjnie już związanych z badaniami nad kulturą muzyczną. Od lat na przykład toczy się spór o semantyczny status muzyki, owocuujący z jednej strony stanowiskami uznającymi ją za specyficzny środek komunikacji, z drugiej zaś koncepcjami, które ujmują utwory muzyczne w kategoriach „czystej formy”. Stanowiska pierwszego typu różnią się z kolei między sobą w kwestiach dotyczących przedmiotu i sposobu muzycznego komunikowania. W nieco innym kontekście rozważań pojawia się spór o to, czy muzyka opisuje, czy też wywołuje przeżycia psychiczne⁶. Analizując opozycyjne poglądy artykułowane w ramach tych sporów zauważyć można, iż stanowią one wyraz obiektywizującego stosowania sądów normatywnych i dyrektywnych należących do różnych wariantów kultury muzycznej (społecznej świadomości muzycznej)⁷. Każdy z autorów „widzi” muzykę w kontekście przekonań normatywnych i dyrektywnych określających jego własny sposób uczestnictwa w kulturze muzycznej, traktując respektowane przez siebie wartości jako określone zobiektywizowane fakty, zaś stosowane przez siebie reguły — jak zobiektywizowane prawidłowości, uniwersalnie rządzące muzyką. Z przyjętego w tym szkicu punktu widzenia, omawiane poglądy uznać można — po ich „upodmiotowieniu”—za mniej lub bardziej adekwatne werbalizacje różnych wariantów społecznej świadomości muzycznej.

Uwagą tą chciałbym zakończyć rozważania związane z tradycyjną świadomością muzyczną i poświęcić nieco miejsca nowym, nietradycyjnym typom owej świadomości, wśród których pozycję wyróżnioną zajmuje świadomość metamuzyczna. Dodam jeszcze, że dla uniknięcia nadmiernej komplikacji terminologicznych, określenia „świadomość artystyczna i działania artystyczne czy też świadomość muzyczna i utwory muzyczne” stosować będę w niektórych kontekstach także w znaczeniu szerszym,

⁶ Charakterystykę tych kontrowersji oraz związanych z nimi stanowisk zawierają prace M. Piotrowskiego. Patrz M. Piotrowski: *Autonomiczne wartości muzyki*. Poznań 1984 oraz: Idem: *Znak — symbol — oznaka. O heteronomicznych kategoriach semiotyki muzycznej*. „Muzyka” 1985, nr 1.

⁷ O obiektywizującym stosowaniu sądów kulturowych w badaniach humanistycznych pisze J. Kmita: *Kultura i poznanie*, op. cit., s. 49 i n.

obejmującym również sferę metaartystyczną. Konwencja ta wydaje się ponadto zgodna z powszechnymi intuicjami dotyczącymi pojmowania „artystyczności”.

III. ŚWIADOMOŚĆ METAMUZYCZNA

Przyglądając się współczesnym realizacjom twórczym zaliczanym do grona artystycznych, wyróżnić można pewną ich podklasę, jednolitą pod względem sensu i pełnionych funkcji, a jednocześnie różniącą się w omawianym względzie od tradycyjnej praktyki artystycznej. Jest to aktywność, która rezygnuje z użycia potencjału sztuki dla komunikowania wizji odnoszących się do zewnętrznego wobec niej świata, rezygnuje też z produkowania uestetycznionych „czystych form” i dostarczania przeżyć estetycznych. Choć posługuje się środkami komunikacyjnymi używanymi na obszarze tradycyjnej praktyki artystycznej, jej celem — deklarowanym przez artystów, rozpoznawanym też przez krytyków i teoretyków sztuki — staje się przekazywanie różnego rodzaju przeświadczeń dotyczących tzw. wartości sztuki, jej społecznych funkcji czy też środków artystycznych i kontekstu ich stosowania. Sytuując się względem tradycyjnych działań artystycznych niejako o piętro wyżej, czyni się tu przedmiotem penetracji samą praktykę artystyczną wraz z jej aktualnie respektowanym bądź dopiero projektowanym zapleczem świadomościowym. Nawiązując do znanej tradycji terminologicznej, mówić można w tym przypadku o aktywności metaartystycznej, podobnym określeniem opatrując regulującą ją świadomość.

Świadomość metaartystyczna reguluje często działania cechujące się znacznym podobieństwem do „zwykłych” czynności artystycznych zorientowanych na realizację wartości komunikacyjno-korespondencyjnych. Różnica polega jednak na tym, iż zamiast światopoglądowej waloryzacji pozaartystycznych wartości „życiowych”, waloryzowane są fakty z zakresu funkcjonowania praktyki artystycznej. Komunikowane środkami artystycznymi wizje ustalają związki między różnymi przejawami „życia artystycznego” a wartościami światopoglądowymi czerpanymi w dużej mierze z przekonań dotyczących tzw. sensu sztuki czy miejsca artysty i jego działalności w ramach społeczeństwa i kultury. Zważywszy specyfikę kontekstu światopoglądowego współczesnej praktyki artystycznej, wchodząca tu w grę waloryzacja przybiera z reguły postać problematyzującą czy wręcz negatywistyczną. Nakierowana jest głównie na polemikę z mitami artysty, posługuje się kpina uderzającą w sferę tradycyjnych świętości sztuki. Tego typu sens metaartystyczny zaznacza się już w słynnej *Fontannie Duchama*, prowokacyjnie podnoszącej do rangi dzieła sztuki urnała, wymierzonej w historycznie ukształtowaną postać tzw. smaku

estetycznego, problematyzującej ponadto samo przywiązanie do estetyczno-kontemplacyjnego obcowania z wytworami sztuki. Zmiana pozycji sztuki w dobie konsumpcji, technologii i masowych środków przekazu, to „temat” licznych produkcji z kręgu pop-art. Walka z ideologią elitarnego profesjonalizmu artystycznego połączona z programem destrukcji tzw. sztuk pięknych, to kontekst światopoglądowy niezbędny do zrozumienia szeregu manifestacji grupy *Fluxus*.

Scharakteryzowany typ świadomości metaartystycznej związany jest przede wszystkim ze współczesnymi działaniami plastycznymi. Ze względu na specyfikę muzycznego komunikowania nie ma on dla praktyki muzycznej większego znaczenia. Świadomość metamuzyczna stanowi z reguły przejaw innego nurtu myślenia metaartystycznego, nawiązującego do tradycyjnych sensów pragmatycznych i profesjonalno-artystycznych, przekształcającego jednak owe sensy w charakterystyczny dla siebie sposób. Czynności metaartystyczne podejmowane na gruncie tego sposobu myślenia nie nawiązują do przekonań światopoglądowych, są od nich niejako programowo oddzielone. Taką neutralizację światopoglądową zakłada na przykład kompozytor, gdy stwierdza, iż *tworzenie oryginalnych przedmiotów dźwiękowych dzięki wynalezieniu pewnego bardzo specjalnego lutnictwa staje się sprawą najistotniejszą. W dalszej kolejności chodzi o wybranie dźwięków i stworzenie z nich zestawu próbek, z którego dokonywano by dalszego wyboru. Na koniec chodzi o ich łączenie i wzajemny stosunek*⁸.

Przedsięwzięcia należące do tego nurtu działań metaartystycznych są przez wielu artystów i krytyków określane mianem „badania sztuki”. Wchodzące tu w grę zamierzenia rysują się dość szeroko. Poszukiwanie nowych środków artystycznych, tzw. eksperymenty dotyczące natury ich oddziaływania, dociekanie granic możliwości percepcyjnych odbiorcy, próba wytworzenia nowego kontekstu stosowania określonych technik artystycznych — oto tylko niektóre deklaracje przyświecające tego rodzaju aktywności. Nie wchodząc tu w rozważania dotyczące skuteczności podejmowanych działań względem planowanych efektów, powiedzieć można najogólniej, iż aktywność ta koncentruje się na praktycznie uchwytnych aspektach działalności artystycznej. Komunikuje się tu przeświadczenia dotyczące środków artystycznych i kontekstu ich użycia poprzez wytwarzanie obiektów mających egzemplifikować treść rozważanych przeświadczeń. Wydobyte zostają tym sposobem nieświadomiane możliwości stosowanych dotąd środków, ponadto projektowane są nowe ich warianty.

⁸ Z prac Grupy Badań Muzycznych ORTF (opracowane na podstawie tekstu Pierre Schaeffera), w: J. Patkowski, A. Skrzyńska (red.): *Horyzonty muzyki*. Kraków 1970.

Funkcja waloryzacji światopoglądowej praktyki artystycznej, charakterystyczna dla pierwszego z omawianych nurtów świadomości metaartystycznej, zastąpiona zostaje funkcją którą określić można mianem praktyczno-artystycznej, polegającej na specyficznej rekonstrukcji dotychczasowego doświadczenia artystycznego i projektowaniu nowych jego postaci. Gdyby posłużyć się analogią z zakresu nauki, powiedzieć by można, iż pierwszy wariant świadomości metaartystycznej funkcjonuje względem praktyki artystycznej podobnie, jak uwikłana w przekonania światopoglądowe filozofia poznania względem praktyki naukowej. Drugi zaś wariant wydaje się pokrewny uprawianej „technologicznie” metodologii nauki; staje się czymś na kształt „metodologii artystycznej”, odnoszącej się do sztuki i uprawianej środkami artystycznymi.

Dość często utwory muzyki współczesnej realizują jednocześnie sens metaartystyczny oraz tradycyjny sens artystyczny, np. komunikacyjno-korespondencyjny. Muzyczna struktura komunikacyjna podlega wówczas dwojakiego typu semantyce. Z jednej strony może być interpretowana tradycyjnie, wówczas jej odniesieniem jest rzeczywistość przedstawiona i „przezierająca” przez nią wizja świata, z drugiej zaś — posiada interpretację respektującą jej metaartystyczny status. Dla odczytania drugiego typu sensu tradycyjna semantyka musi być niejako zawieszona, „wzięta w nawias”, zaś nowym odniesieniem przedmiotowym na gruncie drugiego typu semantyki staje się sama konstrukcja artystyczna, dokładniej, klasa konstrukcji pod istotnymi względami podobnych do prezentowanej, wraz z odpowiednim kontekstem ich wytworzenia i potencjalnego funkcjonowania. Dla uchwycenia metaartystycznego sensu komunikacyjnego nie przywołuje się zatem założeń semantyki złożonych ze światopoglądowych i potoczno-doświadczalnych przekonań na temat świata przedmiotowego. Konieczne staje się uruchomienie odpowiedniej „wiedzy o muzyce” pozwalającej zrozumieć odniesione do dziedziny artystycznej praktyczne i ewentualnie światopoglądowe implikacje interpretowanego utworu.

Omawiana dwupoziomowość komunikacyjna bywa przyczyną wielu nieporozumień związanych z interpretacją i oceną, w szczególności tych produkcji, które cechuje wyraźna dominanta sensu metaartystycznego. Możliwe do ukonstytuowania tradycyjne odniesienie przedmiotowe, traktowane i przez twórcę jako mało istotne lub w ogóle niebrane pod uwagę, a stanowiące z punktu widzenia tradycyjnie właśnie nastawionego odbiorcy oczekiwany sens komunikacyjny wytworu, rysuje się jako niezrozumiałe czy nieciekawe i wywołuje w konsekwencji dezaprobatę lub wręcz oburzenie na artystyczne dziwactwo. Często też wytwór taki spotyka się z motywowaną różnymi względami aprobatą, opierającą się jednak na niwelującej podstawowy sens metaartystyczny interpretacji.

Na przykład dokonaniem, w którym nie istnieje praktycznie żadna

struktura muzyczna, jest słynny utwór C a g e' a 4'33. Jego prowokacyjny sens wydaje się wybitnie metamuzyczny i polega między innymi na ukazaniu przypadku „utworu muzycznego” nie zawierającego ani jednego dźwięku. Przypadek taki stanowi ekstremalny wariant utworu muzycznego, będącego zwykle zakomponowaną kombinacją momentów dźwiękowych oraz pauz. Lecz nawet w odniesieniu do tego dokonania usiłuje się często stosować coś w rodzaju tradycyjnych kategorii interpretacyjnych, powiadając np., że muzyką są tu odgłosy z sali, na której siedzi publiczność obserwująca bezczynnego pianistę⁹. Przypadki tego typu interpretacji, możliwe tym bardziej wtedy, gdy wytwór — w intencjach metaartystyczny — pozwala na uchwycenie jakiegoś tradycyjnie rozumianego „przedstawienia”, spotykane były i są dość często. Nadawcy komunikatów metaartystycznych nie dysponują bowiem środkami, jakich użyć można na przykład posługując się metajęzykiem w ramach dyskursu metodologicznego. Nie mogą więc wykluczyć uruchomienia przez odbiorcę tradycyjnego nastawienia estetyczno-kontemplacyjnego, poszukującego sensu odnoszącego się wprost do przedmiotowego świata. Utwór z dominacją sensu metaartystycznego to oczywiście tylko jeden z przejawów charakteryzowanej dwupoziomowości komunikacyjnej. Cała gama współczesnych produkcji muzycznych to wytwory przekazujące równorzędnie niejako traktowane sensory artystyczne i metaartystyczne bądź też kreacje nastawione na sens tradycyjny, zawierające jednak czytelną dla bliżej zainteresowanych „domieszkę” znaczenia metaartystycznego¹⁰.

⁹ O możliwych interpretacjach tej realizacji C a g e' a pisze J. Szerszenowicz: *Nowa muzyka — nowe środki oddziaływania*. „Studia Filozoficzne” 1982,

nr 1—2.

¹⁰ Tak na przykład o interpretowanym zwykle w kategoriach tradycyjnych utworze Luciana Berio, M. Bristiger stwierdza: *W samej rzeczy „Circles” są próbą stworzenia nowego, nie znanego nam dotychczas stosunku muzyki do słowa. Problemem tym pasjonuje się Luciano Berio od wielu lat, formułując go wciąż na nowo, w swych kolejnych dziełach muzycznych (...). Czym w takich warunkach jest słowo wobec muzyki? I w jakim stosunku pozostają oba te systemy ekspresji? Jaki sens ma ta stała oscylacja między śpiewem, Sprechstimme i Sprechgesang, niwelowanie warstwy semantycznej tekstu przez rozbijanie całości słowa, wyodrębnianie poszczególnych elementów fonetycznych i wyzyskiwanie swoistych dla nich możliwości ekspresyjnych, zaciemnianie tekstu przez melizmatyczne rozciąganie sylaby i rozjaśnianie tekstu przez sylabiczne opracowanie? W sposobie rozwiązania problemu znajdujemy całą oryginalność propozycji estetycznej Beria. Sam zaś B e r i o przedstawia efekt swojej pracy mówiąc: Ani przeciwstawienie, ani zmieszanie obu systemów ekspresji nie miałyby stanowić prawdziwego celu, ale stworzenie stosunku ciągłości między nimi, stworzenie możliwości przejścia od jednego do drugiego niepostrzeżenie, bez manifestowania różnic między nastawieniem percepcyjnym logiczno-semantycznym (jaki zachowujemy w stosunku do przekazu mówionego) i nastawieniem percepcyjnym typu muzycznego. M. Bristiger, W: J. Patkowski, A. Skrzyńska (red.): op. cit.*

IV. ŚWIADOMOŚĆ PARAMUZYCZNA

Obserwując współczesne „życie muzyczne” zauważyć można pojawianie się propozycji twórczych wykraczających poza horyzont wyobrażeń tradycyjnie związanych z muzyką. Towarzyszące im zamierzenia oraz stosowane w ich ramach środki, sytuują się na pograniczu kultury muzycznej i innych dziedzin kultury. Nowe typy sensu zawierają jednak elementy tradycyjnych sensów muzycznych lub co najmniej genetycznie do nich nawiązują, zaś sposoby ich realizacji pozostają w uchwytnych związkach z tradycyjnym doświadczeniem muzycznym. Określając regulującą te działania świadomość mianem paramuzycznej, odnotujmy dla ilustracji niektóre jej przejawy. Tak na przykład, celem pewnej grupy przedsięwzięć — realizowanym za pomocą kompozycji muzycznych, bądź zaplanowanych w określony sposób działań, bądź wreszcie specyficznych przekazów słownych odwołujących się do skojarzeń muzycznych — jest kształcenie wrażliwości muzycznej odbiorców lub też pobudzanie określonych procesów myślowych, mających owocować zachowaniami twórczymi. Czasem działania paramuzyczne nakierowane są na zniesienie granicy między muzykami a odbiorcami i polegają na aranżowaniu akcji stwarzających okazję do spontanicznego kreowania różnorodnych wydarzeń muzycznych. Niekiedy akcjom takim nadaje się sens zbliżający je do światopoglądowo-twórczej sfery kultury symbolicznej. Inną grupę przedsięwzięć, które również zaliczyć można do paramuzycznych, konstituują działania zorientowane na wprowadzenie elementów muzycznych do środowiska materialnego¹¹.

Nie wchodząc bliżej w charakterystykę działań paramuzycznych, zauważyć można, że — w tym zakresie, w jakim związane z nimi zamierzenia zostają częściowo choćby zrealizowane — działania te pełnią przede wszystkim funkcję integrującą społecznie oraz funkcję edukacyjno-kulturową, zaś związana z tradycyjną praktyką muzyczną funkcja waloryzacyjno-swiatopoglądowa spełniana jest przez nie w znacznie mniejszym stopniu. Tak więc funkcje społeczne, które w kontekście tradycyjnej praktyki muzycznej miały znaczenie wyraźnie uboczne, w ramach aktywności paramuzycznej uzyskują znaczenie pierwszoplanowe. Charakteryzowane tu zjawiska stanowią przejaw procesów rozwojowych obejmujących całą kulturę artystyczną. Procesy te polegają nie tylko na zacieraniu się granic między różnymi dziedzinami sztuki, lecz także na „mieszaniu się” elementów kultury artystycznej z elementami należącymi do innych obszarów kultury symbolicznej.

¹¹ Opis różnych działań wykraczających poza tradycyjną perspektywę muzyczną przedstawia J. Szerszenowicz: *W stronę antymuzyki czy nowej muzyczności*. „Studia Filozoficzne” 1984, nr 7.

*

Na koniec chciałbym podzielić się kilkoma ogólnymi uwagami dotyczącymi korzyści, jakie płynąć mogą z zastosowania perspektywy społeczno-regulacyjnej teorii kultury do badań nad muzyką. Przede wszystkim, o czym już częściowo wspominałem, możliwe jest uniknięcie ograniczeń charakterystycznych dla refleksji muzykologicznej polegającej na obiektywizującym stosowaniu norm i dyrektyw określonego wariantu świadomości muzycznej. Odwołując się do podmiotowego pojmowania kultury, ująć można kulturę muzyczną w sposób podmiotowo-wariantowy, co pozwala na przewyższenie tradycyjnych sporów muzykologicznych i umożliwia całościowe badania nad normami i dyrektywami należącymi do różnych typów muzycznej świadomości. Badania te wykorzystywać mogą pewne z wcześniejszych ustaleń dokonanych w trybie obiektywizującym, traktując je jako zobiektywizowaną rejestrację przekonań należących do określonego wariantu doświadczenia muzycznego. Społeczno-regulacyjna teoria kultury wskazuje także sposób wyjaśniania faktu społecznej akceptacji przekonań zrekonstruowanych na gruncie jej założeń, co w perspektywie stwarza szansę uzyskiwania wyników poznawczych, zbliżających muzykologię do tych dziedzin badań humanistycznych, które osiągnęły już status teoretyczny. Nie bez znaczenia jest też fakt, że omawiana teoria dysponuje aparatem pojęciowym pozwalającym „osadzić” zjawiska muzyczne w szerszym kontekście kulturowym. Daje to możliwość wyjścia poza dość hermetyczny krąg pojęć muzykologicznych i stwarza szansę nawiązania do ustaleń badawczych dotyczących innych dziedzin kultury, co wydaje się szczególnie ważne w przypadku analiz świadomości paramuzycznej.