

Marcin Napiórkowski

Trudność muzyki poważnej jako współczesna próba inicjacyjna

Podział na społeczeństwa „pierwotne” i „cywilizowane” od dawna nie jest już w antropologii pewnikiem. Przeciwnie: wydaje się, że głębokie przekonanie o naszej własnej racjonalności przeciwstawionej irracjonalizmowi Obcego samo okazuje się mitem¹. Wszystko wskazuje więc na to, że nadszedł czas, by – zgodnie zresztą z klasycznymi postulatami antropologii – narzędzia wyostrzone dzięki analizie obcości wykorzystać do lepszego poznania nas samych. Pora na mitologiczną analizę Zachodu.

W humanistyce ostatnich dziesięcioleci nie brak natchnionych tą myślą badaczy kultury. Wypatrując barbarzyńców znacznie bliżej niż ich poprzednicy, myśliciele ci przyjmują, że myślenie mityczne wcale w naszym społeczeństwie nie zanikło. W poszukiwaniu „współczesnej mitologii” poszczególni autorzy kierują uwagę ku reklamie (Jean Baudrillard²), telewizyjnym idolom (Umberto Eco³) czy obdarzonym szczególną nośnością znaczeniową przedmiotom życia codziennego (Roland Barthes⁴). Mimo różnorodności tych projektów za każdym razem „myśl nieoswojona” okazuje się więc domeną kultury masowej – to w niej badacze odnaleźć pragną „współczesnego dzikiego” z jego logiką totemicznych klasyfikacji i pragnieniem partycypacji mistycznej⁵. Na tym tle wyróżnia się samotny głos Mircei Eliadego, który na marginesie *Aspektów mitu* zwraca uwagę na równie mitologizujący charakter kultury wysokiej:

Jeśli chodzi o kwestię mitologii współczesnych elit, chcielibyśmy ograniczyć się tylko do kilku uwag. Przede wszystkim należy podkreślić – zwłaszcza w stosunku do dzieł sztuki współczesnej – zbawienną funkcję, jaką spełnia «trudność». Jeśli elita pasjonuje się *Finnegans Wake*, muzyką atonalną czy tasyzmem, to między innymi dlatego, że dzieła tego rodzaju stanowią świat zamknięty i hermetyczny, do którego można przeniknąć jedynie za cenę przewyciężenia niesłychanych trudności, porównywalnych z próbami inicjacyjnymi w społecznościach archaicznych i tradycyjnych⁶.

¹ Ważnymi pracami z ostatnich lat poruszającymi wprost kwestię „europejskiego mitotwórstwa” w postrzeganiu „ludów pierwotnych” są m.in.: A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009 oraz G. Obeyesekere, *Apoteoza kapitana Cooka. Europejskie mitotwórstwo w rejonie Pacyfiku*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

² J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

³ U. Eco, *Podziemi bogowie*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 2007.

⁴ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵ Por. krytyka elitaryzmu w badaniach nad kulturą masową: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

⁶ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 185. Głos Eliadego pozostaje właściwie osamotniony, jeśli bierzemy pod uwagę szeroko rozumiane „badania nad

A zatem według Eliadego „sztuka wysoka”, w szczególności zaś współczesna muzyka poważna, mogłaby pełnić rolę wspólnototwórczą analogiczną do rytuałów przejścia w społecznościach pierwotnych. Jeśli wierzyć rozpoznaniom słynnego teoretyka religii, to właśnie tu tworzyłaby się specyficzna „mitologia” współczesnych elit, oparta na kategorii *trudności*. Oznaczałoby to, że zarówno cechy formalne dzieła, jak i towarzyszący mu dyskurs krytyczny, mają na celu intencjonalne „utrudnianie” percepcji, co ma uczynić je bardziej wartościowym.

Taka interpretacja współczesnej muzyki poważnej pozwoliłaby usytuować ją w kontekście dobrze rozpoznanych przez filozofię i antropologię fenomenów „ukrywania sensu”. Czy faktycznie percepcja estetyczna współczesnego dzieła sztuki przypomina rytuały inicjacyjne wraz z ich skomplikowanym systemem przygotowań i wtajemniczeń? Jak w kontekście tej analogii jawią się role artysty, krytyka i słuchacza? Jak kategoria *trudności*, zreinterpretowana dzięki „analizie mitologicznej”, jawiłaby się w świetle rozpowszechnionych obecnie paradygmatów badawczych: estetyki instytucjonalnej czy pragmatycznej? Czy filozof badający estetykę sztuki współczesnej nie staje się do pewnego stopnia mitologiem?

Kategoria *trudności* w świetle krytyki muzycznej

Rozpocznijmy od analizy przypadku, który w wyrazisty sposób ukazuje centralne miejsce kategorii *trudności* we współczesnej krytyce muzycznej. Oto w lutym 1998 r., podczas Światowego Forum Ekonomicznego w Davos, Julian Lloyd Webber (wielonczelista pochodzący ze słynnej kompozytorskiej rodziny Lloyd Webberów) wygłosił przemówienie, które doprowadziło do furii brytyjską (i światową) krytykę muzyczną. Zmniejszająca się publiczność, katastrofalny poziom sprzedaży płyt, a nawet spadek zainteresowania nauką gry na instrumentach – wszystko to, według Lloyda Webbera, rezultat prowadzenia określonej „polityki estetycznej” wewnątrz świata samych muzyków. W opinii prelegenta „czterdzieści lat szaleństwa” (okres dominacji awangardy muzycznej od lat czterdziestych do osiemdziesiątych) zaowocowało „odwróceniem się muzyki plecami do publiczności”:

Nagle akceptowane stało się jedynie pisanie w jednym stylu. Kompozytorzy, którzy podążali za logicznym rozwojem muzyki wielkich mistrzów, byli coraz bardziej dyskredytowani i wyśmiewani przez nowych führungów układu muzyki klasycznej, dla których tonalność i harmonia stały się brzydkimi słowami⁷.

Lloyd Webber powtarza w ten sposób nienowe już rozpoznanie, głoszące, że awangarda objęła we władanie główny nurt wielkiej zachodniej tradycji muzycznej, lecz nie podbiła serc masowej publiczności⁸. Dominacja kierunków

■ kultura”. Na terenie literaturoznawstwa bowiem analiza mitologiczna sztuki wysokiej ma bogatą i dobrze ugruntowaną tradycję (por. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, PIW, Warszawa 1981).

⁷ J. Lloyd Webber, *My Challenge to the Media*, przedruk w internetowej wersji „Daily Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4711960/My-challenge-to-the-media.html> (data dostępu: 1.12.2012).

⁸ Także to rozpoznanie zasługuje na szerszą analizę, jako być może jeden z mitów współczesnej krytyki muzycznej. Na przykład analiza statystyczna (ilości prapremier, wykonań, obejmowanych w akademiach muzycznych katedr itp.) pokazuje, że nawet w latach 50. i 60. serializm nie był nurtem dominującym

odchodzących od tonalności czy też zwyczajnie „przyjemnej dla ucha” melodyjności i harmonii ma według niego wręcz charakter spisku: nikomu nie podoba się współczesna muzyka, lecz podziw dla niej narzucają potężne instytucje, wśród których dominującą rolę pełnią media i związana z nimi krytyka muzyczna⁹.

Naturalnie na reakcję na tak postawione zarzuty nie trzeba było długo czekać. W imieniu awangardy muzycznej Webberowi odpowiedział na łamach „New York Book Review” pianista i historyk muzyki Charles Rosen¹⁰. Jego argumentacja może się wydać zaskakująca, Rosen nie neguje bowiem podstawowego zarzutu Webbera, jakim jest *trudność* i niedostępność współczesnej muzyki poważnej, lecz czyni z niego atut; konsekwentnie i wprost mówi o *trudności* dzieła sztuki jako jego podstawowej cesze konstytutywnej.

Jednak smak jest kwestią woli, moralnych i społecznych decyzji. Biorąc słynny przykład z tradycji modernistycznej w literaturze: jesteśmy przekonani, że *Ulysses* Joyce’a jest trudnym arcydziełem, lecz próbujemy go czytać, pełni determinacji, być może aby udowodnić naszą kulturalną wyższość przez fakt jego docenienia. Po początkowym poczuciu odrzucenia dla większości książki, którego doznaje znaczna część czytelników, większości z nas ostatecznie udaje się wyciągnąć wielką przyjemność z jej lektury. Podobnie w historii muzyki od Bacha po współczesność, dzięki wielokrotnemu słuchaniu nauczyliśmy się kochać muzykę, która początkowo wprowadzała nas w zakłopotanie lub nawet odrzucała. Zawsze znajdzie się jednak megaloman krytyk lub amator, który jest przekonany – i z tego przekonania dumny – że jest niewinnym chłopcem, który widzi, że cesarz jest nagi¹¹.

Rosen stwierdza wręcz, że „trudność współczesnej muzyki została już wyniesiona z poziomu problemu do rangi mitu”¹². Krytykę dzieł za to, że są trudne, amerykański pianista określa mianem „śmiesznego resentymetu”, Webbera zaś z niesmakiem porównuje z pewną panią, która zapytała go podczas wykładu o Boulezie i Carterze: „Panie Rosen, czy nie sądzi pan, że obowiązkiem kompozytora jest pisać muzykę, którą publiczność może zrozumieć?”. Zamiast żądania zrozumiałości ze strony kompozytorów, Rosen wskazuje na wyzwanie pracy interpretacyjnej, jaką dzieło współczesne stawia przed odbiorcą. Wymaga ona jednak cierpliwości, odpowiedniego wykształcenia, nastawienia i sytuacji odbioru:

Trudność współczesnej muzyki jest poważniejsza niż trudność malarstwa współczesnego głównie dlatego, że można obejrzeć obraz w kilka sekund, podczas gdy trzeba przesiedzieć tak długo, jak długo trwa dzieło muzyczne¹³.

w kategoriach ilościowych. Zarazem jednak poczucie jego dominacji wyrażane jest zaskakująco zgodnie zarówno przez zwolenników, jak i krytyków tego nurtu. Por. J. N. Strauss, *The Myth of Serial „Tyranny” in the 1950s and 1960s*, „The Musical Quarterly”, Vol. 83, No. 3, s. 301-343. (Strauss przytacza zarówno liczne opinie teoretyków i krytyków stwierdzające fakt dominacji serializmu w amerykańskiej muzyce badanego okresu, jak i dane ilościowe przeczące temu stwierdzeniu, co pozwala mu określić „tyranie serializmu” jako mit współczesnej estetyki muzycznej.)

⁹ Takie stanowisko pojawia się współcześnie nie tylko na gruncie publicystyki, lecz także estetyki naukowej. Przykładem może być tu radykalna wersja estetyki instytucjonalnej reprezentowana przez późnego Bourdieu, a zwłaszcza przez Jeana Baudrillarda (por. J. Baudrillard, *Spisek sztuki oraz Przed końcem*).

¹⁰ Ch. Rosen, *Who Is Afraid of Avant-garde?*, „New York Book Review” 14.05.1998, wyd. internetowe na: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/whos-afraid-of-the-avant-garde/> (data dostępu: 1.12.2012).

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

W oparciu o podjęcie bądź odmówienie trudu interpretacji, Rosen przeciwstawia dwie grupy ludzi: lubiących „łatwą muzykę” i miłośników muzyki poważnej, których trudność nie przeraża, a nawet przeciwnie – inspiruje i zachwyca. Łatwa muzyka nikogo nie zirytuje, ale i w nikim nie wzbudzi pasji. Natomiast w przypadku Schönberga czy Bouleza „być może większość miłośników muzyki wolałaby nigdy nie słuchać ich dzieł, istnieje jednak także znacząca liczebnie mniejszość, która fanatycznie [*passionately*] pragnie wykonywać i słuchać ich utworów”¹⁴.

Co więcej, Rosen – wbrew teozom Webbera o radykalizmie, rewolucyjności awangardy – twierdzi, że tak było zawsze. *Trudność* jako kategoria percepcji estetycznej towarzyszyła najwybitniejszym kompozytorom na przestrzeni całej historii muzyki: zapominamy dziś, że Hasse był wśród współczesnych popularniejszy od niełatwego Glucka, Mozart (przykład klasyczny po sztuce Schaffera i filmie Formana) stawiał „za dużo nut”, a trudności w wykonywaniu i słuchaniu Beethovena obrosły wręcz legendą. Według Rosena wielkość kompozytorów można zatem docenić dopiero z perspektywy historycznej i to właśnie wówczas, kiedy zdamy sobie sprawę z faktu, jak trudni byli dla swych współczesnych. Z tego punktu widzenia to właśnie twórcy awangardy jawią się jako kontynuatorzy wielkiej tradycji klasycznej, a kategoria *trudności*, wynikająca z zastąpienia elementu konwencjonalnego indywidualnym pierwiastkiem twórczym, okazuje się nie próbą odstraszenia publiki, lecz – przeciwnie – jej przyciągnięcia i zachwycenia przez dostarczenie czegoś wyjątkowego:

Trudność współczesnej muzyki [...] często przypisywana jest naiwnej intencji artysty, by dzieło swoje skierować wyłącznie do profesjonalistów, odmawiając zniżenia się do poziomu masowej publiczności. Jest dokładnie przeciwnie: kompozytorzy, artyści i pisarze zawsze pragnęli masowego sukcesu, lecz na swych własnych warunkach. Webern stwierdził kiedyś, że ma nadzieję usłyszeć listonosza gwizdającego sobie ciąg dwunastotonowy podczas roznoszenia poczty, wiedział jednak, że jest to marzenie utopijne¹⁵.

Rosen kończy swój esej intrygującym stwierdzeniem, wskazującym, że nie chodzi tu jednak o publikę w ogóle – widownię mediów masowych, o której marzył Lloyd Webber – lecz o pewną określoną grupę słuchaczy:

Musimy stwierdzić, że zasadniczo publiczność woli trudną muzykę, która zmusza nas do słuchania z pełną koncentracją i uwagą. A przynajmniej tego właśnie chce niewielka publika głęboko oddana muzyce klasycznej¹⁶.

Widzimy stąd, że pogląd na kategorię *trudności* różni się w zależności od przyjętego stanowiska w obrębie socjologii muzyki, określającej sytuację słuchania oraz – przede wszystkim – publiczność. W „rozumieniu unifikującym”, za jakim opowiada się Lloyd Webber, *trudność* dzieła okazuje się wadą, podczas gdy w „rozumieniu ekskluzywnym” Rosena jest ona zaletą. Natrafiamy w ten sposób na szereg zagadnień związanych z niejasnym statusem samej tej kategorii. Okazuje się bowiem, że *trudność*, zawarta w dziele i towarzyszącej mu

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

teorii determinującej percepcję, projektuje określone kategorie odbiorców. Istnieje wiele współczesnych studiów dobitnie ukazujących, w jaki sposób rzeczywistość społeczna kształtuje dzieła sztuki. Tymczasem w omawianym przypadku nie sposób nie ulec wrażeniu, że to dzieło kształtuje rzeczywistość społeczną, dopuszczając jednych do grona wybrańców, innych zaś odrzucając w sposób całkiem dosłowny.

Sytuuje to pojęcie *trudności* na przecięciu skomplikowanej sieci domen. Po pierwsze, jest to kategoria estetyczna przynależna immanentnie określonemu dziełu – wszak wyprowadzona została bezpośrednio z analizy utworów muzycznych oraz towarzyszącego im dyskursu krytycznego. Po drugie, jest to także kategoria z porządku psychologii doświadczenia czy odbioru, związana jest bowiem z określoną pracą interpretacyjną dokonującą się po stronie odbiorcy (tak indywidualnego, jak i grupowego). Po trzecie, *trudność* pozostaje kategorią socjologiczną, gdyż kompetencja estetyczna („smak”) jest rzutowana na strukturę społeczną, wskutek czego kształtuje się model, który za Pierrem Bourdieu określić możemy mianem „systemu dystynkcji”¹⁷. Fundamentalnym zagadnieniem estetycznej analizy rozpoznanej kategorii *trudności* wydaje się więc ustalenie zależności pomiędzy jej funkcjonowaniem na trzech płaszczyznach: tekstu (dzieła), praktyki społecznej (odbioru) oraz struktury społecznej (klasyfikacja publiczności poprzez dystynkcję).

Złożoność badanego zjawiska zachęca, by poszukać lepiej rozpoznanych w humanistyce fenomenów, które wykazywałyby analogiczny charakter. W tym kontekście interesujące wydaje się podążenie za sugestią zawartą w przytoczonej we wstępie wypowiedzi Eliadego, która – w sposób metaforyczny – pojawia się także w analizowanym dyskursie krytycznym: być może warto zupełnie poważnie potraktować rozpoznanie *trudności* współczesnej muzyki poważnej jako „struktury mitycznej”.

Kategoria *próby inicjacyjnej* w mitach i obrzędach przejścia

Nie trzeba przyjmować od razu radykalnej wersji rytualizmu, zakładającej bezpośrednią genezę wszelkich mitów z wcześniejszych praktyk ceremonialnych, by uznać głęboki związek mitu i rytuału. Największym potencjałem analitycznym wydaje się obdarzone podejście, które prezentuje wielu dwudziestowiecznych badaczy, traktujące rytuał jako formę przejawiania się mitu w działaniu. Z tej perspektywy sam mit byłby jak gdyby mapą czy partyturą rytuału, umożliwiającą jego poprawne odprawienie, przeprowadzającą uczestników krok po kroku przez obrzędową drogę i objaśniającą sens ceremonii. Taka wzajemna relacja szczególnie czytelna pozostaje w odniesieniu do mitów i rytuałów o charakterze inicjacyjnym, które Eliade zestawia z muzyką współczesną.

¹⁷ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

Opowieści o straszliwych próbach, z jakimi muszą mierzyć się inicjowani, stanowią niepowtarzalną ozdobę literatury antropologicznej. Badacze z lubością wymieniają wieszanie na hakach, głodzenie, okaleczanie, odurzanie narkotykami czy wielodniowe samotne wyprawy w najbardziej nieprzyjaznych terenach. Pomimo niezwyklej różnorodności tych tortur powtarza się pewien schemat, czytelnie obecny zarówno w samym rytuale, jak i w towarzyszących mu mitach. Chodzi mianowicie o napotkanie niepokonalnych trudności i pozorne niepodolewanie im. Taka porażka stanowi zarazem paradoksalne zwycięstwo, realizujące się poprzez śmierć inicjacyjną, prowadzącą do zmartwychwstania w nowej postaci¹⁸. Dopiero znalezienie się „na krawędzi” pozwala uzyskać „status liminalny”, który klasyczni badacze zjawiska zgodnie uznają za niezbędny warunek wyłączenia z dawnej wspólnoty i przyłączenia do nowej¹⁹.

Schemat ten, zarówno w obrzędach, jak i mitach bohaterskich, opiera się na kategorii *próby*²⁰ – odnajdujemy tu trójelementowy model tekst – praktyka – struktura. Mit bohaterski poprzedza i usprawiedliwia rytuał – los herosa stanowi prefigurację ludzkiej doli, a przeszkody, jakie napotyka on na swej drodze, stają się paradygmatycznym wzorcem próby inicjacyjnej²¹. Zarazem próba, jakiej poddawany jest kandydat, zależy od natury grupy, do której aspiruje. W innym, lecz niesprzecznym zaś rozumieniu – charakter próby projektuje tożsamość grupy. Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom. Stosownym wyzwaniem dla wojownika będzie samotne pokonanie wroga lub dzikiej bestii²². W inicjacji szamana, który ma leczyć choroby i pośredniczyć pomiędzy różnymi planami rzeczywistości, reinterpretacji w kategorii próby podlegać mogą jego własne ciężkie doświadczenia chorobowe czy otarcie się o śmierć²³. Właściwą próbą dla kapłana, powiernika pamięci, będzie z kolei w kulturze oralnej biegła znajomość kanonu, w kulturze pisma zaś – zdolność do jego poprawnej interpretacji²⁴; za inicjacyjną próbę można też uznać medytację nad *mandalą*, jakiej dokonują adepci *tantryzmu*²⁵. Widzimy więc, że w ramach *próby inicjacyjnej* doświadczenia trwogi, bólu lub intelektualnego wyzwania zostają zreinterpretowane jako przeżycia o charakterze religijnym czy wręcz mistycznym, prowadzące do zerwania ze starą wspólnotą i tożsamością, by możliwe stało się odrodzenie do nowej roli. W ten sposób poprzez inicjacyjne wyzwanie mit, rytuał i struktura społeczna stają się homologicznymi systemami, w ramach których w trzech

¹⁸ Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Znak, Kraków 1997, s. 44.

¹⁹ Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010.

²⁰ Liczne próby, jakim musi poddać się bohater, oraz ich reinterpretacje w świetle związków z obrzędami przejścia przedstawia Joseph Campbell (por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997, szczególnie s. 79-94).

²¹ O związku mitu z rytuałem inicjacyjnym por. m.in. E. Mieleński, dz. cyt., s. 280-285.

²² M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy*, s. 120-121.

²³ Tamże, s. 133; por. także J. S. Wasilewski, *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

²⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach zachodnich*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

²⁵ Być może pod wieloma względami medytacja nad *mandalą* jako „obiektem estetycznym” stanowi najbliższą analogię dla interpretacji muzyki współczesnej w kategorii obrzędów przejścia. Poprzez długotrwały namysł nad formą *mandali* adept odbywa podróż przez strukturę świata, w wyniku której doznaje oświecenia i poznaje organizujące go zasady. Por. J. S. Wasilewski, dz. cyt., s. 202-208.

różnych kodach (za pomocą narracji, działania²⁶ i dystynkcji społecznej) wyraża się jedna ważna dla danej społeczności prawda.

W muzyce współczesnej elementy te wydają się obecne w sposób czytelny właśnie poprzez kategorię *trudności*. Osobliwie przypomina ona szczególny rodzaj inicjacji związanej z uczestnictwem we wspólnotach tajemnych, kultach misteryjnych czy cechach i grupach zawodowych²⁷. Granica pomiędzy dwoma wspólnotami (i dwoma tożsamościami) zostaje tu bowiem ustanowiona poprzez przeciwstawienie „wtajemniczonych”, którzy przeszli próbę, „ogółowi”, który nie dostąpił jej lub nie sprostął. Próba zaś, stanowiąca warunek wywyższenia, a więc podniesienia statusu, często opiera się paradoksalnie – jak w chrztach morskich czy żakowskich otrzęsinach – na skrajnym poniżeniu i upokorzeniu²⁸.

Podsumowując, można więc stwierdzić, że kategoria *próby*, a więc specyficznie interpretowanej *trudności*, stanowi podstawę mitów i rytuałów związanych z obrzędami przejścia i scala w znaczącą całość trzy wskazane wcześniej warstwy. Na płaszczyźnie mitu *próba* okazuje się kategorią narracyjną, kluczowym elementem konstrukcji pewnego tekstu czy fabuły; na płaszczyźnie rytuału próba wyznacza ramy określonej praktyki (ceremonialne przewyciężenie trudności); a na płaszczyźnie klasyfikacji społecznej próba (czy raczej: dostąpienie jej i sprostanie wyzwaniu) pozwala oddzielić od siebie „wtajemniczonych” i „niewtajemniczonych”.

Muzyka, mit, rytuał

Prawomocne wykorzystanie dobrze zbadanego zjawiska mitów i obrzędów przejścia dla wyjaśnienia problematycznego fenomenu *trudności* w muzyce wymaga ustalenia natury pokrewieństwa między muzyką, mitem i rytuałem. Refleksja podążająca tropem tej analogii ma w humanistyce tak bogatą tradycję, że niezbędne wydaje się przywołanie przynajmniej trzech najważniejszych jej nurtów, które (nieco umownie) określić można jako: witalistycznego, symbolistycznego i strukturalistycznego.

²⁶ Ów najtrudniejszy do uchwycenia kod, który można by określić mianem „sensomotorycznego”, a więc związanego ze specyficznym sprzężeniem doznania i działania, wydaje się z naszego punktu widzenia szczególnie interesujący. Jego rola i mechanizmy pozostają wciąż stosunkowo słabo zbadane, mimo iż nie ulega wątpliwości kluczowa rola „działania” w religijności zarówno „pierwotnej” (trans szamański, kolektywny taniec), jak i współczesnej (procesje czy mechanicznie powtarzane litanie). Szczególnie interesujące wydaje się tu zjawisko specyficznej materializacji wartości, która staje się „podatna na działanie” dzięki utożsamieniu jej z fizycznym nośnikiem. Wyrazisty przykład stanowić może „cudowna woda” towarzysząca często miejscom objawień, pozwalająca wiernym na całkiem dosłowne, fizyczne zaczerpnięcie ze źródła *sacrum*. Podobnie wydaje się funkcjonować „święte słowo” ważne nie tylko jako znak, lecz także, a nawet przede wszystkim, jako materialna obecność sfery *sacrum*. Od badań nad „słowem świętym” krok już tylko do rozległej, a wciąż niezbadanej dziedziny „świętego dźwięku”. Łączy on w sobie transową, wszechogarniającą obecność drgań, pierwotne rytmy biologiczne, lecz także – poprzez pieśń – przywołuje nasycone semantyką słowo, a poprzez taniec zaprasza do aktywnego współdziałania. Taki „dźwięk święty”, rozumiany właśnie jako *sacrum* sensomotoryczne, znajdziemy w religiach „najpierwotniejszych” (przykładem jest niezwykle znaczenie czuryngi w społeczności Aborygenów), „klasycznych” (od perfekcji apolińskiego hymnu po szal bachicznego tańca) czy współczesnych (reprezentowany z jednej strony przez zniewalającą potęgę kościelnych organów, z drugiej zaś przez orgiastyczny żywioł nocnych klubów).

²⁷ Por. A. Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006, s. 84-126.

²⁸ Por. V. Turner, dz. cyt., s. 171-173.

Za czołowych przedstawicieli witalizmu, ujmującego związek mitu i muzyki w perspektywie filozofii życia, uznać niewątpliwie należy Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschego. Oczywiście relacje tych dwóch niezwykłych osobowości – nawet dotyczące wyłącznie wspólnej „pracy nad mitem” – są złożone i wieloetapowe. Niemniej istnieje kilka niezaprzeczalnych punktów wspólnych, które pozwalają, bez większego chyba nadużycia, uczynić z Nietzschego rzecznika nie tylko własnej, lecz także Wagnerowskiej wizji związku mitu z muzyką. Obydwu autorom zależy bowiem na stworzeniu (czy odtworzeniu) mitów w epoce ich kryzysu, związanego z triumfem racjonalizmu i Weberowskim „odczarowaniem świata”. W obliczu „wyczerpania się języka” jedynym narzędziem zdolnym do tego wydaje się muzyka²⁹.

Zgodnie z Nietzscheańskim modelem dwóch pierwiastków kultury, apolliniński w treści mit stanowi podstawę dla dionizyjskiej muzyki, łącznie z nią tworząc rytuał tragedii, którego wyrazem staje się dla Nietzschego (szczególnie w późniejszym okresie twórczości) taniec³⁰. Zatem według autora *Narodzin tragedii* Apollo, wraz ze swym *principium individuationis*, posługuje się językiem, podczas gdy Dionizos, znosząc indywidualność poprzez muzykę, odpowiada za pierwiastek ekstazy i sensomotoryczny rytuału. Jest to zaskakująco zgodne z rozpoznaniem rytualistycznych badań nad mitem, w myśl których inicjacja wymaga współistnienia w rytuale dwóch sprzecznych pierwiastków – zniesienia osobowości i stworzenia osobowości. Sam Nietzsche nierzadko posługuje się językiem intrygująco bliskim słownikowi szamanizmu, jak na przykład wówczas, gdy powiada, że muzyka pozwala człowiekowi „przyłożyć ucho niejako do sercowej komory woli świata”³¹. Wskazuje w ten sposób na znaczenie mitu, muzyki i rytuału w kształtowaniu wizji obdarzonego sensem kosmosu. Obok wymiaru indywidualnego i kosmicznego mit ma także swój wymiar społeczny, gdyż „bez mitu jednak traci wszelka kultura swą zdrową twórczą moc naturalną”³². „Mit muzyczny” pełni zatem jednocześnie trzy funkcje: przemienia słuchacza oraz tworzy obdarzony sensem kosmos przyrodniczy i społeczny. W ten sposób, jak podsumowuje Rüdiger Safranski, według Wagnera i Nietzschego „mity odpowiadają (...) na wielkie milczenie przyrody i na erozję sensu w społeczeństwie”³³.

²⁹ Por. R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. D. Stroińska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 87-114.

³⁰ Wbrew opinii autorów podkreślających kolejne „zwroty” w myśli Nietzschego, ekstazy taniec Zaratusztry ma bowiem wszystkie cechy „dytyrambicznego, orgiastycznego tańca” z *Narodzin tragedii*. Por. F. Nietzsche, *Narodzin tragedii*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 91: „Tragedia wstawia między powszechną ważność swej muzyki a po dionizyjsku wrażliwego słuchacza wzniosły symbol, mit, i budzi w nim pozór, jak gdyby muzyka była tylko najwyższym środkiem przedstawienia dla ożywienia plastycznego mitu”.

³¹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 92.

³² Tamże, s. 99.

³³ Por. R. Safranski, dz. cyt., s. 91.

Symbolistyczną interpretację związków mitu i muzyki wyraża najlepiej Susanne K. Langer w inspirowanej *Filozofią form symbolicznych* Ernsta Cassirera pracy *Nowy sens filozofii*. Langer wychodzi w swych rozważaniach na temat związku mitu i muzyki od klasycznego pytania dwudziestowiecznej estetyki: „Co odróżnia dzieło sztuki od «zwykłego» artefaktu?”³⁴. Langer, właśnie w oparciu o analizowaną tu niechęć publiczności, jaką wywołuje współczesna muzyka, poważna i odrzuca teorię o uniwersalnej przyjemności zmysłowej, która miałaby stanowić podstawę dla definicji sztuki:

Obecnie jednak, kiedy każdy umie czytać, może zwiedzać muzea i słuchać muzyki poważnej – przynajmniej w radiu, opinie mas na temat sztuki stały się faktem i okazało się, że wielka sztuka nie jest bezpośrednią przyjemnością zmysłową. Gdyby tak było, przemawiałaby, podobnie jak ciasto czy koktajle, zarówno do niewykształconych, jak i wyrobionych gustów³⁵.

Langer odnajduje w muzyce ekspresję czystej formy pozbawionej bagażu figuratywności. Dzięki temu muzyka wywierać może na słuchacza określony wpływ somatyczny, który przybliża ją do obrzędów przejścia³⁶. Dlatego też muzyka zostaje rozpoznana przez autorkę *Nowego sensu filozofii* jako jedna z „form symbolicznych” o wysokim stopniu podobieństwa do mitu. Obydwie te formy wykraczają poza język, wyrażając nie to, co konkretne, lecz to, co „wieczne, nieskończone i idealne”³⁷. Sens muzyki – podobnie jak sens mitu – nigdy nie jest stały i z góry zdeterminowany:

Muzyka bowiem ma wszystkie znaki rozpoznawcze symbolizmu z wyjątkiem jednego: istnienia jakiejś ustalonej konotacji. Jest ona formą, która jest zdolna do konotacji, znaczenia zaś, do których daje się sprowadzić, są artykulacjami uczuciowych, życiowych, zmysłowych przeżyć. Ale jej sens nie jest nigdy stały³⁸.

Muzyka, podobnie jak mit, stanowi więc przykład „niespełnionego symbolu”, realizującego w pełni akt ekspresji, ale nie wyrażenie treści: „Jej życiem jest artykulacja, nie zaś wypowiedzanie sądów; ekspresyjność, a nie ekspresja”³⁹. Stąd też w całym swoim tekście Langer podkreśla, że utwór muzyczny rzuca słuchaczowi wyzwanie, jakim jest odczytanie go czy zrozumienie. Zarazem jednak odczytanie takie ma bardziej charakter podjęcia próby niż zwyczajnej egzegezy tekstu. Dlatego właśnie Langer może – uznając kluczowy charakter kwestii odczytania – zarazem sprzeciwiać się muzyce programowej i wszelkim formom hermeneutycznego objaśniania dzieła przez przypisywanie mu treści językowej, pogardliwie określając takie formy nazbyt dosłownej semantyzacji jako „kule dla inwalidów”⁴⁰.

Ponieważ, jak twierdzi Langer, „nastrój może opisać tylko sytuacja, która go wywołuje”⁴¹ – muzyka okazuje się raczej „sytuacją” niż „opisem sytuacji”. W ten

³⁴ S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuki*, przet. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976, s. 306.

³⁵ Tamże, s. 308.

³⁶ Por. tamże, s. 316-317.

³⁷ Tamże, s. 329.

³⁸ Tamże, s. 353.

³⁹ Tamże, s. 354.

⁴⁰ Por. tamże, s. 357-358.

⁴¹ Tamże, s. 355.

sposób muzyka może zostać odczytana jako „forma symboliczna” zacierająca granicę między przedmiotem opisu a opisem, między rzeczą a symbolem. Jako taka okazuje się przejawem „świadomości mitycznej”: „Muzyka jest mitem na temat naszego życia wewnętrznego – młodym, żywotnym i pełnym znaczenia mitem, nowym objawieniem”⁴².

Strukturalistyczna interpretacja związku muzyki i mitu zawarta jest w słynnej przedmowie do pierwszego tomu *Mythologiques* Claude’a Lévi-Straussa. Po między mitem a muzyką dostrzega on – co nie stanowi zapewne zaskoczenia – paralełę strukturalną, która nakazuje w obydwu formach ekspresji poszukiwać „drogi pośredniej między stosowaniem myśli logicznej a postrzeganiem estetycznym”⁴³. Dlatego właśnie Lévi-Strauss zamierza wykorzystać muzykę jako klucz do zrozumienia mitów, korzystając z Wagnerowskiego odkrycia, że „struktura mitów odsłania się za pomocą partytury”⁴⁴. Reinterpretacja mitów za pomocą muzyki, która dokonała się w *Pierścieniu Nibelunga*, była więc według autora *Mythologiques* możliwa dzięki szeregowi podobieństw pomiędzy językiem mitu i językiem muzyki, z których „każdy na swój sposób wykracza poza płaszczyznę języka artykułowanego, a przy tym, tak jak on wymaga, w opozycji do malarstwa, wymiaru czasowego, by się przejawić”⁴⁵.

Punktem wyjścia jest zatem czas jako medium, w którym realizują się obydwie te formy ekspresji. Lévi-Strauss dostrzega jednak w micie i muzyce struktury wielowymiarowe, które oprócz fundamentalnej osi następstw (narracyjnych bądź melodycznych) posiadają także „wymiar pionowy”, jakim w przypadku mitu są jednostki sensu, w przypadku muzyki natomiast związki harmoniczne⁴⁶. Muzyka i mit wykazują ponadto podobieństwo w „dostosowaniu dwóch siatek” – wewnętrznej (biologicznej) i zewnętrznej (konwencjonalnej). Słuchaniu muzyki towarzyszy (nieświadome) zestawianie jej z naturalnymi rytmami ciała, lecz zarazem podporządkowana jest ona konwencji, która wyznacza odróżnienie dźwięku muzycznego od niemuzycznego (klasycznym przykładem może być tu strój temperowany eliminujący elementy znajdujące się pomiędzy stopniami skali dwunastotonowej). Dlatego też muzyka, podobnie jak mit, obrazuje fundamentalną opozycję „natury” i „kultury”, dzięki czemu służyć może za narzędzie inicjacji z pierwotnej biologii w świat właściwych danej społeczności norm.

Zarówno muzyka, jak i mit, możliwe są dzięki ciągłemu napięciu między następstwem wyznaczanym przez konwencję („tak być powinno”) a niepewnością związaną z jej złamaniem. Stąd właśnie, co szczególnie interesujące w perspektywie prowadzonych tu rozważań, rodzi się możliwość istnienia mitycznej *przeszkody* i muzycznej *trudności*.

⁴² Tamże, s. 360.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Aletheia, Warszawa 2010, s. 21.

⁴⁴ Tamże, s. 22.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Model ten został rozbudowany i czytelnie opisany przez Edmunda Leacha, analizującego wykonanie utworu muzycznego jako metaforę przebiegu rytualnego (por. E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, przeł. M. Buchowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 59-62).

Emocje muzyczne rodzą się właśnie dlatego, że w każdym momencie kompozytor ujmuje bądź dodaje mniej lub więcej, niż spodziewa się słuchacz. [...] Przyjemność estetyczna rodzi się z tej wielokrotności poruszeń i zatrzymań, oczekiwań zawiedzionych i wynagrodzonych ponad oczekiwanie, jest rezultatem wyzwań niesionych przez dzieło. Ale stwarza też poczucie, że poddaje nas sprawdzianom nie do pokonania, gdy jednocześnie szykuje się, by dostarczyć nam cudownie nieprzewidzianych środków do ich szczęśliwego przebycia. [podkr. – M. N.]⁴⁷

Lévi-Strauss porusza także kwestię kluczowego dla nas związku między muzyką, mitologią i strukturą społeczną. Muzyka i mit są – jako konkretne teksty – partykularnymi formami ekspresji (mimo że mit nie ma autora), zarazem jednak poruszają kolektywne elementy struktur mentalnych (są przeżywane wspólnie, a nawet wspólnotowo): „u tych, którzy ich słuchają, muzyka i mitologia poruszają wspólne struktury mentalne”⁴⁸. W ten sposób „uczestnicząc w micie” i „uczestnicząc w muzyce” jednostka działa zawsze jako członek określonej wspólnoty, a obydwie formy partycypacji stanowią wspólnotowy rytuał.

W świetle wszystkich trzech koncepcji widzimy więc, że muzykę można umieścić obok mitu w szeregu badanych przez antropologię fenomenów „ukrywania sensu”, takich jak pytyjska przepowiednia, labirynt czy zagadka. Są one przeszkodą, lecz zarazem wyzwaniem rzuconym odbiorcy, zapraszającym go do rozświetlenia mroku i odkrycia tego, co zakryte⁴⁹. Jest to rodzaj charakterystycznej próby, przed którą staje bohater mityczny (zagadka Sfinksa, labirynt Minotaura), a zarazem podstawa rytuału, dzięki której – w ramach określonego podzielanego przez wspólnotę kodu – wytwarza się *trudność*, stanowiąca wyzwanie dla poddawanego inicjacji. Muzyka, analogicznie do mitu, zarysowuje „topologię rytuału”. Podobnie jak mapa „świętych miejsc” odwiedzanych podczas podróży inicjacyjnej, muzyka wyznacza scenariusz działania, który spełnia się w ceremonii. Uzbrojeni w narzędzia analizy mitologicznej możemy teraz powrócić do estetycznego badania kategorii *trudności*, zadając ponownie nurtujące nas od początku pytania o związek między płaszczyzną tekstu, działania i struktury społecznej.

Estetyczna analiza kategorii *trudności*

Przyjrzyjmy się kategorii *trudności* z punktu widzenia dwóch paradygmatów popularnych we współczesnych badaniach nad sztuką: estetyki instytucjonalnej i pragmatycznej. Zobaczymy, że w perspektywie dokonanych wyżej klasyfikacji pierwszy z tych nurtów akcentuje szczególne znaczenie struktury społecznej, podczas gdy drugi skupia się na praktykach odbioru. Być może więc interpretacja

⁴⁷ C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 24.

⁴⁸ Tamże, s. 33.

⁴⁹ Por. G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 25-30, 52-50.

dzieła muzycznego w kategoriach mitu i rytuału pozwoliłaby na pogodzenie, a przynajmniej zbliżenie do siebie, obydwu stanowisk?

Estetyka instytucjonalna podsuwa nam pytanie o ramy dyskursu poprzedzające dzieło. Zgodnie ze znanymi rozpoznaniem Arthura C. Danto rozumienie określonej teorii sztuki prowadzi nas do uznania pewnych przedmiotów za dzieła sztuki i – w konsekwencji – stwarza dopiero możliwość ich estetycznego docenienia⁵⁰. Z naszej perspektywy szczególnie interesująca wydaje się podążająca tym tropem refleksja Pierre'a Bourdieu, który podkreśla znaczenie nabywania takich kompetencji jako czynnika klasyfikacji społecznej. „Wstręt do łatwizny”, o którym pisze w *Dystynkcji*, stanowi widomy wyznacznik przynależności do określonej grupy, która wiąże się z równoległym postrzeganiem klasyfikacji estetycznej i klasyfikacji społecznej. Upodobanie znajdowane w określonych dziełach sytuuje nas we wspólnocie „swoich”, którzy rozkoszują się taką samą muzyką, a zarazem w opozycji do „obcych”, którzy mają inny gust czy – z perspektywy silnie uwewnętrznionych norm – wręcz brak gustu.

Negacja rozkoszy niższej [...] konstituująca kulturalne *sacrum* zawiera w sobie afirmację wyższości tych, którzy umieją zadowolić się przyjemnościami wysublimowanymi, wyrafinowanymi, bezinteresownymi, niesłużącymi niczemu, dystygowanymi, niedostępnymi zwykłym *profanom*. Fakt ten sprawia, że sztuka i konsumpcja artystyczna są przeznaczone do pełnienia, czy nam się to podoba, czy nie i niezależnie od tego, czy mamy tego świadomość, społecznej funkcji uprawomocniania różnic społecznych⁵¹.

Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją analogiczną do badanej przez Lévi-Straussa logiki mitycznej. „Społeczeństwa pierwotne” posługują się rzeczami, które są łatwe do klasyfikacji (pożywienie, zwierzęta, rośliny), by za ich pomocą dokonać opisu struktury społecznej, ustanawiając konwencjonalną analogię między dwoma systemami⁵². W perspektywie analizy mitologicznej „instytucjonalny” charakter estetyki przypomina więc logikę klasyfikacji totemicznych. Z tym że dostrzeżenie paraleli między mitem i muzyką zwraca naszą uwagę na jeszcze jeden istotny fakt, często pomijany przez estetyków ze szkoły Danto. Otóż „społeczności pierwotne” obierały za narzędzie swej klasyfikacji ściśle określone przedmioty, dlatego że – jak pisze Lévi-Strauss – były one „dobre do myślenia”⁵³. Analiza strukturalna mitu i rytuału opiera się na wyjaśnieniu, w jaki sposób odniesione do siebie wzajem rzeczy okazują się wygodnymi narzędziami klasyfikacji. Tymczasem estetyka instytucjonalna wydaje się często zaniedbywać przedmioty na rzecz towarzyszącego im dyskursu. To prawda, że – jak podkreśla Bourdieu – trzeba dysponować stosownym kodem, by

⁵⁰ Por. A. C. Danto, „Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty”, w: tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

⁵¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 16.

⁵² Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

⁵³ Por. C. Lévi-Strauss, *Uwertura*, w: tegoż, *Surowe i gotowane*.

zrozumieć, a zatem docenić, to, co się widzi lub słyszy⁵⁴. Ów kod jednak nie bierze się znikąd! Bourdieu zauważa, że zdobywa się go przez edukację, ale ta edukacja może dokonać się jedynie za pośrednictwem samych dzieł. Tak jak rytuał stanowi formę inicjacji w myślenie mityczne, uprawomocniając wiążącą się z nim klasyfikację społeczną, tak przyjęcia w poczet „wtajemniczonych” we współczesną muzykę dostąpić można jedynie p o d e j m u j ą c w y z w a n i e r z u c o n e p r z e z d z i e ł o. Oczywiście inicjowany w obydwu przypadkach przeprowadzany jest przez rytuał dzięki pomocy opiekunów, zdobytej wcześniej „wiedzy tajemnej” i wielu innym środkom. Nie zmienia to jednak faktu, że zdobycie kompetencji każdorazowo dokonuje się poprzez aktywne spotkanie z rzeczywistością przedmiotową.

Z kolei w obrębie estetyki pragmatycznej kluczową kategorią jest doświadczenie⁵⁵. Badania nad kulturowym funkcjonowaniem mediów uświadomiły w pełni znaczenie s y t u a c j i o d b i o r u dla treści danego komunikatu. Zamiast analizy malarstwa badacze z kręgu tzw. *visual culture* zajmują się analizą patrzenia na malarstwo, a zamiast zwyczajnej analizy powieści – bada się praktyki lekturowe. Wobec tego nie jest niczym zaskakującym wskazanie analizy „praktyk słuchania” jako warunku wstępnego studiów nad estetyką percepcji muzycznej. Ponownie stajemy tu wobec zagadnienia klasyfikacji społecznej, gdyż różne modele percepcji wiążą się z różnymi gatunkami muzycznymi, a także z różnymi typami słuchaczy. Interesujący nas tutaj odbiorcy współczesnej muzyki poważnej wydają się stać na stanowisku Theodora W. Adorno, który wskazywał, że jedynie ucho znawcy jest uchem właściwym oraz że tylko „słuchanie analityczne” czy „krytyczne” może być uznane za pełnowartościowe.

Ważnym narzędziem, pozwalającym na przewyższenie tej perspektywy estetycznej, wyraźnie zakorzenionej w jednym gatunku muzycznym, jest teoria praktyk słuchania Oli Stockfelta. Twierdzi on, że charakterystyczna dla współczesności wszechobecność muzyki wytworzyła w każdym z nas zespół kompetencji pozwalających na odnajdywanie się w ramach różnych sytuacji odbioru. Dopiero na tle tej „uniwersalnej” kompetencji może wytworzyć się uczestnictwo w „mniej lub bardziej sprofilowanych subkulturach z nieco bardziej wyspecjalizowanym językiem muzycznym”⁵⁶. Każdy gatunek muzyczny ma zatem kilka „konstytutywnych dla siebie środowisk, kilka sytuacji słuchania”. Paradoksalnie to właśnie „sposoby słuchania” często pozwalają nam wtórnie definiować gatunki muzyki⁵⁷. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie, że to, jak wygląda publiczność i gdzie się znajduje, stanowi pewniejszy wyznacznik gatunkowy niż elementy dzieła muzycznego. W dobie postmodernizmu frak przeciwstawiony

⁵⁴ Por. P. Bourdieu, dz. cyt., s. 10-11.

⁵⁵ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.

⁵⁶ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 121. Przy czym wydaje się, że definicja gatunków opiera się na wybranych cechach dystyngtywnych, lecz nie na pełnej klasyfikacji. Jest to raczej definicja negatywna wobec „tego, czego się słucha”, niż pozytywne opisanie ram gatunku.

⁵⁷ Tamże, s. 122.

irokezowi wydaje się dystynkcją stabilniejszą niż opozycja tonalne – atonalne. Oznacza to, że „rozumienie” danego utworu muzycznego wymaga odnalezienia się w sytuacji, którą Stockfelt nazywa „słuchaniem odpowiednim” dla danego gatunku⁵⁸. Nastawienie na trudność, gotowość do podjęcia wyzwania będą tu więc uprzednie wobec ich napotkania.

Rzeczywiście, spojrzenie na przykład na „dzieła otwarte” Cage’a przez pryzmat analizy praktyk słuchania pozwala w pozornym zaprzeczeniu istotowych cech muzyki poważnej odnaleźć jej apoteozę. Usunięcie melodii, rytmu a nawet elementarnej przewidywalności na rzecz czystego „wydarzenia muzycznego” zwraca uwagę słuchaczy na sam proces słuchania jako ceremonii. Wzmaga tym samym konieczność natężenia uwagi i poczucie uczestnictwa w czymś niezwykłym. Jak zauważa Umberto Eco, w ten sposób ustanowiony zostaje nowy typ relacji między artystą a odbiorcą, świadczący zarazem o „nowym etapie kultury”:

Jednakże ten nowy typ relacji między artystą i odbiorcą otwiera w istocie nowy etap kultury: „Poetyka dzieła w ruchu, a także w jakiejś mierze poetyka dzieła «otwartego», ustala nowy rodzaj stosunków między artystą i publicznością, nowy mechanizm percepcji estetycznej, nowy stosunek między kontemplacją i korzystaniem z dzieła sztuki. Dzięki niej dzieło sztuki zdobywa nową pozycję w społeczeństwie⁵⁹.”

„Dzieło otwarte” okazuje się tym samym symbolem naszych czasów i właściwej im niepewności, niezdeterminowania, w obliczu którego „odbiorca musi sam budować swój system relacji” za pomocą materiału muzycznego⁶⁰.

Estetyka pragmatyczna, której przedstawiciele wzbudzają kontrowersje właśnie konsekwentnym znoszeniem opozycji pomiędzy „sztuką wysoką” a „kulturą masową”, stanowi więc paradoksalnie poręczne narzędzie do analizy „dystynkcji”⁶¹. Różnica modeli doświadczenia (a więc w strukturze sytuacji odbioru jako wydarzenia) może być potraktowana jako klucz różnicowania zarówno dzieł, jak i ich odbiorców. Stawienie czoła *trudności* lub jej unikanie (a może, na co zapewne należałby Richard Shusterman, wybór pomiędzy różnymi typami *trudności*) jest więc równoległą cechą dystynktywną tekstów, praktyk i grup społecznych.

Podsumowanie. Sztuka wysoka jako współczesny mit

Analiza estetyczna, dokonana z perspektywy dominujących prądów współczesnych badań nad sztuką, potwierdza rozpoznania analizy mitologicznej.

⁵⁸ Stockfelt stwierdza wręcz, że „Analiza gatunku muzycznego czy danego dzieła należącego do jakiegoś gatunku musi zawierać, a nawet obrąć za punkt wyjścia analizę słuchania odpowiedniego do tego właśnie gatunku [...] oto warunek możliwości analizy «prawidłowo rozumianego» utworu muzycznego”. (Tamże, s. 125)

⁵⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. A. Gałuszka i inni, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 52.

⁶⁰ Tamże, s. 53.

⁶¹ Najśłynniejszym przykładem tego jest zapewne *Piękna sztuka rapowania* Richarda Shustermana (przeł. A. Chmielewski, w: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998).

Muzyka faktycznie ma (lub przynajmniej może mieć) charakter „wspólnotowego rytuału”, który kontynuujący badania Lévi-Straussa Edmund Leach określił jako „praktykę kolektywnego poszukiwania znaczenia”⁶².

Muzyka stawia przed nami wyzwania, wciąga słuchacza w wielopoziomową grę między indywidualnym a społecznym. Jakkolwiek *trudność* możliwa jest jedynie w odniesieniu do wcześniej przyjętego „poziomu zero” – stanu semiotycznej entropii. Wyzwanie pojawia się właśnie dlatego, że pewne elementy dzieła muzycznego stanowią odstępstwo od tego, czego oczekujemy. Warunkiem odbioru pewnego elementu jako „trudnego” jest więc wcześniejsze uczestnictwo w podzielanym przez określoną wspólnotę systemie domyślnego ukształtowania dzieła, a zarazem gotowość na zanegowanie obowiązującego wzorca. Pozostaje to prawdą nawet w przypadku na pozór „prywatnego” obcowania z muzyką. W świetle rozpoznania mitologów stwierdzić możemy, że ilekroć włączamy iPoda, by delektować się w samotności muzyką przez słuchawki, słuchamy jej jako członkowie określonej wspólnoty i – w jakiś sposób – cała wspólnota uczestniczy z nami w akcie słuchania. Nawet najbardziej intymny akt muzycznej kontemplacji w perspektywie analizy mitologicznej okazuje się więc praktyką społeczną. Mit i muzyka spełniają się i spotykają w kolektywnym działaniu o charakterze rytualnym. Można więc powiedzieć, że mit i muzyka (wspólnie bądź dwoma drogami) prowadzą do działania, które staje się narzędziem przemiany inicjacyjnej, tworzącej określoną strukturę społeczną dzięki mechanizmowi wyłączenia.

Potwierdzamy tym samym przytoczone na wstępie rozpoznanie Eliadego i zgodzić się musimy z innymi jego słowami:

W gruncie rzeczy fascynacja wieloznacznością czy wręcz niezrozumiałością dzieł sztuki świadczy o istnieniu pragnienia odkrycia nowego, dotąd ukrytego i nieznanego, sensu Świata i egzystencji ludzkiej, Marzymy o tym, aby dostąpić «wtajemniczenia», dotrzeć do utajonego sensu wszystkich «oryginalnych» eksperymentów, które na pierwszy rzut oka nie mają ze sztuką nic wspólnego⁶³.

Współczesna muzyka poważna, poprzez kategorię *trudności*, pełni rolę obrotu inicjacyjnego, który ma wyzwolić słuchacza z przynależności do masy. W perspektywie analizy mitycznej zatem, estetyczna kategoria *trudności* w percepcji muzyki jawi się jako współczesna trawestacja *próby inicjacyjnej*, a przeżywanie sytuacji odbioru jako rytuału pozwala na klasyfikację ludzi za pomocą utworów muzycznych.

Zapewne podobnej analizie można by poddać także inne gatunki muzyczne, wraz z towarzyszącą im społeczną klasyfikacją oraz praktykami słuchania. Być może okazałoby się wówczas, że każda z nich przeprowadza słuchacza przez pewną inicjację, choć nie zawsze *trudność* byłaby jej zasadniczym wyzwaniem.

⁶² Por. E. Leach, dz. cyt., s. 62.

⁶³ M. Eliade, *Aspekty mitu*, s. 186.

Jeśli przyjąć – co wydaje się założeniem rozsądnym – że kategorie prób inicjacyjnych przypominają do pewnego stopnia klasyfikację gier dokonaną przez Rogera Caillois, to „inicjacja przez wyzwanie” (paralelna do *agonu*) okazałaby się tylko jednym z możliwych modeli rytuału przejścia obok inicjacji przez odurzenie (*ilinx*), przypadek (*alea*) czy naśladownictwo (*mimicra*)⁶⁴. Wydaje się propozycją kuszącą (choć wykraczającą dalece poza ramy prezentowanego tu szkicu) przeprowadzenie w tym duchu swoistej typologii „muzycznych inicjacji”, która „przechodzącemu próbę” melomanowi z filharmonii przeciwstawiłaby „odurzonego dźwiękami” miłośnika techno, „naśladowcę idoli” fana muzyki pop czy „zdającego się na los” zwyczajnego radiostuchacza. W takiej perspektywie każda subkultura muzyczna jawiłaby się jako fascynujący system mitologiczny, łączący wierzenia, praktyki rytualne i stratyfikację społeczną. Wobec tej wizji nie sposób nie zgodzić się z natchnionymi Wagnerem i Nietzschem słowami Rüdiger Safranski:

Ten, kto z walkmanem siedzi w metrze albo biega po parku, żyje w dwóch światach. W apollińskim świecie jedzie lub biegnie, w dionizyjskim – słucha. Muzyka uspołecniła akt transcendencji, uczyniwszy go sportem dla mas. Dyskoteki i sale koncertowe są katedrami dnia dzisiejszego. [...] Muzyka tworzy nowe wspólnoty, przenosi w inny stan, otwiera inny byt. Przestrzeń słuchania jest w stanie zamknąć się wokół jednostki, świat zewnętrzny czyniąc niewidzialnym, ale na innej płaszczyźnie muzyk łączy przecież słuchających. Mogą oni zamienić się w monady pozbawione okien, ale nie są samotni, gdy rozbrzmiewa w nich to samo. Muzyka umożliwia społeczną koherencję głębi w warstwie świadomości, którą kiedyś nazywano «mityczną»⁶⁵.

Marcin Napiórkowski: Difficulty of Classical Music as a Contemporary Trial of Initiation

The text analyzes the category of 'difficulty' in contemporary critical discourse. It appears that it is rooted simultaneously in three different fields: it describes some immanent qualities of the music piece; it is a characteristic of an act of perception; and it is a tool of social stratification separating 'the initiated', who have understood the piece, from 'the rest'. This phenomenon resembles some well-analyzed trials of initiation, where, by facing some artificial danger, and experiencing the difficulty, a disciple proves that he is ready to become a member of a certain group.

⁶⁴ Por. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997. Typologia gier Caillois wydaje się mocno ugruntowana w jego badaniach nad mitem, co uprawomocnia nieco wysuniętą tu roboczo propozycję.

⁶⁵ R. Safranski, dz. cyt., s. 107.