

**Michał Biedziuk**

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Paradygmat badań recepcji muzyki poważnej. Praktyka naukowa i postulaty metodologiczne**

### **The Research Paradigm of Reception of Classical Music. Scientific Practice and Methodological Postulates**

#### **Abstract**

The article addresses the problem of researching the reception of classical music. The working goal is to show the paradigm that guides the conducted research. Examples of research will be presented, which will be analyzed in order to confirm the thesis that research into mass culture is unknowingly transferred to the reception of classical music. The main goal of the work is to indicate the path that should be followed by research oriented on the ontological autonomy of the works. Despite the theoretical nature, this work is intended to heal the musical practice. False belief about the disappearance of the difference in the reception of classical and light music has a destructive effect on the repertoire policy of public cultural institutions.

**Keywords:** aesthetics, cultural industry, sociology of music, psychology of music, philosophy of culture, classical music, reception

*„Teza o zaniku podziału na kulturę wysoką i niską jest już właściwie powszechnie przyjmowana przez badaczy kultury”<sup>1</sup>.*

*„Tam, gdzie brak już napięcia między afirmacją i negacją, między radością i smutkiem między kulturą wysoką i kulturą codzienną, gdzie dzieło nie jawi się jako dialektyczną jedność tego, co jest, i tego, co być może (i powinno) – tam też kończy się prawda sztuki i sztuka w ogóle”<sup>2</sup>.*

Obowiązujący paradygmat badań całości kultury artystycznej (popularnej i elitarnej) nie traktuje recepcji sztuki jako alternatywnej, autonomicznej formy poznania, lecz

---

<sup>1</sup> S. Czarniecki, *Nowa widownia. O promocji w kulturze*, Warszawa 2016, s. 70.

<sup>2</sup> H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, (w:) S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 261.

raczej jako dziedzinę konsumpcji dóbr kultury. Jest to podejście przeniesione z metod kreowania i sterowania „przemysłem kulturowym” o jakim pisali Max Horkheimer i Theodor Adorno<sup>3</sup>. Jeśli mowa jest w ogóle o poznawczym znaczeniu sztuki, to jej oddziaływanie jest zredukowane do utylitarnego znaczenia dla prawidłowego rozwoju psychicznego człowieka. Takie podejście jest jednak tautologiczne, gdyż traktuje sztukę jako element jakiejś zewnętrznej natury, w którym nie da się odczytać żadnej estetycznej intencji. W tym mechanistycznym ujęciu nasza uwaga odciągana jest od prawdziwego poznawczego potencjału sztuki, który zakodowany jest w autonomii-czynym przekazie danego dzieła.

Ponadto w dziedzinie sztuki muzycznej *dekodowanie* znaczeń jest utrudnione, gdyż muzyka ze względu na swoje medium jest problematyczna pod względem analizy semantycznej. Zwraca uwagę na to chociażby Antonina Kłoskowska<sup>4</sup>. Semantyczna „chwytność” muzyki sprawia, że badacze skupiają się na recepcji tekstu, który towarzyszy muzyce lub jeśli dana forma tekstu nie posiada, to na analizie programu (opis, tytuł) danego utworu. Jeśli zaś i tego brak, to interpretuje się znaczenia, które danemu utworowi zostały przypisane w trakcie jego historycznej „kariery”, a to z kolei jest już zupełnie wtórne wobec tego, co niesie samo dzieło. Na gruncie socjologii muzyki są oczywiście próby potraktowania semantyki muzycznej jako swoistych *znaczeń bez (widzialnych) znaków*, lecz mimo wysiłków badania socjologiczne bardziej skupiają się na analizie samej *sytuacji*, a nie *istoty* kontaktu z muzyką.

Niektórzy badacze mówią też o „dyskursywnym” lub autotelicznym znaczeniu muzyki<sup>5</sup>. Najczęściej jednak autonomia dzieł jest banalizowana, gdyż muzyka jest często z góry traktowana jako asemantyczna. Jej semantyczny potencjał zredukowany jest do traktowania jej jako nośnika emocji, które jako „ślepe i irracjonalne” umożliwiają – jak pisze Theodor Adorno – „relacje z muzyką, w które wchodzi słuchacz pozbawieni z nią relacji”<sup>6</sup>.

W obliczu tak naświetlonego problemu uwaga badaczy podąża zasadniczo w dwóch kierunkach. Z jednej strony skupiają się oni na rozważaniach czysto teoretycznych, czyli dotyczących samego medium muzyki i wszelkich okoliczności jej istnienia. Z drugiej strony – poza dziedziną teorii muzyki – badania kultury ulegają czarowi ścisłości nauk pozytywnych, które bardziej pasują do opisu zjawisk w dziedzinie kultury popularnej, gdyż zarazem same dostarczają narzędzi do kontrolowania tejże kultury. Badania pozytywne skupiają się na identyfikowaniu i mierzeniu efektów społecznego oddziaływania sztuki poprzez analizę socjologiczną lub też na gruncie

<sup>3</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturowy*, (w:) Idem: *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 138-188.

<sup>4</sup> A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 216.

<sup>5</sup> Michał Piotrowski w *Autonomicznych wartościach muzyki* cytuje zdanie Petera Faltina na ten temat. M. Piotrowski, *Autonomiczne wartości muzyki*, Poznań 1984, s. 87.

<sup>6</sup> T. W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania*, (w:) Idem, *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 108.

psychologii tłumaczą procesy, które zachodzą w komunikacji artystycznej. Słowem: nauki społeczne (mimo refleksyjnych tendencji) wydają się traktować układ kultury artystycznej jako coś quasi-zewnętrznego, co wpływa na funkcjonowanie systemów społecznych i psychikę, a nie coś, co posiada immanentną wartość i własną autonomię.

Również humanistyka nie jest wolna od takiego traktowania dzieł kultury artystycznej, zwłaszcza jeśli są to rzeczy niezwiązane z literaturą lub niedające się analizować tak jak ona. Na przykład poszukiwania w dziedzinie hermeneutyki semantycznej często przybierają dziwny kierunek, który wykracza poza rzeczywistość muzyczną. W tym wypadku trzeba przyznać, że sami kompozytorzy (być może pod wrażeniem siły literatury, która w pewnym momencie zdominowała medium sztuki) oddali muzykę w dyskursywne objęcia humanistycznych interpretatorów. Ci zaś przez swoje preferencje metodologiczne byli niezdolni do uchwycenia jej czysto muzycznych oddziaływań.

W badaniach muzyki poza nurtem kultury popularnej wytworzyła się pewna dialektyczna próżnia. Próżnię tę tym łatwiej wypełniają kategorie przeniesione z nastawionych na efekt i wydajność metod badań i kalkulacji kultury masowej.

### Zmiana paradygmatu

Jeśli chcemy zmienić paradygmat badań nad recepcją muzyki należy strzec się przyjęcia go w sposób, który mógłby kulturę traktować instrumentalnie, tj. do wyjaśnienia działania czegoś, co tak naprawdę nie jest istotą sprawy. Nawet estetyka nie jest od tego wolna. Estetyka przyjęła na siebie rolę nie tylko biernego opisu oddziaływania i znaczenia dzieł sztuki, ale też (w różnych swoich wydaniach) miała aspirację do ideologizowania procesu twórczego. Niejednokrotnie okazywało się to bardzo płodne w skutkach dla artystów (dyskusyjne jest czy w takim samym stopniu dla dzieł). Natomiast traktowanie tych koncepcji estetycznych jako wyjaśniających cokolwiek w przebiegu postaw odbiorczych byłoby niewskazane. Estetyka mówi raczej o tym, co można o sztuce myśleć, a nie czym ona w efekcie rzeczywiście jest.

Tłumaczenie oddziaływania muzyki z pozycji czysto estetycznych zdradza tęsknotę za sztuką zjednoczoną z religią, traktując muzykę jako przejaw boskiej inwencji. Ale pójście w drugą stronę – w pozytywny empiryzm – zupełnie ruguje tę tęsknotę z dyskursu, jako coś nienaukowego<sup>7</sup>. Tymczasem ten filozoficznie negatywny wymiar jest bardzo istotny, jeśli nie kluczowy dla sztuki.

Pojęcie paradygmatu pojawiło się w pracy *Struktura rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna<sup>8</sup>. Sam Kuhn w późniejszych wydaniach swojego dzieła używa terminu „matryca dyscyplinarna”<sup>9</sup>. Alan Chalmers próbując wytłumaczyć istotę Kuhnowskiego pojęcia

<sup>7</sup> Z. Socha, *Funkcje socjologii muzyki*, „Krytyka Muzyczna” 2012, VII, s. 4.

<sup>8</sup> T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 2009.

<sup>9</sup> Przypis nr 2, (w:) A. Chalmers, *Czym jest to, co zwiemy nauką*, Wrocław 1993, s. 123.

paradygmatu ujmuje to w następujący sposób: „Paradygmat ucieleśnia szczególną strukturę pojęciową, poprzez którą oglądany jest świat, oraz pewien szczególny zespół technik eksperymentalnych i teoretycznych, służących uzgadnianiu paradygmatu z naturą”<sup>10</sup>.

Thomas Kuhn budując swoją koncepcję filozofii nauki przyjął, że postęp w nauce nie dokonuje się na gruncie kumulowania odkryć, ale odbywa się w pewnych fazach między pre-nauką, nauką i nową nauką. Pomiędzy tymi fazami występują kryzysy, które prowadzą do rewolucji. Ukonstytuowanie się każdej z faz jest możliwe dzięki przyjęciu przez wspólnotę naukową wspólnego paradygmatu do czasu, aż przestanie on być skuteczny<sup>11</sup>.

Problem polega na tym, że paradygmat jest czymś, co jest trudne do uchwycenia – pewną podzielaną przez społeczność naukową oczywistością. Ważniejsze niż intencje naukowców jest raczej to, co poza nim, czyli wyobrażenie natury w stosunku do której ma być uzgadniania naukowa „struktura pojęciowa”. O ile w przypadku nauk ścisłych można dość konkretnie określić ramy tego, co uznajemy za naturę, tak w przypadku nauk o sztuce i wiedzy o kulturze jest to kwestia dużo bardziej „efemeryczna”. Bardzo trudno jest określić warunki racjonalności w odniesieniu do kultury, które spełniałby wymogi natury, albowiem kultura jest czymś diametralnie innym niż natura.

Jest to poważny problem, ale Kuhn jako jeden z pionierów współczesnej filozofii nauki docenił i uwzględnił fakt, iż czysta racjonalność nie istnieje nawet w środowisku naukowym. Kolektywny wysiłek naukowców wykazuje również cechy myślenia potocznego, ale odbywa się to w sposób, który jest możliwy dla refleksyjnej analizy.

Istotą paradygmatu jest to, że są to pewne apriorycznie przyjmowane założenia, których podstaw zasadniczo się nie kwestionuje. O ile jednak koncepcja Kuhna sprawdza się w zakresie nauk ścisłych, to problematyczne jest odniesienie jej do nauk społecznych czy humanistyki. Tu bowiem kryterium skuteczności paradygmatu jest trudniejsze do ustalenia. Alan Chalmers tłumaczy, że dla Kuhna „znaczną część współczesnych badań socjologicznych odbywa się w sposób pozbawiony paradygmatu i nie zasługuje tym samym na miano nauki”<sup>12</sup>. Takie stanowisko wynika prawdopodobnie z tego, że koncepcji rewolucji naukowych nie da się bezpośrednio przenieść do nauk nie-ścisłych. Np. w fizyce odkrywanie zgodności paradygmatu z naturą odbywa się zarówno przez redukcję dokonywaną na poziomie szczegółowym, a z drugiej strony dzięki udoskonalaniu teorii polegającym na zwiększaniu i potwierdzaniu jej uogólniającej mocy.

Niepozbawione podstaw jest twierdzenie o tym, że przedstawiciele nauk społecznych kierowani poczuciem metodologicznego niedosytu starają się skutecznie przejść metodologiczne procedury nauk ścisłych. Nie można z pewnością powiedzieć,

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 123.

że socjologia nie posługuje się żadnym paradygmatem, co za chwilę zaprezentowane zostanie na przykładzie interesującej nas socjologii muzyki. Chociaż zaletą paradygmatów jest to, że pozwalają na dokonywanie odkryć, to w przypadku nauk społecznych redukcja elementów rzeczywistości do modelu świata społecznego może zupełnie zmieniać sens badanej rzecz. *Sens* to pojęcie niedostępne naukom ścisłym, funkcjonujące jedynie w prywatnej twórczości naukowców, zakładające przyjęcie innego niż technologiczne *a priori*.

Chociaż refleksja w socjologii jest bardzo rozbudowana (można by wręcz mówić o swoistej „filozofii socjologicznej” obecnej w prawie każdym współczesnym podręczniku), to wciąż pozostaje niewystarczająca. Poza tą refleksją socjologodzy sami siebie sprowadzają na „socjologiczną ziemię”. Marian Golka stwierdza pragmatycznie: „fakt artystyczny jest faktem społecznym [...] a to, że nie jest wyłącznie nim, to już zmartwienie przedstawicieli innych dziedzin badawczych”<sup>13</sup>. W tych słowach Golka określa naczelną zasadę paradygmatu dla socjologii sztuki. W ślad za tym podaje pola zainteresowań socjologii sztuki: socjologia obiegu i obecności, muzyczne życie artystyczne, a nade wszystko „badanie i refleksja nad odbiorem sztuki, nad mechanizmami nim rządzącymi, charakterem i rodzajami publiczności, nad jej społecznymi zachowaniami, przywódcami opinii artystycznych, nad oddziaływaniem sztuki na odbiorców, jej wartościowaniem i kryteriami tego wartościowania”<sup>14</sup>.

W prowadzonej tu refleksji metodologicznej najważniejsze jest, by zidentyfikować pewne paradygmaty panujące w badaniach recepcji muzyki. Identyfikacja ta ma jednak służyć nie tyle ukazaniu niewyrażonych założeń danej metodologii, ale zwrócenie uwagi na to, co dane podejście metodologiczne ignoruje.

Weźmy na przykład pojęcie słuchania. Barbara Jabłońska we wstępie do *Socjologii muzyki* odnosząc się do wybranych stanowisk filozoficzno-społecznych dokonuje refleksji na temat społecznego znaczenia muzyki: „Aby dźwięki stały się dla ludzi muzyką i aby mogła ona stać się dla nich znacząca, muszą się oni nauczyć, w jaki sposób słyszeć”<sup>15</sup>. Wydaje się tylko pozornie, że „słyszenie”, którym miałyby się interesować socjologia muzyki, to kwestia zdolności do odczytywania języka muzycznego. Wtedy jednak weszlibyśmy na teren teorii muzyki i oddalili od kwestii społecznych.

Funkcja socjologii muzyki wyznacza jednocześnie przedmiot jej badań. Ziemowit Socha stara się wyznaczyć ostrą granicę między polem zainteresowania muzykologii a socjologii muzyki. Uważa on, że socjologia muzyki wchodzi na teren muzykologii tylko w tym zakresie, w jakim muzyka jest „działaniem społecznym”. Dla socjologii muzyki „muzyka nie jest li tylko abstrakcją dźwiękową, lecz wytworem kooperacji

---

<sup>13</sup> M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2008, s. 269.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>15</sup> B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 27.

jednostek”<sup>16</sup>. Socha wyraża tu i jednocześnie uzasadnia paradygmat socjologii muzyki, która ma pełnić ochronę przed badaniami recepcji skupionymi na czysto „technicznych dźwiękowych abstrakcjach”. Można się zgodzić, że „wysterylizowane” z danych empirycznych autoteliczne rozważania humanistów niewiele mówią o recepcji. Jednakże należy się komentarz do stwierdzenia, że socjologia muzyki dostarcza muzykologom narzędzi empirycznych (ilościowych i jakościowych) pozwalających im „studiować recepcję dzieł muzycznych pośród różnorodnych audytoriów”<sup>17</sup>.

Choćby nie wiadomo jak dobrodusznie brzmiały te zapewnienia, to socjologia muzyki sama w sobie badać będzie tylko społeczny kontekst, a nie samą recepcję. Ewentualne dane na temat recepcji może przynieść analiza badań jakościowych pod warunkiem, że nieujawnione założenia metodologiczne nie sprowadzą badacza na błędny tor refleksji.

Ziemowit Socha odsłania paradygmat socjologicznych badań muzyki, która ulega „urokowi” urynkowania kultury. Jeśli faktycznie „muzyka daje wgląd w przemysł, rynki, technologię, kulturę”<sup>18</sup>, to po prostu zajmuje się innym przedmiotem badań, który zaiste „może być bardziej interesujący [...] niż badanie kwestii bardziej abstrakcyjnych”<sup>19</sup>, lecz nie jest badaniem recepcji.

Zarówno w socjologii ogólnej jak i w socjologii muzyki „popularny” jest paradygmat struktury społecznej. Badania prowadzone w jego duchu dają wyniki mówiące o strukturze społecznej, ale niewiele mówią na temat recepcji. Możemy się jedynie dowiedzieć, że jakiś typ recepcji jest adekwatny dla danej klasy społecznej, że określa jej status.

Socjolodzy sztuki posługujący się takim „stratyfikacyjnym” paradygmatem mogą jedynie ustalić „chłonność” odbioru, a nie jego zawartość, tak jak to czynił w swoich badaniach Pierre Bourdieu<sup>20</sup>. Ponadto paradygmat taki jest w świetle najnowszych badań już trochę nieaktualny, gdyż nawet jeśli przyjmować, że preferencje danych gatunków i stylów muzycznych są wiążące dla badań nad recepcją sztuki, to – jak Socha cytuje za van Eickiem – „klasy wyższe charakteryzuje pewien kosmopolityzm muzyczny [zaś] warstwy niższe są mniej tolerancyjne muzycznie”<sup>21</sup>. Badania skupiające się na preferencjach są nieistotne dla recepcji dzieł kultury artystycznej.

Koncentrację na preferencjach Ziemowit Socha tłumaczy tym, że nastąpił „spadek prestiżu tzw. *muzyki poważnej* [więc] socjologów bardziej zajmuje badanie muzyki popularnej”<sup>22</sup>. W tym samym fragmencie Socha sugeruje, że socjologia muzyki

---

<sup>16</sup> Z. Socha, op. cit., s. 3.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>18</sup> C. Clark, *Music sociology course a big hit*, „Emory report” 2008, nr 2 (61), s. 6.

<sup>19</sup> Z. Socha, op. cit., s. 7; Socha nawiązuje tu do teorii średniego zasięgu Roberta K. Mertona.

<sup>20</sup> P. Bourdieu, *Dystynkja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa 2005.

<sup>21</sup> Z. Socha, op. cit., s. 5.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 3.

zawdzięcza swój rozwój wzrostowi ekonomicznego znaczenia i rozpowszechniania muzyki popularnej.

Socjologia muzyki, podobnie jak wszelkie inne nauki utrzymane w duchu pozytywnego empiryzmu, jako naukowe dane traktuje to, co może zostać objaśnione zgodnie z interesem człowieka. Wszystko co wymyka się takiemu ujęciu jest ignorowane jako przedmiot metafizyki. „Socjologia muzyki dyskutuje z romantycznym indywidualizmem”, który prowadzić może do „ateizmu metodologicznego”<sup>23</sup>. Jest to postawa ze wszech miar racjonalna, gdyż próby wytłumaczenia recepcyjnego znaczenia muzyki na gruncie pozytywistycznie zaadaptowanej nauki o estetyce przynosiły efekty tyleż „poetyckie”, co dziwaczne.

Jednakże socjologiczny redukcjonizm przyjmuje model, który tylko pozornie odzwierciedla obiektywny stan rzeczy, czyli pojęcie natury z którą uzgadnia się paradygmat. Socjologia bada model, który już został stworzony przez technologiczny typ upowszechniania kultury. Można powiedzieć, że taki model... to też model, ale trzeba zapytać: czy rządzona technologią, utowarowiona kultura jest wciąż kulturą ludzi czy kulturą technologii? Czy człowiek jest podmiotem czy raczej przedmiotem badania – tak jak chciał tego August Comte, który położył fundament pod pozytywizm i socjologię<sup>24</sup>. Czy zatem socjologia muzyki bada model utworzony przez ludzi czy raczej bada ludzi kształtowanych przez (własne) modele?

Pionier socjologii muzyki Ivo Supičić uważa, że „przez socjologię muzyki należy rozumieć naukę związaną z rozpatrywaniem faktów społecznych, nie zaś amalgamat wszystkich elementów pozamuzycznych otaczających muzykę, które w wyniku niewłaściwego rozszerzenia zakresu pojęcia nazywano niekiedy socjologią”<sup>25</sup>. Supičić już na początku zauważył jednak, że socjologia pomimo tego, iż wywodzi się z historii muzyki, to powinna inaczej określić swój przedmiot badań: „Historia muzyki [...] poruszyła wreszcie kwestię stosunku publiczności do muzyki. W ten sposób postawiła problem o charakterze socjologicznym, którego zresztą sama nie mogła wystarczająco wyjaśnić”<sup>26</sup>. Socjologia muzyki musiała więc „wymancypować się” z muzykologii, co jednak rodziło pewne obawy przed pomniejszeniem faktu artystycznego. Supičić przyznawał, że obawy te mogły być uzasadnione w przypadku socjologicznego ujmowania muzyki, które eliminuje z niej autonomiczną i specyficzną wartość<sup>27</sup>. Autor *Wstępu do socjologii muzyki* patrzył na perspektywy nowej dyscypliny optymistycznie i obawy te rozpraszał tym, że socjologia muzyki nie ma się zajmować tym co

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>24</sup> Patrz.: N. Postman, *Technopol. Trumf techniki nad kulturą*, Warszawa 1995, s. 66.

<sup>25</sup> I. Supičić, *Wstęp do socjologii muzyki*, Warszawa 1969, s. 9.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 12.

muzykologicznie pojmowana *społeczna historia muzyki*, gdyż obie te dyscypliny po prostu różnią się od siebie przedmiotem badań<sup>28</sup>.

Socjologia muzyki od czasów pionierskiej pracy Supińcica znacznie bardziej rozwinęła swój aparat metodologiczny oraz interdyscyplinarną refleksję. A jednak socjologia wciąż pragmatycznie trzyma się z daleka od ujmowania zagadnień estetycznych, wchodzi zaledwie na ich przedpole. Socjologia muzyki nie bada recepcji muzyki samej w sobie, a jedynie cały proces przygotowujący jednostkę do tej recepcji. Bardziej niż słuchaniem socjologia muzyki interesuje się „sytuacją słuchania”<sup>29</sup>.

Socjologia muzyki podobnie jak wszystkie nauki pozytywne redukuje wymiary nieprzydatne dla osiągnięcia realizacji wyznaczonego przez metodologię celu. Socjologia muzyki nie interesuje się wnikaniem w estetykę czy aksjologię – ukazuje jedynie drogę ku nim lub przez nie. Paradygmat socjologiczny realizuje się w tym, że muzyka jest zaledwie „markerem” funkcji i zjawisk społecznych. Zresztą bardzo dobrze, że tak jest, bo inaczej socjologia wchodziłaby na pole działania innych dyscyplin nie mogąc poczynić żadnych ustaleń.

W jeszcze bardziej pragmatyczny sposób niż Marian Golka na ten temat wypowiedział się Stanisław Ossowski: „Dla socjologa sprawa obiektywności w ocenach estetycznych nie przedstawia się groźnie: «obiektywna» hierarchia wartości estetycznych, to hierarchia przyjęta w środowisku społecznym do którego należy ten, kto w obiektywność danej hierarchii wierzy. Gdy estetyk pyta: kto jest kompetentny do wydawania ważnych sądów estetycznych, socjologa interesować może tylko, kogo się w danym środowisku uważa za kompetentnego do wypowiedzania takich sądów”<sup>30</sup>.

Jeśli chcielibyśmy uwrażliwić socjologię muzyki na zagadnienia interdyscyplinarne musimy liczyć się z pewnymi metodologicznymi niebezpieczeństwami. Okazuje się, że pojęcie recepcji jest zawłaszczone przez przemysł kulturowy, który dokonuje wstępnego „sformatowania” wzorów recepcyjnych, aby sprzedawać swoje produkty. Swoje zdanie na ten temat wygłasza Theodor Adorno:

„Ukrytym aksjomatem poglądu, który socjologię sztuki chciałby skoncentrować na badaniu recepcji, jest to, że dzieła sztuki odsłaniają się całkowicie w subiektywnych refleksach na nie rzucanych. [...] Model ten pasuje w najszerszym sensie do masowych środków przekazu, które kalkulowane są według recepcji i kształtowane według oddziaływań presumpcyjnych. [...] Ale nie ma to waloru powszechnej ważności. Autonomiczne dzieła sztuki kierują się immanentną prawidłowością, tym, co je organizuje jako spójne i sensowne. Intencja oddziaływania może tu grać rolę dodatkową”<sup>31</sup>.

Adorno zwraca tu uwagę na rozróżnienie między prawdziwą a fałszywą recepcją. Recepcja przemysłu kulturowego jest czymś sterowanym, wzbudzonym w odbiorcach,

---

<sup>28</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>29</sup> Patrz: B. Jabłońska, op. cit., s. 28.

<sup>30</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 371.

<sup>31</sup> T. W. Adorno, *Tezy na temat socjologii sztuki*, (w:) Idem, op. cit., s. 24.



tj. nieautonomicznym. Wspomniane prawdziwe *refleksy* Adorno przedstawia jako *momenty* mające duchowy charakter, ale nie odrzuca możliwości ich badania. Badanie recepcji jest badaniem *kompleksu oddziaływania*, na który składają się zarówno zawartość dzieł jak ich duchowe określenie przejawiające się w refleksach. Adorno jednak krytykuje podejście socjologiczne, które chciałoby odseparować wartość dzieł sztuki i ich funkcje społeczno-krytyczne. Niesie to za sobą zagrożenie prostej tautologii dla przebiegu procesu, w którym kierujący prawomocnymi instytucjami kultury decydują o tym co upowszechniać, a czego nie<sup>32</sup>.

Ostatecznie takie segregacyjne ujęcie socjologii sztuki prowadzi do pozbycia się komunikacji i wymiaru poznawczego z rozważań na temat procesu przeżycia estetycznego. Na skutek wspomnianej tautologii odbiorcy w takim ujęciu nie wchodzi w relacje komunikacji z dziełami sztuki, a jedynie w proste przystosowanie. Dla Adorna treść upowszechniania jest najważniejsza i wyraża on troskę o to, czy dzięki nowoczesnym osiągnięciom w dziedzinie komunikacji jej masowość nie zniekształca i nie oddala od nas komunikowanych treści.

Ale to przecież nie wina socjologii sztuki, że współczesne słuchanie odbywa się bez komunikacji. Jeśli jest jakaś wina, to taka, że socjologia nie daje jasnych sygnałów dla decydentów i kierujących instytucjami prawomocnego upowszechniania kultury. A instytucje te zostały zarażone sposobem upowszechniania przeniesionym wprost z przemysłu kulturowego.

Zmiana paradygmatu powinna nie tyle polegać na przejściu od pozytywizmu do stanowiska bardziej metafizycznego, tj. posługującego się kategoriami *a priori* – oczyszczonymi z kompleksu uległości wobec ścisłości nauk pozytywnych. Badania recepcji sztuki mniejszą wagę powinny przypisywać metodom ilościowym jak również czysto opisowym metodom jakościowym. Wychodząc od założeń filozofii kultury, które m.in. Ernst Cassirer zarysował w swojej *Logice nauk o kulturze*, trzeba ponownie zwrócić się do kategorii znaczenia komunikacji symbolicznej.

Cassirer pisze, że „forma uczestnictwa w kulturze jest zupełnie inna niż w przypadku świata fizycznego”<sup>33</sup>. Dlatego też badanie kultury nie może kierować się paradygmatem nauk pozytywnych, które odkrywają w przyrodzie ukryte prawa. Zasadnicza różnica między przyrodą a kulturą polega na tym, że przyroda jest czymś zastanym (choć może być przekształcona czy naruszona przez kulturę), a kultura jest czymś ciągle stwarzanym. Cassirer powtarza za Platonem, że „nie można w sposób naukowy wnikać w to, co się staje”<sup>34</sup>.

To „ciągle stwarzanie” odnosi się także do historycznie przyjętych kanonów sztuki jakie można spotkać w programach repertuarowych filharmonii. Mileżąco przyjmuje się założenie jakoby repertuar ten był czymś w rodzaju eksponatu muzealnego, którego

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>33</sup> E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, tłum. P. Parszutowicz, Kęty 2011, s. 96.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 82.

znaczenia zostały już dawno poznane i jako takie mogą być teraz tylko lepiej lub gorzej na nowo eksponowane. Jednocześnie też próżno szukać w tych repertuarach (zwłaszcza prowincjonalnych ośrodków) pozycji bardziej współczesnych niż współczesność sprzed wieku.

Na temat, który zostanie tu poruszony pisał już dawno Theodor Adorno, lecz wydaje się, że nie tylko nie został usłyszany, ale też, że jego *Tezy na temat socjologii sztuki* stały się *de facto* antytezami, które dziś tym łatwiej pozwalają badaczom unikać innego podejścia metodologicznego w ramach analizy recepcji sztuki.

Badanie recepcji sztuki nie może być tylko domeną teorii sztuki z jednej strony, a z drugiej socjologii sztuki. Z pewnością nie może opierać się na powszechnie stosowanym empirycznym paradygmacie badawczym. Adorno pisze: „Nie można ograniczać [socjologii sztuki] do jakiegoś dowolnego aspektu, na przykład społecznego oddziaływania dzieł sztuki. [...] Oznaczałoby [to] zastąpić jej rzeczowe zainteresowanie [...] preferencją metodologiczną, a mianowicie preferencją dla empirycznych metod badań społecznych, w przekonaniu, że te metody pozwalają ustalać i kwantyfikować recepcję dzieł”<sup>35</sup>.

Metoda badania kultury wysokiej, która jest przeniesieniem metod użytkowanych na potrzeby przemysłu kulturowego, nie tylko nie mówi nam o sprawach istotnych dla tej kultury, ale też zupełnie zmienia jej sens. Sztuka wysoka poprzez pozornie obiektywną, bo socjologiczną metodę badania odbiorców, staje się socjologicznym modelem. W rezultacie odbiorcy – widzowie, słuchacze, uczestnicy – są przedmiotem, a nie podmiotem zainteresowania, tj. zaledwie elementem społecznego oddziaływania poprzez sztukę. Jest to pozorna obiektywność, bowiem nie tylko nie traktuje ona sztuki jako złożonego układu symbolicznego komunikowania dostosowując jej wizję do zastosowanej metody, ale właśnie przez to dostosowanie przyczynia się na gruncie naukowym do reifikacji znaczenia sztuki. Oznacza to traktowanie oferty instytucji kultury jako produktów przemysłu kulturowego. Przykłady badań kultury wysokiej, które za chwilę tu omówimy, wciąż skupiają się na przed-technologicznym ujęciu afirmacyjnej funkcji sztuki<sup>36</sup>. Powoduje to, że zamiast skupiać się na przebiegu kontaktu z treściami dzieł, cała uwaga przenosi się na analizowanie tego jak dana grupa społeczna afiliiuje się bądź to przy danym typie uczestnictwa, bądź to przy danych dziełach, bądź przy innych poza-artystycznych faktach i fetyszach. Te czynniki nie powinny być przedmiotem zainteresowania badań nad poznawczym znaczeniem recepcji sztuki.

Herbert Marcuse będący swego czasu ikoną studentów podczas wydarzeń paryskich z 1969 roku, przedstawił program rewolucji estetycznej, która miałaby zdeprecjonować

---

<sup>35</sup> T. W. Adorno, *Tezy na temat socjologii sztuki*, w: *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 21.

<sup>36</sup> O odzyskaniu post-burżuazyjnej afirmacyjności sztuki dla społeczeństwa przemysłowego pisze Herbert Marcuse. Patrz: H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991, s. 92.

doświadczenie estetyczne na rzecz doświadczenia libidinalnego. Po czasie jednak zmienił swoje stanowisko. Rewolucja nie tylko się nie udała, ale stworzyła grunt dla sił anty-rewolucyjnych, czyli dla racjonalizacji procederu pozbawiania sztuki znaczenia poznawczego. Wynika to zarówno z niezrozumienia autonomicznych własności sztuki, ale też z celowego działania. Można by powiedzieć, że wczesny Marcuse „wypuścił dzina z butelki” i idea rewolty rozlała się po świecie. Efekty rozprzestrzenienia się idei „libidinalnego doświadczenia” podsumowuje Beata Frydryczak:

„Ogłoszona przez kontestatorów śmierć muzeów i galerii sprowadziła sztukę do poziomu rzeczywistości, [sztuka stała się] częścią zabawy i spontaniczności, których wyrazem stała się «sztuka życia». Lecz jednocześnie [awangardowa sztuka] nie była w stanie nawiązać na tyle rzeczowego dialogu z rzeczywistością, aby udało jej się uniknąć samozniszczenia. Na takie pozycje przeszła obecnie sztuka konceptualna i sztuka komputerowa (z drugiej strony barykady), które, owszem, wykazały efemeryczny charakter dzieła sztuki, lecz jednocześnie wyalienowały się ze społeczeństwa, ze świata życia społecznego”<sup>37</sup>.

Przypisywanie „winy” za „zepsucie” sztuki wyłącznie samym artystom i ideologom rewolucyjnej zmiany jest niesprawiedliwie. Najistotniejsze wydaje się jednak to, że próba ocalenia sztuki przed *zasadą wydajności* po prostu nie mogła się powieść. Ale gdyby nie naukowe zaplecze pewnych ultra-liberalnych prądów myślowych, to być może upowszechnienie obowiązującego paradygmatu nie przeszłoby aż tak gładko. Być może dlatego hasła w rodzaju „otwieranie się na widza” czy „wychodzenie do publiczności” są dla nas dziś tak oczywiste i tak łatwo je „łykamy”. Nie tylko umyka nam, że są one zapożyczone z języka reklamy, ale też uwierzyliśmy, że język ten w przypadku sztuki wysokiej jest jak najbardziej „na miejscu”. Zresztą, kiedy powszechnie przyjmuje się hasło „wszystko jest dla ludzi”, to antagonizm między kulturą wysoką a popularną musi zniknąć. Problem w tym, że zanik ten jest tylko postulowany, a nie faktyczny, przynajmniej tak długo, jak rodzić się i kształcić będą artyści i tak długo, jak – przynajmniej z nazwy – istnieć będą filharmonie, muzea i galerie sztuki.

### Przykład 1: Studium przypadku filharmonii Warmińsko-Mazurskiej

Przykładem ideologicznego charakteru niektórych badań „klientów” instytucji kultury jest raport pn. *Studium przypadku filharmonii Warmińsko-Mazurskiej*<sup>38</sup>, który przeprowadzono w roku 2014 w ramach projektu „Laboratorium kultury” przy

<sup>37</sup> B. Frydryczak, *Nowa wrażliwość czy estetyka recepcji? Filozoficzne przesłanki dwóch koncepcji oddziaływania sztuki*, w: *Człowiek i społeczeństwo*, t. 9. *Konteksty sztuki*, Poznań 1992, s. 61.

<sup>38</sup> M. Chełmiński, D. Olko, *Studium przypadku Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej*, [2014] s. 13.

Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. *Studium* było częścią badania pn. *Kultura i klasy społeczne na Warmii i Mazurach*<sup>39</sup>.

Olsztyński CEiIK – podobnie jak filharmonia – jest instytucją podległą samorządowi województwa warmińsko-mazurskiego. Wymienione *Studium* nie może być traktowane jako metodologicznie obiektywne, gdyż oprócz nielicznych wypowiedzi mieszkańców przytaczane są tam w długich fragmentach całe wypowiedzi dyrektora filharmonii, a także pracowników Urzędu Marszałkowskiego. Znajdują się tam nawet słowa byłego marszałka województwa. Trudno traktować to badanie jakie obiektywne i bezstronne. Odniesiemy się jednak do niektórych wypowiedzi, są bowiem manifestacją pewnego z gruntu błędnego określenia problemu.

Autorzy wydają się zachłyśnięci socjologią sztuki Pierre'a Bourdieu, która o ile jest wartościowa dla socjologii, to jednak sztukę traktuje tylko jako wskaźnik przynależności klasowej. Autorzy piszą: „Nowy sposób działania [filharmonii] jest bardziej demokratyczny – uwzględnia oczekiwania szerszych grup odbiorców. Nie opiera się na założeniu, że istnieje elita definiująca granice kultury prawomocnej i decydująca, co w związku z tym powinno znaleźć się w repertuarze instytucji”<sup>40</sup>.

Tym samym więc autorzy przyznają, że kultura traci swój prawomocny charakter. Ujawnia się w tym nieprzyjazny stosunek do archaicznie pojmowanych elit, który to stosunek niestety przeniknął również do klasy decydentów. Widać to w wypowiedzi pracownika Urzędu Marszałkowskiego: „Do tej pory filharmonie były muzeami. Zarówno w muzeum, jak i w filharmonii, [prowadzący je] sami traktowali to, co robili, jako coś elitarnego, skierowanego tylko do znawców, do jakiegoś wąskiego wycinka społeczeństwa. A nie o to chodzi. Bo zarówno muzeum musi być otwarte zarówno dla dziecka, dla laika, bo po to jest, żeby propagować kulturę, sztukę, historię. Tak samo filharmonia – nie może stawiać na jeden typ działalności. Polityka prowadzona przez obecną dyrekcję filharmonii wychodzi naprzeciw oczekiwaniom społecznym”<sup>41</sup>.

Przy czym jeśli chodzi o „typy działalności” to rozmówcy mają tu na myśli działalność inną niż organizowanie koncertów symfonicznych. „Wyjście naprzeciw oczekiwaniom społecznym” rozumiane jest jako poszerzanie repertuaru. Owo poszerzanie łączy się równocześnie z uwzględnianiem w nim pozycji dla wyrafinowanych melomanów oraz wyrobionych odbiorców.

Wszystkie te praktyki tylko pozornie wydają się godne pochwały. W rezultacie nie prowadzi to jednak do postulowanego likwidowania barier wynikających z różnic w zasobach kapitału: kulturowego, społecznego i ekonomicznego<sup>42</sup>. Rezultatem tak rozumianego „poszerzania” jest ograniczenie oferty do klasy odbiorców, którzy tworzą

---

<sup>39</sup> M. Gdula, M. Lewicki, P. Sadura, *Kultura i klasy społeczne na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2014.

<sup>40</sup> M. Chełmiński, D. Olko, op. cit., s. 15.

<sup>41</sup> Ibidem; Zapis oryginalny.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 19.

elitarność nowego rodzaju. Piszą o tym sami autorzy nadrzędnego nad *Studium* raportu pn. *Kultura i klasy społeczne na Warmii i Mazurach*:

„Zmiany, które zaszły w Filharmonii nie zlikwidowały barier dostępu do niej, a jedynie je przesunęły: jak pokazały nasze badania z oferty Filharmonii nadal całkowicie (samo)wykluczona pozostaje klasa ludowa. Po drugie o ile samo korzystanie z oferty instytucji nie może być już dystynktywne dla klasy wyższej taki charakter mogą mieć decyzje dotyczące wyboru poszczególnych pozycji z repertuaru: różne rodzaje wydarzeń i różne ich elementy (np. break dance i muzyka poważna) nie mają równorzędnego statusu. Same kierownictwo instytucji nadaje im różne znaczenie: jedne są wartościowe same w sobie, a inne stanowią zaledwie środek do celu, jakim jest edukacja odbiorców i oswojenie ich z instytucją. Inną sprawą jest to, czy regionalna klasa wyższa z tej możliwości odróżniania się korzysta. [...] Natomiast rozmówcy o najwyższym kapitale kulturowym okazywali dystans wobec całej oferty instytucji”<sup>43</sup>.

Autorzy więc mimo „propagandy sukcesu” i zależności od zlecającej instytucji wydają się widzieć problem. Jako jedną z rekomendacji proponują specjalizację, a nie homogenizację:

„Zachowanie zróżnicowanego układu instytucji kultury w województwie winno wiązać się z identyfikacją tych z nich, które najbardziej odpowiadają poszczególnym klasom oraz tych, które mają potencjał stawania się platformami uczestnictwa różnych klas. Są instytucje, które ewidentnie sprzyjają dyspozycjom poszczególnych klas: świetlica czy «Orliki» – klasie ludowej, ośrodki kultury, kina, lokalne muzea – klasie średniej, a galerie oraz teatry (choć pod pewnymi warunkami) – klasie wyższej. Zapewne trudno byłoby abstrahować od klasowego profilowania, jednak na poziomie koordynacji działań, a także dystrybucji środków, czy tworzenia strategii rozwoju polityk kulturalnych, warto dbać o różnorodność ofert na poziomie lokalnym”<sup>44</sup>.

A więc ostatecznie autorzy wydają się postulować pozostanie przy pozycji instytucji kultury, która segreguje swoich odbiorców. To racjonalne podejście, ale zauważmy, że w tej rekomendacji pominięto filharmonię. O ile łatwo przyporządkowują oni dane klasy do odpowiednich instytucji, to z filharmonią nie odważają się na takie odniesienie.

Opisanie powyższego *Studium* pokazuje dwa aspekty nieadekwatności jego celów względem istoty działalności artystycznej filharmonii i specyfiki kontaktu z muzyką. Po pierwsze, badanie właściwie nie odnosi się do muzyki, lecz do instytucji muzycznej, którą traktuje zaledwie jako środek do zaspokajania swoich metodologicznych preferencji. Po drugie, u podstaw założeń przyjęto, że instytucje kultury odgrywają znaczącą rolę w demokratyzacji i egalitaryzacji dostępu do kultury.

Wbrew deklaracjom o motywach przyświecających powstaniu studium, którymi była m. in. chęć poznania recepcji proponowanej oferty<sup>45</sup>, trudno jest nazwać to, co

---

<sup>43</sup> M. Gdula, M. Lewicki, P. Sadura, op. cit., s. 45.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>45</sup> M. Chełmiński, D. Olko, op. cit., s. 1.

znajduje się w transkrypcjach odpowiedzi jako opisy recepcji programu. To raczej ogólne stwierdzenia, albo wręcz życzenia. Ponadto zastosowana technika pogłębionego wywiadu ze względu na ograniczenie kręgu respondentów do osób bezpośrednio związanych z filharmonią jawi się nie jako badanie, lecz raczej specyficzny – bo naukowy – tekst sponsorowany.

### **Przykład 2: Ewa Zwolińska, *Spoleczne znaczenie muzyki***

Temat pracy Ewy Zwolińskiej z pozoru stawia sprawę jasno i pragmatycznie, czyli tak, jak widzi to Marian Golka: „fakt artystyczny jest faktem społecznym”<sup>46</sup>. Zwolińska zgodnie z tytułem skupia się na *społecznym znaczeniu muzyki*. Wzorem innych nowoczesnych prac socjologicznych autorka dokonuje wstępnej refleksji zanim przejdzie do opisu metodologicznego. Istotne znaczenie w jej rozważaniach ma teoria uczenia się muzyki Edwina E. Gordona. Autorka dochodzi do konkluzji, że o ile „teoria uczenia się muzyki jest użyteczna w rozpatrywaniu ludzkich interakcji [to] wywołuje także dysonans poznawczy, czyli stan napięcia, który motywuje do jego redukcji”, która polega na tym, że „w procesie rozwoju audiacji pojawiają się niezgodności psychologiczne (logiczne i intuicyjne), wynikające z rozbieżności między postrzeganą rzeczywistością brzmieniową a rzeczywistym doświadczeniem”<sup>47</sup>.

Badania opisane w *Spolecznym znaczeniu muzyki* Zwolińskiej były prowadzone na trzech grupach studentów kierunków związanych z wychowaniem muzycznym. Były to zatem badania ludzi, którzy przeszli dość specjalistyczny proces wspomnianej audiacji w ramach swojej edukacji muzycznej. Jednakże w odniesieniu do ludzi niewykształconych muzycznie autorka sama stwierdza:

„Niestety, ludzie w większości nie mają wykształconych zdolności audiacyjnych, więc nie myślą racjonalnie, a bez świadomości poznawczych ograniczeń nie można ich przewyciężyć. Na przykład, jeśli nie uświadamiamy sobie, że oceniamy muzykę na podstawie zjawisk muzycznych, co jest bezrefleksyjnym przyjmowaniem opinii o emocjonalnym zabarwieniu, to korygowanie błędów nie jest możliwe”<sup>48</sup>. W konkluzji do tego pada stwierdzenie, że zazwyczaj słuchacze interpretują przekazy muzyczne odwołując się do przekonań i kategorii, kierując się preferencjami, stereotypami i ulegając sytuacjom społecznym lub reakcjom psychicznym o charakterze automatycznym.

Skoro tak, to dlaczego badaniu poddano grupę, która dzięki wykształceniu muzycznemu jest w stanie słuchać aktywniej i wyjść poza schematy? W części podsumowania dotyczącej sposobu społecznego poznawania muzyki czytamy: „Kiedy posługujemy się schematami w interpretacji muzyki, to ich treść zależy od kultury, w której żyjemy. Przeprowadzone wywiady ujawniły, że osoby dorastające w środowi-

---

<sup>46</sup> M. Golka, op. cit., s. 269.

<sup>47</sup> E. Zwolińska, *Spoleczne znaczenie muzyki*, Bydgoszcz 2015, s. 67.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 38.

sku muzycznym mają lepiej rozwinięte schematy dotyczące muzyki ze względu na jej szczególne znaczenie w ich kulturze<sup>49</sup>.

Schematy osób dysponujących wykształceniem muzycznym i obeznanych w muzyce poważnej są w stanie „wylapywać” wartości muzyki popularnej, której odbiór nie wymaga aż tak rozbudowanych zdolności percypowania. Dysproporcja ilościowa preferencji takich osób względem muzyki lekkiej wynikać może jedynie z tego, że nawet najbardziej ambitna rozrywka nie zaspokaja ich poznawczych potrzeb – nie wypełnia poszerzonej dynamiki aksjologicznej wewnątrz-muzycznych znaczeń zawartych w muzyce poważnej. Przemysł kulturowy próbuje odwrócić naszą uwagę od tej dynamicznej wolnej przestrzeni „spuszczając z niej powietrze” – pozbawiając siły artystycznej prawdy i sprowadzając jej wartości do roli fetyszów oferowanych jako możliwe do nabycia towary konsumpcyjne.

„Utwór muzyczny zyskuje znaczenie tylko na podstawie systemu oczekiwań i nawyków odbiorców<sup>50</sup>. Te słowa wyrażające pozornie obiektywny stan rzeczy reprezentują specyficzny psycho-społeczny paradygmat w jakim toczy się teoretyczna narracja *Społecznego znaczenia muzyki*. Odpowiada ona ideologii przemysłu kulturowego. Mimo dość szerokiej refleksji i deklaracji szacunku wobec autonomicznych właściwości dzieł muzycznych w istocie autorka nieświadomie przyjmuje, że odbiorcy są poznawczo obojętni wobec specyficznej aksjologii przekazu muzycznego. Istotą tego badania nie jest recepcja muzyki tylko coś „zastępczego” – społeczne znaczenie muzyki. Jest to więc – wspomniana przez samą autorkę – iluzoryczna korelacja, czyli „dostrzeganie związku tam, gdzie naszym zdaniem powinien być, choć w rzeczywistości go nie ma<sup>51</sup>.”

Iluzorycznej korelacji nie korygują wywiady epizodyczne. Pomimo tego, iż w części metodologicznej mowa jest o triangulacji w prezentowaniu wyników badań<sup>52</sup>, to jednak w rzeczywistości część jakościowa to odrębny materiał<sup>53</sup>, stanowiący jedynie dodatek do wyników ilościowych.

Pytania i hipotezy badawcze mają za zadanie odpowiedzieć na główne zagadnienie jakim jest społeczne znaczenie muzyki. Wśród pytań szczegółowych znalazły się pytania o: 1) wartość muzyki, 2) preferencje, 3) aktywność muzyczną<sup>54</sup>. Generalna hipoteza potwierdzona w końcowej konkluzji pracy Zwolińskiej mówi, że wszystkie te trzy elementy zależą w największym stopniu od preferencji: „Wartość muzyki podczas słuchania, podejmowane decyzje oraz aktywność w działaniu mają związek z preferencjami w tym zakresie, które są odmiennie ukształtowane u różnych osób<sup>55</sup>.”

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>50</sup> E. Zwolińska, op. cit., s. 39.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 108-110.

<sup>53</sup> Ibidem, rozdział VII, wypowiedzi studentów, s. 169-188.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>55</sup> Ibidem.

W odróżnieniu od badania z przykładu pierwszego, Ewa Zwolińska wykonała rzetelne badanie o charakterze jakościowym. Interesujące dla znaczenia recepcji mają wypowiedzi studentów na temat odbioru słuchanej muzyki<sup>56</sup>. Co prawda w niektórych wypowiedziach przeważają fragmenty o charakterze biograficznym, ale odnajdujemy tam też osobiste opisy rozumienia muzyki.

### **Przykład 3: Rafał Lewandowski, *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku***

Badanie zależności między cechami osobowości a preferencjami muzycznymi, które przeprowadził Rafał Lewandowski ma charakter ściśle psychologiczny. Celem jego pracy jest „sprawdzenie zależności występujących między cechami osobowości wyodrębnionymi przez Cattela a preferencjami muzycznymi oraz sprawdzenie siły tej relacji w trzech grupach wiekowych”<sup>57</sup>. Efektem tego badania ma być zbudowanie modeli, za pomocą których można by przewidywać preferencje. Mogłoby więc powstać w ten sposób narzędzie pomagające dostosowywać ofertę muzyczną do gustu odbiorców. Z tego już prosta droga do wdrożenia go w tryby przemysłu kulturowego.

Paradygmat „unoszący się” w badaniach Rafała Lewandowskiego można określić jako „mechanicyzm psychologiczny”. Badane są tu preferencje do czegoś, czego zawartość aksjologiczna nie została tak naprawdę określona, a jedynie skategoryzowana. Muzyka jest tu tylko bodźcem, który został skwantyfikowany do 14 określonych kategorii muzycznych wg (zmodyfikowanego przez Lewandowskiego) *Krótkiego Testu Preferencji Muzycznych* (ang. Short Test of Music Preferences – STOMP)<sup>58</sup>. Kategoryzacja ta została wyłoniona z większej puli gatunków m. in. przez pracowników sieci sklepów muzycznych<sup>59</sup>. Zatem czy badane były preferencje słuchaczy czy raczej stosunek do oferty zaproponowanej przez rynek?

Do opisu 14 wybranych gatunków twórcy testu STOMP zastosowali model czteroczynnikowy, który dzielił muzykę na cztery „wymiary”: 1) refleksyjna i złożona, 2) intensywna i buntownicza, 3) optymistyczna i konwencjonalna, 4) energiczna i rytmiczna<sup>60</sup>. Warto zauważyć, że muzyka klasyczna została „wrzucona” do pierwszego wymiaru razem z bluesem, jazzem i folkie. Jeśli sugerować się uzasadnieniem takiego przyporządkowania kategorii, to muzykę klasyczną można by przypisać do każdej z nich. To, że tak nie jest wynika tylko i wyłącznie z przyjętego modelu.

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 174–178.

<sup>57</sup> R. Lewandowski, *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*, Impuls, Kraków 2011, s. 110.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.



Autor we wstępie teoretycznym tłumaczy, że „preferencje mogą mieć swoje źródło w biologicznej konstytucji człowieka, [...] kultura zaś może formować sądy estetyczne dotyczące określonych struktur dźwiękowych”<sup>61</sup>, jednak wydaje się, że zastosowana metodologia redukuje muzykę do przedmiotu, który mógłby zostać zastąpiony przez dowolny inny przedmiot. Psychologia dostarcza paliwa tym, którzy poszli za wątpliwościami Kanta, który zastanawiał się nad tym, czy muzyka oddziałuje aby tylko „na zasadzie mechanicznej asocjacji”<sup>62</sup>.

Skoro oddziaływanie muzyki w ramach paradygmatu psychologicznego ma polegać tylko na wyzwaniu pewnych mechanizmów zaprogramowanych w człowieku, to właściwie można by te mechanizmy wyzwolić za pomocą innego środka, jak to trafnie ujął Roman Ingarden:

„Wszystkie te nasze emocje nie nadbudowują się nad jakościami samego dzieła, lecz są od niego jakby oderwane. [...] Są jedynie czymś, dla czego rozgrywające się przed nami dzieło było tylko zewnętrzną pobudką, środkiem do wywoływania podniecenia, który mógłby zostać zastąpiony jakimkolwiek innym, sztuce całkiem obcym, środkiem podniecającym (np. morfiną)”<sup>63</sup>.

### Przykłady – podsumowanie

Redukcja estetycznej treści muzyki do wąskich i nieprzenikalnych kategorii jest daleko posuniętym modelem rzeczywistości artystycznej, która przecież w swej estetycznej istocie jest nierzeczywista. Przytoczyliśmy kilka przykładów badań, które „orbitują” wokół zagadnienia recepcji dzieła muzycznego. To, co je łączy to skupienie na wymiarze preferencji. Preferencje muzyczne są jak samonapędzające się koło gustu, które na gruncie wyznawanego paradygmatu – parafrazując słowa inżyniera Mamonia<sup>64</sup> – ustanawia tautologiczną zasadę, która głosi, że słuchane jest to tylko, co jest słuchane.

Naczelny mechanizm przemysłu kulturowego, którym jest standaryzacja, zostaje zalegalizowany poprzez odnoszenie się do gatunków muzycznych i postulat zniesienia terminu „kultura wysoka”. Nic nie może być zbyt wysoko, wszystko musi być dostępne. Przemysł kulturowy wychodzi od potrzeb odbiorców, ale kwantyfikuje je do postaci preferencji. Nie chodzi w tym pojęciu tylko o gatunki czy style muzyczne. Preferencje to pewien zamierzony i ciągle utrwalany model recepcji. Przemysł kulturowy nie byłby w stanie rozpowszechniać swoich produktów, gdyby recepcja pozostawała tak samo rozproszona jak w samosterującej się kulturze. Dotyka to w równym stopniu muzyki poważnej, jak też muzyki produkowanej na masową sprzedaż. Ciężko mówić o

---

<sup>61</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>62</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 264.

<sup>63</sup> R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966, s. 24-25.

<sup>64</sup> Chodzi o postać graną przez Zdzisława Maklakiewicza w filmie *Rejs* z 1970 r., w reżyserii Marka Piwowoskiego.

prawdziwej recepcji jeśli nie ma tak naprawdę prawdziwych potrzeb, bo „gdy śmiała «adaptacja» frazy Beethovena odbywa się wedle tej samej metody, co filmowa «adaptacja» powieści Tolstoja [to] powoływanie się na spontaniczne życzenia publiczności jest wątlą wymówką”<sup>65</sup>.

Praktyka i metodologia badawcza recepcji muzyki uległa wpływowi przemysłu kulturowego. Adorno już dawno przestrzegał przed uznaniem doniosłości przemysłu kulturowego, gdyż „uznanie jakiejś rzeczy, nawet gdyby dotyczyła ona życia niezliczonych ludzi, nie jest jeszcze rękojmią jej rangi”<sup>66</sup>. W czasie kiedy Adorno pisał te słowa badania kultury muzycznej w formie przedstawionej powyżej raczkowały lub były w fazie przygotowania teoretycznego. A jednak po upływie czasu wartość spostrzeżeń Adorna wciąż jest aktualna. Po co przeprowadza się badania społeczne, jeśli nie dotyczą tak naprawdę społeczeństwa, lecz technologii panowania nad nim? Preferencje muzyczne są technologią panowania nad słuchaczami. Jest to doskonały wynalazek przemysłu kulturowego – idealny model, który wdrożono w życie. Nie powinien on być jednak naczelną kategorią metodologiczną nauki o sztuce. Jeszcze raz Adorno ostrzega: „Doniosłość przemysłu kulturowego w duchowym budżecie mas nie zwalnia, a już najmniej naukę we własnym mniemaniu pragmatyczną, od przemyślenia swojej obiektywnej legitymizacji czegoś, co stanowi jej «samo w sobie»; raczej zmusza ją właśnie to tego”<sup>67</sup>.

## Zakończenie

Dotychczasowe metodologiczne podejście do zagadnienia recepcji muzyki poważnej albo nie dotykało samej recepcji, albo było niewystarczające w stosunku do statusu jaki muzyka poważna posiada. Wynika ono ze współczesnych uwarunkowań kulturowych, umasowienia kultury, poddania jej procesom cywilizacyjnym i rynkowym. Uwarunkowania te w równym stopniu kształtują sam nowoczesny przemysł kulturowy, jak też prawomocny nurt kultury wysokiej. Kultura wysoka zachowuje potencjał do tworzenia takiego kontaktu ze sztuką, w której odbiorca zachowuje autonomię poznawczą.

Mimo krytyki kultury masowej należy zauważyć, że faktycznie ma ona pewne zasługi w upowszechnianiu sztuki o artystycznym charakterze. Wtrącając swoje prywatne „preferencje” autor chciałby w tym miejscu przytoczyć fragment z książki Stefana Riegera o jednym z najbardziej intrygujących pianistów XX wieku, którym był Glenn Gould<sup>68</sup>. Artysta ten w pewnym momencie zrezygnował zupełnie z występów

---

<sup>65</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturowy*, (w:) Idem, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 140.

<sup>66</sup> T. W. Adorno, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, (w:) Idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 16.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>68</sup> S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2007.

przed publicznością. Porzucił uznawany za tradycyjny sposób upowszechniania kultury muzycznej na rzecz nagrań płytowych. Gould stał się tym samym przedmiotem rynku, pewną rozpoznawalną ikoną, a wręcz *towarem*. A jednak wciąż wrywa się próbie wsadzenia go w formę towarową. Co więcej zdołał uczynić z medium oferowanego przez przemysł komunikację o nowej jakości – wykorzystał możliwości techniki nagraniowej i zalety masowej reprodukcji do „ostatecznego pojednania” ze słuchaczem. Gould – jak możemy przeczytać w opisie książki Stefana Riegera – „wierzył w «miłosierdzie technologii», która ludzi oddziela od siebie buforem, eliminując konflikty – i tym bardziej ich zbliża, rozpinając nić bezpośredniej i czystej łączności w nieskażonych agresją rejonach abstrakcji”<sup>69</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że technologia nagraniowa to nie jedyna technologia z jaką mamy do czynienia. Technologia – mówiąc kolokwialnie – nie „załatwia” nam możliwości autonomicznej refleksji danego odbiorcy. Technologia, jak wynika z przedstawionego wywodu, raczej „urabia” potrzeby odbiorców niż je realizuje, a tym bardziej tych potrzeb nie wyzwala (nie daje im wolności). Przemysł kulturowy skaził całe nasze podejście do recepcji sztuki przez upowszechniany masowo postulat osiągnięcia swoich potrzeb. W rzeczywistości nie są one naszymi potrzebami. Sztuka jednak wciąż może być przeżywana w sposób receptywny i to właśnie tę *potencjalną receptywność* powinny zgłębiać badania zorientowane na poważne potraktowanie poznawczego znaczenia kontaktu z muzyką. Jeszcze raz zacytujmy Goulda: „Sztuka znajduje swe usprawiedliwienie w wewnętrznym spalaniu, które rozżarza serce człowieka, a nie w swych publicznych, powierzchownych, zewnętrznych manifestacjach”<sup>70</sup>.

## Bibliografia

### Publikacje zwarte

- Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Adorno T. W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemiń-Ojak, PIW, Warszawa 1990.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Scholar, Warszawa 2005.
- Cassirer E., *Logika nauk o kulturze*, tłum. P. Parszutowicz, Wyd. Derewiecki, Kęty 2011.
- Chalmers A. F., *Czym jest to, co zwiemy nauką*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1993.
- Czarnecki S., *Nowa widowia. O promocji w kulturze*, NCK, Warszawa 2016.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Scholar, Warszawa 2008.
- Ingarden R., *Przeżycie – dzieło – wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, WN Scholar, Warszawa 2014.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzona*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 2007.
- Kuhn T., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009.

<sup>69</sup> Ibidem (okładka).

<sup>70</sup> S. Rieger, op. cit., s. 10.

- Lewandowski R., *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*, Impuls, Kraków 2011.
- Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy*, PIW, Warszawa 1991.
- Morawski S. (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966.
- Piotrowski M., *Autonomiczne wartości muzyki*, UAM, Poznań 1984.
- Postman N., *Technopol. Trumf techniki nad kulturą*, PIW, Warszawa 1995.
- Rieger S., *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
- Supiścić I., *Wstęp do socjologii muzyki*, PWN, Warszawa 1969.
- Zwolińska E., *Spoleczne znaczenie muzyki*, UKW, Bydgoszcz 2015.

### Artykuły

- Clark C., *Music sociology course a big hit*, „Emory report” 2008, źródło: [http://www.emory.edu/EMORY\\_REPORT/pdf/ER\\_Sept.2.08\\_web.pdf](http://www.emory.edu/EMORY_REPORT/pdf/ER_Sept.2.08_web.pdf)
- Frydryczak Beata, *Nowa wrażliwość czy estetyka recepcji? Filozoficzne przesłanki dwóch koncepcji oddziaływania sztuki*, w: „Człowiek i społeczeństwo, t. 9. Konteksty sztuki”, UAM 1992
- Socha Ziemowit, *Funkcje socjologii muzyki*, Krytyka Muzyczna VII, 2012, źródło: [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka\\_7\\_socha.pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_7_socha.pdf)

### Publikacje internetowe

- Chelmiński Michał, Olko Dorota, *Studium przypadku Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej*, b.m.r.w., [http://jakakultura.warmia.mazury.pl/fileadmin/user\\_upload/jakakultura/pdf/publikacje/publikacje\\_kl\\_style\\_zycia/Michal\\_Chelmiński\\_Dorota\\_Olko\\_Studiu\\_przypadku\\_Filharmonii\\_Warmińsko-Mazurskiej.pdf](http://jakakultura.warmia.mazury.pl/fileadmin/user_upload/jakakultura/pdf/publikacje/publikacje_kl_style_zycia/Michal_Chelmiński_Dorota_Olko_Studiu_przypadku_Filharmonii_Warmińsko-Mazurskiej.pdf)
- Gdula Maciej, Lewicki Mikołaj, Sadura Przemysław, *Kultura i klasy społeczne na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2014, [http://www.ceik.eu/fileadmin/user\\_upload/publikacje/publikacje\\_kl\\_style\\_zycia/Maciej\\_Gdula\\_Mikołaj\\_Lewicki\\_Przemysław\\_Sadura\\_KULTURA\\_I\\_KLASY\\_SPOŁECZNE\\_NA\\_WARMII\\_I\\_MAZURACH.pdf](http://www.ceik.eu/fileadmin/user_upload/publikacje/publikacje_kl_style_zycia/Maciej_Gdula_Mikołaj_Lewicki_Przemysław_Sadura_KULTURA_I_KLASY_SPOŁECZNE_NA_WARMII_I_MAZURACH.pdf)

### Streszczenie

Artykuł podejmuje problem badania recepcji muzyki poważnej. Celem roboczym jest ukazanie paradygmatu jaki przyświeca prowadzonym badaniom. Zaprezentowane przykłady badań będą analizowane w celu potwierdzenia tezy na temat tego, że do badań recepcji muzyki poważnej bezwiednie przenoszone są kategorie badania kultury masowej. Celem pracy jest wskazanie drogi, którą powinny pójść badania zorientowane na ontologiczną autonomię dzieł. Mimo teoretycznego charakteru, niniejsza praca ma służyć uzdrowieniu praktyki muzycznej. Fałszywe przekonanie o zaniku różnicy w recepcji muzyki poważnej i lekkiej ma destrukcyjny na politykę repertuarową publicznych instytucji kultury.

**Słowa kluczowe:** estetyka, przemysł kulturowy, socjologia muzyki, psychologia muzyki, filozofia kultury, muzyka poważna, recepcja