

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 2019, 20(2): 13–22

Maria Flis¹

Muzyka jako forma spójności wspólnot. Jak dzieło sztuki muzycznej charakteryzuje rzeczywistość społeczną²

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie o relacyjny wymiar muzyki w kontekście form społecznienia. Myślę, że muzyka jest jedną z nich. W tym celu za Stanisławem Ossowskim twierdę, że konstytutywną cechą muzyki jest jej znaczeniowość, bowiem nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego, a jedynym dylematem prawomocności tego twierdzenia staje się rozstrzygnięcie kwestii, jaką jest kryterium dookreślenia przez badacza tego kontekstu. Dla badań socjologicznych istotne są dwa, nie zawsze z sobą tożsame: kontekst autorski (socjogeneza dzieła) i kontekst odbiorczy (socjogeneza recepcji dzieła). Oba są wytworem społecznym, istnieją w obiegu zamkniętym, systemie informacji zwrotnych przekazywanych w społecznych ramach jednostkowego, ale też uwarunkowanego kulturowo dzieła sztuki: komunikatu. Ten komunikat rozumiany jako wytwór, czyli skodyfikowane w owym artefakcie – dziele sztuki muzycznej – działanie symboliczne, w kontekście perspektywy badań socjologicznych staje się niepodważalnym materiałem empirycznym. Zatem muzyka jawi się jako istotny rodzaj praktyki kulturowej. Jest swoistą formą społecznienia, bo ma do wykonania zadania więziotwórcze; jest pewnego rodzaju językiem w przestrzeni komunikacji i w procesie symbolizacji.

¹ Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; maria.flis@uj.edu.pl.

² Anna Kapusta w książce *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny* odpowiedziała na pytanie: Jak dzieło sztuki odzwierciedla rzeczywistość społeczną? W jej opisie teatr Tadeusza Kantora, który stał się wskaźnikiem społeczeństwa postkomunistycznego, jest znakiem przewidywanej przez eksperymentatora, mającej powstać w „pustej” przestrzeni społecznej struktury rozpadu. Teatr-znak stanowi zatem wyrazistą karykaturę elementów normatywnych, tworzących społeczne uniwersum symboliczne. Jest on wizualizacją ogólnego prawa, które mówi: tam gdzie struktura społeczna osiąga maksimum rytualizacji, tam też musi istnieć uzasadniający rytuał mit. Dlatego podstawowym zadaniem socjologii sztuki jest opis struktury społecznej w kategoriach estetycznych, czyli estetyzacja życia społecznego.

Słowa kluczowe: muzyka, uspołecznienie, socjogeneza dzieła, socjogeneza recepcji dzieła, dzieło sztuki: komunikat, proces symbolizacji, rytuał – intencjonalny akt twórczy, zarządzanie emocjami

Music as a form of communal coherence.
How a work of music is characterized by social reality

The aim herein is to respond to a question about the relational dimension of music in the context of forms of socialization. It appears that music is one such form. Furthermore, following the footsteps of Stanisław Ossowski, I claim that the constitutive feature of music is its meaningfulness because there is no work of music devoid of its social context. The only quandary in the validation of this assertion is the question of the criteria by which the researcher defines that context. In sociological research, two criteria (not always overlapping) are key: the author's context vis-a-vis the sociogenesis of the work and the receiving context vis-a-vis the sociogenesis of the work's reception. Both of these sets is a social product; they exist in a closed system. Each is a feedback system conveyed in the social framework of individual, but is also a culturally conditioned work of art.: a *communiqué*. That *communiqué* is understood as a cultural product – i.e., the piece of music codified therein. This symbolic action, in the context of a sociological research perspective, is an indisputable piece of empirical material. Thus music manifests itself as a significant kind of cultural practice. It is a form of socialization because it has a bonding task to perform; it is a kind of language in the space of communication and in the process of symbolization.

Key words: music, socialization, sociogenesis of art., sociogenesis of reception, art as communication, symbolization process, ritual – intentional act of creation, emotion management

Jestem adherentką językoznawstwa kognitywnego, które ufundowane jest na założeniu, że język ma charakter symboliczny i dzięki temu dysponujemy wyobraźnią symboliczną. Najlepiej ujął to Thomas S. Eliot (1972) pisząc, że pierwszą z funkcji poezji jest dostarczanie przyjemności; druga to przekazanie nowych doświadczeń lub innego spojrzenia na rzeczy znane. Wszystko to zwiększa stopień świadomości bądź doskonali naszą wrażliwość. Poeta łączy wyjątkową wrażliwość z wyjątkową władzą nad słowem, bowiem wielbi tylko coś, co jest ucieleśnione w słowach, czyli język. Poezja zaś to zapis ludzkiej wrażliwości. Mowa jest reakcją na świat i odsłania człowieka. Zakładam, że to samo można odnieść do muzyki. Jest ona tą formą uspołecznienia, która poprzedziła język, dając poczucie wolności w jedności i kontaktu z *sacrum*, uobecniając to, czego nie można nazwać.

Władysław Stróżewski w jednym z wywiadów stwierdził: „Piękno jest elitarne nie dlatego, że jest wytwarzane przez elity, ale dlatego, że tylko elity są zdolne je dostrzec i kontemplować. Jesteśmy różni, mamy różną wrażliwość i na to

nie ma rady” (2003). Stąd już tylko krok do tezy, że piękno tworzymy poprzez odkrywanie/odtworzenie dzięki zróżnicowanej wrażliwości. Zgadzam się z Józefem Tischnerem, że mamy dwie drogi poznania: pierwsza to poznanie w żywiole prawdy, które daje naukę; druga, poznanie w żywiole piękna, którego efektem jest sztuka czyniąca z wiedzy święto.

Badanie kultury przypomina flamenco: wymaga żelaznej dyscypliny, będącej podstawą improwizacji. Bez dyscypliny myślowej nauka staje się gadulstwem, bez improwizacji – powtarzaniem skodyfikowanych figur. I tak jak istotę flamenco stanowi *duende* – specyficzny stan ducha, oddający subtelne odcienie ludzkiego cierpienia – tak najgłębszym sensem badań porównawczych jest rekonstrukcja ukrytych mechanizmów ewolucji kultury. Prawdziwe flamenco nie sprowadza się do opanowania zasad rytmu, a prawdziwa nauka to coś więcej aniżeli poprawna aplikacja intersubiektywnej metody. I we flamenco i w badaniu kultury niezbędna jest śmiała intuicja, a ostateczny produkt poczynił twórczych w obu przypadkach z trudem daje się oddzielić od autora i naznaczony jest – na dobre i na złe – zakresem jego wyobraźni.

Wiedział o tym Stanisław Ossowski, zwolennik socjologii sztuki, który twierdził, że cechą konstytutywną muzyki jest jej znaczeniowość, bowiem nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego. W dyskurs Ossowskiego wpisuje się Barbara Jabłońska, która proponuje nową dyscyplinę – socjologię muzyki. W pracy *Socjologia muzyki* pisze, że osiłą jej rozważań jest „pojęcie muzycznych praktyk, które stanowią podstawową kategorię analityczną służącą badaniu rozmaitych obszarów rzeczywistości społecznej, w której występują fenomeny społeczno-muzyczne” (2014: 10).

Pytanie fundamentalne – czym jest muzyka? – we wspomnianej pracy w zasadzie pozostaje bez odpowiedzi. Autorka powiada, że muzyka ma niematerialny i aprzestrzenny charakter – musi rozgrywać się w czasie, aby mogła zaistnieć dla ludzkiego ucha. Warto w tym kontekście wspomnieć, iż niektórzy biolodzy twierdzą, że warunkiem koniecznym życia jest czas, co pozwala domniemywać, że muzyka jest przejawem życia. Skoro nie można zdefiniować muzyki, to jak rozumieć zjawiska społeczno-muzyczne?

Jabłońska na to pytanie odpowiada metateoretycznie: „(...) aby dźwięki stały się dla ludzi muzyką i aby mogła stać się ona dla nich znacząca, muszą się oni nauczyć, w jaki sposób je słyszeć. Innymi słowy, muzyka jest integralnym składnikiem procesu społecznego” (2014: 27). Myślę, że bliższy prawdy jest Stróżewski, kiedy twierdzi, że to twórca, aby dokonać interpretacji własnych przeżyć na język dźwięków, musi wiedzieć jak to się robi. Jeśli takie założenie zastosujemy do odbiorców dzieła sztuki muzycznej, to zredukujemy muzykę jako zjawisko społeczne do reguł zachowania w obliczu muzyki, których człowiek musi się nauczyć. Gubimy wymiar wspólnotowy muzyki, zwłaszcza wymiar relacjogeny, czyli ten,

który generuje pytanie: Za jaki wskaźnik należy uznać dzieło sztuki muzycznej, czyli jak charakteryzuje ona rzeczywistość społeczną?

W książce *Socjologia muzyki* nie znajdziemy tak sformułowanego pytania, chociaż możemy doszukać się ukrytych pytań szczegółowych: 1. Jak dzieło sztuki muzycznej istnieje w społeczeństwie? i 2. W jaki sposób dowolnie konceptualizowana struktura społeczna istnieje w dziele sztuki muzycznej? Skoro konstytutywną cechą muzyki jest jej znaczeniowość i siła komunikowania, to za Ossowskim należałoby przyjąć, że socjologiczny ogląd fenomenu dzieła sztuki muzycznej zakłada, że nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego, a jedynym dylematem prawomocności tego twierdzenia staje się rozstrzygnięcie kwestii, jaką jest kryterium dookreślenia przez badacza tegoż kontekstu.

Dla badań socjologicznych istotne są dwa, nie zawsze z sobą tożsame: kontekst twórcy, czyli socjogeneza dzieła, i kontekst odbiorcy, czyli socjogeneza recepcji dzieła. Oba są wytworem społecznym, istnieją w obiegu zamkniętym, systemie informacji zwrotnych przekazywanych w społecznych ramach jednostkowego, ale też uwarunkowanego kulturowo dzieła sztuki – komunikatu. Ten komunikat rozumiany jako wytwór, czyli skodyfikowane w owym artefakcie – dziele sztuki muzycznej – działanie symboliczne, w kontekście perspektywy badań socjologicznych, staje się materiałem empirycznym. Takie podejście warunkuje symbolizacja ujęta jako proces kodowania informacji w określonym systemie znaków, który zachodzi wewnątrz ludzkiego indywiduum oraz w społecznym przekazie informacji, czyli komunikacji międzyosobniczej. Tak pojęta symbolizacja ma miejsce tylko w obrębie refleksyjnej świadomości, czyli myślącego podmiotu. Bez wątpienia symbolizm stanowi mechanizm poznawania świata. Jak twierdzi Dan Sperber (1985), „jest kognitywnym mechanizmem”, a to znaczy, że współtworzy wiedzę i umożliwia funkcjonowanie pamięci. Jego zdaniem struktura symbolizmu winna umożliwiać przewidywanie, bowiem stanowi część wyposażenia umysłu, która umożliwia doświadczanie społecznej przestrzeni.

Dzieło opowiada świat społeczny, oddaje zatem sformułowaną w kodzie symbolicznym diagnozę społeczną. Świat przedstawiony w dziele sztuki muzycznej jest więc społecznym światem przedstawionym, co potwierdza na przykład dokumentalny film *Muzyka w walce z apartheidem*. Każdy wytwór aktu twórczego stanowi dla socjologa Weberowski typ idealny określonego aspektu społeczeństwa, czyli zwielokrotnienie jego specyficznej cechy, który jest możliwy do wypreparowania w socjologicznej analizie dzieła sztuki muzycznej. Taka postawa badawcza wymaga przyjęcia jako prawomocnej tezy o funkcjonującej w konkretnym dziele sztuki – symbolicznej homologii pomiędzy artystycznym światem przedstawionym i realnym światem społecznym. Wymaga także akceptacji badacza dla wstępnego uznania wybranego dzieła sztuki, niezależnie od urzeczywistniającego go kodu symbolicznego, *exemplum* społecznego świata (Kapusta 2011). Jak celnie

pokazuje Pierre Bourdieu (2005), połączenie życia codziennego, sztuki i zabawy stało się podstawowym wymiarem autonomicznego pola sztuki. Współczesna kultura – w przeciwieństwie do kultury klasycznego przemysłu kulturowego – to kultura wydarzenia (Lush, Lury 2011).

Dla Ossowskiego, podobnie jak dla Umberto Eco, dzieło sztuki to komunikat estetyczny. Eco przenosi na komunikat estetyczny sześć funkcji językowych wyróżnionych przez Romana Jacobsona. Dzieło sztuki może, aczkolwiek w różnym stopniu w poszczególnych przypadkach, ujawniać każdą z tych funkcji. Autor *Pejzażu semiotycznego* wyróżnia funkcję estetyczną, której nie posiada zwykły komunikat – jest nią niejasność. Komunikat o funkcji estetycznej jest przede wszystkim zbudowany w sposób niejasny w świetle oczekiwań, jakim jest kod. Niejasność prowokuje odbiorcę do rozmaitych interpretacji dzieła. Można dodać, że niejasność komunikatu to nic innego jak Dürerowska nieokreśloność piękna.

Możemy zatem przyjąć rozumienie dzieła sztuki muzycznej jako typ idealny „społecznego świata przedstawionego” i pójść tropem Schützowskiej teorii, która wyraźnie nawiązuje do Weberowskiego typu idealnego określonego aspektu społeczeństwa, jako metody w badaniach socjologicznych. U Alfreda Schütza „świat społeczny, w którym rodzi się człowiek i w którym musi się odnaleźć, doświadczany jest przez niego jako gęsto utkana sieć relacji społecznych, jako system znaków i symboli wraz z ich określoną strukturą znaczeniową” (2008: 156). Dlatego działania społeczne w obrębie podzielanego świata wiążą się z nieustannymi procesami komunikacji i interpretacji, a zadaniem badacza jest poznawanie i rozumienie owych procesów, korzystając z metodologii socjologii Weberowskiej. Takie podejście wzmacnia socjologię muzyki metodologicznie. Potwierdza przekonanie Manuela Castellsa związane z wartością teorii, która jego zdaniem wynika z jej zdolności do prowokowania i strukturyzowania badań empirycznych. Teoria dostarcza rusztowania, nadającego kształt badaniom empirycznym, które usuwa się, gdy tylko badania są zdolne stanąć na własnych nogach (Stadler 2012).

Jak wynika z badań opublikowanych w pracy *Praktyki kulturalne Polaków* (Drozdowski *et al.* 2014) – muzyka jest wszechobecna. Autorzy przededefiniowali dotychczas używaną kategorię „uczestnictwa w kulturze” i przyjęli założenie, że u podstaw konstruowania profili „uczestników w kulturze” leży przekonanie, iż współcześnie dostęp do dóbr kultury uległ ogromnej egalitaryzacji, a jednostka zaczyna różnicować nie sam fakt korzystania bądź niekorzystania z nich, ale raczej specyficzne relacje, które z tym dobrem są nawiązywane i te, które rodzą się jako efekt używania go. Zatem profil uczestnictwa w kulturze jednostki to rodzaj mapy stosunków społecznych, w których bierze ona udział. Tym samym jest to rejestr tych aspektów życia społecznego, które są przez nią kształtowane i które ją kształtują. Uczestnictwo w kulturze jest złożonym procesem nawiązywania relacji społecznych. Skoro znajdujemy się w sytuacji dominacji subkultury popularnej,

to możemy przyjąć, że w tej subkulturze dominuje muzyka popularna. Sferą odniesienia muzyki popularnej nie jest ona sama, ale zjawiska społeczne.

Stwierdzić, że „Uniwersalny charakter muzyki oraz jej obecność we wszystkich znanych kulturach, świadczą o niezbędności sztuki dźwięków w jednostkowym i zbiorowym wymiarze ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, że kultura dźwięku jest tak samo istotnym wymiarem ludzkiego życia, jak kultura obrazu. Muzyka jest stałym i istotnym elementem ludzkiego życia” (Jabłońska 2014: 47) to za mało, aby uzasadniać muzykę jako powszechnik kulturowy. Należy zdecydowanie wykorzystać to, co zostało współcześnie w filozofii osiągnięte w namyśle nad muzyką w pracach Stróżewskiego, a szczególnie *Wokół piękna*. W rozdziale zatytułowanym *Czas piękna* pyta: „Czym jest muzyka?” i odpowiada: „muzyka jest interpretacją, czyli przenosi wartości jakości przeżyciowych i ich bezpośrednich odpowiedników w inny byt. Muzyka, interpretując, oczyszcza i uszlachetnia. Przede wszystkim zaś: nadaje nowy byt i nowy aksjologiczny status temu, co interpretowane. Muzyka, jako interpretacja wartości, możliwa jest jako taka dlatego tylko, że sama z siebie jest tych wartości nośnikiem” (2002: 276). Dalej pisze, że aby dokonać interpretacji własnych przeżyć na język dźwięków, trzeba przede wszystkim wiedzieć, jak to się robi. Jego zdaniem: „muzyka jak żadna inna sztuka, otwiera się, dzięki czystości ucieleśnionych w niej wartości, na wartości idealne i same idee wartości” (2002: 277). Takie ujęcie muzyki zdaje się gubić wymiar ogólnospołeczny na rzecz elitarności i pokazuje nowoczesną, zachodnioeuropejską perspektywę patrzenia na sztukę jako autonomiczną, wyłączoną z codzienności dziedzinę ludzkiego życia.

W świetle badań antropologów społecznych muzyka nie musi mieć absolutnego charakteru, aby otwierać na wartości. Wszak wspólnota jest wartością i muzyka na nią otwiera – jako współkonstituowana przez kulturę, a równocześnie kulturotwórcza *praxis*. Uczestnicząc w muzyce jako działaniu społecznym, jednostka wykracza poza samą siebie, otwiera się na transcendencję, staje się współtwórcą gry we wspólnotowość. Ujęcie muzyki jako formy uspołecznienia odchodzi od oświeceniowo regulatywnego ujęcia istoty muzyki w kierunku uniwersalności praktyk muzycznych u *homo sapiens*. Muzyka jawi się w naszym gatunku jako narzędzie służące uspołecznieniu, zatraceniu się we wspólnocie, „roztopieniu się w społeczności, utracie kontroli, zawieszeniu woli, czyli wywołaniu w społecznościach zbieracko-łowickich zjawisk transowych. Tak zwany trans posesyjny (Bohuszewicz 2014) to moment braku kontroli nad ludzką automatyczną, psychoewolucyjną i genetyczną „aparaturą do naśladownictwa”, która decyduje o wpadaniu ludzi w „kolektywne wrzenie”; w pewnym sensie odczyliśmy się go jako gatunek, przechodząc od społeczności zbieracko-łowickich do złożonych społeczeństw postrolniczych. Jest dowodem na to, że społeczności ludzkie nie pragną racjonalności, lecz spójności.

Zatem muzyka jest konieczną formą uspołecznienia. Odgrywa rolę kanałów, którymi płyną treści kulturowe, i dopiero osobliwości struktury społecznej mogą wyjaśnić, dlaczego jest w tym skuteczna. Należy pamiętać, że istnieje rozdzźwięk pomiędzy dotychczasowymi teoriami kultury a faktycznymi strukturami kultur, które w globalnym świecie wymagają odmiennej metodologii badawczej, wrażliwej na zachodzące zmiany i sprawnej w ich ujmowaniu. Niemniej pytania o uniwersalny wspólnotowy grunt naszych ludzkich doświadczeń pozostają niezbywalne i w ich kontekście warto rozważyć kategorię działania jako aktu intencjonalnego. W tym ujęciu, sens przedmiotowy jawi się „na styku” tego, co transcendentne i skierowanej ku niemu podmiotowej intencji. Dla Kazimierza Twardowskiego „przedmiotem jest wszystko to, czemu dajemy nazwę” (1965: 31), a więc są one dane nie tylko w doświadczeniu, ale także w mowie. Istotę przedmiotu (do którego czasami sąd dołącza istnienie) stanowi z jednej strony jego przedstawialność, z drugiej zaś – jego pojęciowa natura. Konsekwencją tego stanowiska jest teza o współrozciągłości świata (pojmowanego jako uniwersum przedmiotów) i języka. Zasięg myśli jest nieskończony. Poznawcze kontaktowanie się świadomości z przedmiotem świadomości przenika przestrzeń już ukonstytuowaną przez przedmioty i na tym polega intencjonalność. Mówiąc innymi słowy, struktura języka jest izomorficzna ze strukturą świata i z muzyką.

Wszystkie rodzaje działań ludzkich – jak pisał Edmund Leach (1989) – służą przekazywaniu informacji, ale tylko niektóre z nich są tymi działaniami, które tworzą kulturę symboliczną. Istotę kultury w jego rozumieniu – jako procesu komunikowania się – stanowią dwa kluczowe założenia: (1) znaki nie występują w izolacji; znak jest zawsze elementem szeregu zróżnicowanych znaków, które funkcjonują w specyficznym kontekście kulturowym; (2) znak przenosi informacje tylko wtedy, gdy występuje w kombinacji z innymi znakami i symbolami z tego samego kontekstu. Te założenia autor uzupełnia pojęciami metafory i metonimii. To pierwsze zakłada podobieństwo, to drugie przyległość. Symbole są metaforyczne, a więc oparte na relacji podobieństwa. Zarówno Twardowski, jak i Leach twierdzą, że poznanie jest aktem kreatywnym, a kultura symboliczna jest jedną z form tej kreacji. Zatem kulturę symboliczną możemy zdefiniować jako określony system znaków (literatura, muzyka, dramat, film, sztuka plastyczna sztuka użytkowa), które mają wyraźne odniesienie intencjonalne (Flis 2001). Symboliczna funkcja sztuki – jak pisze Stróżewski – to zdolność przywoływania znaczeń najgłębszych, a zarazem najbardziej transcendentnych i ujmowania (a raczej odczytywania) w ich właśnie świetle rzeczywistości bezpośrednio danej. Należy dodać, że dziś „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji niż z liczby i wyrafinowanych interpretacji, tworzonych przez komentatorów” (Boltanski 2011: 38–39).

Strukturalno-konstruktywistyczna natura praktyki muzycznej – jak pisze Jabłońska – pozwala potraktować ją jako działanie o charakterze komunikacyjnym, w którym kluczowe są cztery ogniwa: twórca/nadawca, utwór muzyczny (dzieło), interpretator (wykonawca), odbiorca. Ta propozycja wymaga uzupełnienia przemyśleniami z książki *Dialektyka twórczości* (Stróżewski 1983), w której twórczość ujęta jest jako sytuacja dialogiczna pomiędzy twórcą a dziełem. Dialog różni się od dialektyki. Mówiąc obrazowo – dialog toczy się między źródłem przeżyć czy strumieniem przeżyć twórczych a ich przedmiotem czy celem, natomiast przeciwieństwa dialektyczne znajdujemy, dokonując niejako poprzecznych przekrojów tego strumienia. Tak zrobiła Anna Kapusta, ujmując teatr Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny. „Rzeczywistość dzieła sztuki – pisze – to świat społeczny, integralny wobec doświadczenia codzienności. Zadaniem praktyki teatralnej staje się wytworzenie izomorficznej odpowiedniości sztuki i życia. (...) W dziele sztuki-znaku jest kodyfikowany społeczny system aksjonormatywny. Wytwór antropomorficzny, społeczny skutek indywidualnej aktywności twórczej, ów fakt antropologiczny każdorazowo, nawet wbrew intencji artysty, charakteryzuje się wyraźnym, możliwym do odtworzenia socjomorfizmem” (2011: 35–37).

Zatem dzieło sztuki muzycznej ujęte jako typ idealny „społecznego świata przedstawionego” dobrze koresponduje z koncepcją „rytuału estetycznego”, rozumianego po schechnerowsku. Dla niego rytuał jest sztuką zachowania, której prymarną funkcję stanowi generowanie komunikatu. Rytuałem specyficznym ludzkim, „sztuką zachowania” wytwarzaną przez *homo sapiens* jest „rytuał estetyczny” – akt twórczy o charakterze autotelicznym. Prymarność paradygmatu komunikacyjnego w podejściu do rytuałów podkreśla też Eric Rothenbuhler, który pisze: „rytuał, podobnie jak inne formy komunikacji jest wszędzie”. Obszarem jego zainteresowań jest socjologia sztuki, ukierunkowana na analizę „ceremonii medialnych”, określanymi jako dominujący przekaz współczesnej kultury multimedialnej. Uczestnictwo w rytuale wiąże się nierozzerwalnie z wstąpieniem w zamknięty, skodyfikowany system symboliczny, dlatego też szczególnym obiektem badań nad rytuałem jest właśnie dzieło sztuki, „kładące (programowo) nacisk na formę, na następstwo znaków” (2003: 86). Odbiorca, percypując wytwór działania rytualnego: dzieło sztuki, uczestniczy w akcie rytualnym: działaniu symbolicznym, czyli intencjonalnym akcie twórczym. Sam również jako czynnik projektowany przez twórcę w akcie twórczym, ów konkretny odbiorca, do którego skierowany jest komunikat, staje się znakiem. Jego obecność stanowi istotną charakterystykę systemu symbolicznego danej kultury. Mówiąc wprost, dzieło muzyczne wydarza się jako akt komunikacji między jednostkami. Nie da się go ograniczyć jedynie do działań nadawcy. Muzyka nie jest zatem własnością muzyka, tak jak nie może być zredukowana jedynie do wrażeń słuchacza. Ewokowanie stanów liminalnych nie posiada już jednoznacznie antysystemowego wymiaru. Jak pisał Victor Turner:

„To, co wczoraj było liminalne, dziś jest ustabilizowane, to, co dziś jest peryferyjne, jutro staje się centralne” (2005: 11). Tym samym, ewokowanie przybrało postać zarządzania emocjami i przeobraziło się w formę innowacji kulturowej, sprawnie wkomponowanej w projektowy system zarządzania sztuką.

Zygmunt Bauman w *Szkicach z teorii kultury* (napisanych w roku 1967) pisał: „Otóż żyjemy w epoce, która zdaje się, po raz pierwszy w dziejach, uznawać wieloznaczność kulturową za stan przyrodzony i nieodmienny świata, forytować taką formę osobowości, która w atmosferze wieloznaczności dobrze sobie radzi (...). Nasza epoka zarazem mnoży obszary znaczeniowych marginesów i nie wstydzi się ich więcej. Przeciwnie, ustami swych najwybitniejszych myślicieli uznaje je za swą cechę konstytutywną” (2017: 191).

Nie da się współcześnie oddzielić muzyki od wieloznaczności kulturowej, będącej kontekstem jej wydarzania się. W społeczeństwie przechodzącym intensywny proces globalizacji nie ma z pewnością jednej muzyki (wcześniej też nie było jednej muzyki). Jednak muzyka dalej jest powszechnikiem kulturowym, który uobecnia się w różnych rodzajach muzycznego doświadczenia, które służą jednostkom do pozycjonowania się w obrębie coraz bardziej płynnej struktury społecznej. Pamiętając o tym, że referencją dźwięku nie jest ani kod, ani matryca, ale wyobrażenia pochodzące z ciała i przez nie odbierane. Głównym celem badaczy kultury winno być tworzenie przestrzeni dla przyszłości kultur i rozpoznawanie zagrożenia.

Literatura

- Bauman Z., 2017, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa: Scholar.
- Bohuszewicz J., 2014, *Trans posesyjny w kultach wodun i katolicyzmie w perspektywie biologiczno-kognitywnej*, Kraków: nieopublikowana praca doktorska.
- Boltanski L., 2011, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, tłum. I. Bojadźijewa [w:] J. Sowa (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Scholar.
- Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T., 2014, *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Eco U., 1972, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa: Czytelnik.
- Eliot T.S., 1972, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojewska, Warszawa: PWN
- Flis M., 2001, *W poszukiwaniu kryterium kultury symbolicznej*, *Kwartalnik Filozoficzny*, t. 29, z. 3.
- Jabłońska B., 2014, *Socjologia muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kapusta A., 2011, *Od rytuału do mitu? Teatr śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lash S., Lury C., 2011, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Leach E., Greimas A.J., 1989, *Rytuał i narracja*, tłum. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ossowski S., 1964, *U podstaw estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Rothenbuhler E.W., 2003, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Schechner R., 2000, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Warszawa: Volumen.
- Schütz A., 2008, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. B. Jabłońska, Kraków: Nomos.
- Sperber D., 1985, „Anthropology and Psychology: Towards an Epidemiology of Representations”, *Man* 20: 73–89
- Stalder F., 2012, *Manuel Castells. Teoria społeczeństwa sieci*, tłum. M. Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stróżewski W., 1983, *Dialektyka twórczości*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Stróżewski W., 2002, *Wokół piękna*, Kraków: Universitas.
- Stróżewski W., 2003, *Piękno na wygnaniu*, *Polityka*, nr 17, 26 kwietnia.
- Turner V., 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.