

Agnieszka Doda-Wyszyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-4726-5669

Muzyka „na żywo” w ujęciu performatycznym. Na kanwie Wydarzenia pt. *Performatyka muzyki.* *Gdy Mozart był mały... (z występami małych muzyków)*

Eksperyment muzyczno-audialny

Wydarzenie, które miało miejsce 18.05.2023 r., zatytułowane *Performatyka muzyki. Gdy Mozart był mały...*, organizowała Pracownia Performatyki Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w ramach Festiwalu Nauki i Sztuki na tymże uniwersytecie. Spotkaliśmy się w auli zespołu budynków dydaktycznych przy ulicy Szamarzewskiego w Poznaniu, aby posłuchać uzdolnionych dzieci i młodzieży z Katedralnej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej 1. stopnia (w skrócie KOSM) w Poznaniu, z dwiema prelekcjami na temat odbioru muzyki (P. Rotengruber, prof. UAM i B. Borowska, wówczas studentka psychologii, obecnie mgr tego kierunku).

Pod hasłem „Wydarzenia” przeprowadziłam eksperyment, czyli według definicji eksperymentu Freda N. Kerlingera „taki rodzaj badania naukowego, w którym badacz manipuluje i kontroluje jedną lub więcej zmiennych niezależnych oraz obserwuje zmienną czy zmienne zależne z punktu widzenia tych zmian, jakie towarzyszą manipulacji zmiennymi niezależnymi” (Kerlinger 1986: 293). Zmienna niezależna jest pod kontrolą badacza. Tą zmienną niezależną w moim eksperymencie był sam program Wydarzenia¹. Zmienną zależną, czyli czynnikiem, który jest mierzony w badaniu

¹ Program Wydarzenia: 1. Duet skrzypcowy: Gabrysia Andrzejewska, Antoni Renz, *Duet nr 3 op. 181*, J.V. Kalivoda; 2. Chór KOSM Małe Paradiso pod dyr. Karoliny Piotrowskiej-Sobczak, repertuar świecki; 3. Prelekcja: Przemysław Rotengruber, *Co nam w duszy gra? O celebrowaniu sztuki*; 4. Skrzypce: Klara Wyszyńska, *Obertas* H. Wieniawskiego, z akompaniamentem na fortepianie: Jacek Pupka; 5. Akordeon: Stanisław Czerwiński, *Scherzo*, S. Koniajew; 6. Prelekcja: Barbara Borowska, *O związku emocji z muzyką*; 7. Chór Małe Paradiso, repertuar sakralny; 8. Trio saksofonowe: Zofia Truszkowska, Jonasz Konieczny i Leonard Olczyk, ukraińska melodia *Żuczek* w aranżacji Dawida Tokłowicza; 9. Występ wokalny: 5S sisters (Cecylia, Krysia, Marysia, Ewa i Teresa Sobczak).

i zmienia się w odpowiedzi na zmienną niezależną lub zależy od niej, była publiczność: jej liczba, jakość i odpowiedź (reakcja) na Wydarzenie.

Wydarzenie *Performatyka muzyki. Gdy Mozart był mały...* adresowane było do wszystkich zainteresowanych muzyką. Sformułowałam kilka kierunków jego możliwego odbioru, zwracając uwagę na teorię edukacji Platona wyłożoną w dziele *Państwo*. Grecki filozof radził rozpoczynać proces nauki od słuchania i tworzenia muzyki (Doda-Wyszyńska 2023), która najlepiej „dydaktycznie” otwierała dziecko na dalsze poszukiwanie najodpowiedniejszej dziedziny dla siebie, poszczególnego obywatela idealnego państwa.

Majowe wydarzenie było eksperymentem audialnym bardziej niż muzycznym, ponieważ ramy festiwalu, czyli otwartość imprezy (nieprzewidywalność, kto zasiądzie po stronie publiczności) oraz warunki uniwersyteckie (aula jest przystosowana raczej do wykładów niż koncertów, chociaż te także się w niej odbywają) utrudniają organizację wydarzeń typowo muzycznych, wymagających szczególnych warunków nagłośnieniowych i programowych.

Granice performatyki i pytania badawcze

Powiedzenie „sukces to 10 procent talentu i szczęścia, a 90 procent pracy” wskazuje na to, że twórczość to nie tylko hobby czy sposób spędzania czasu, lecz – zwłaszcza w przypadku instrumentalistów – ciężka praca. Czy odbiorca niewykształcony muzycznie potrafi ją prawidłowo ocenić, docenić albo chociaż czerpać z niej przyjemność?

Nawiązując do tytułu Wydarzenia: *Performatyka muzyki. Gdy Mozart był mały...*, musimy najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie, jak rozumiemy performans i performatykę, zwłaszcza że jest to dyscyplina wciąż niedookreślona.

„Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. [...] bada się wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako «przedmiot» czy «rzecz»” (Schechner 2006: 16) – napisze Richard Schechner i zaraz doda, że to, co dzieje się „na żywo”, stanowi jądro performatyki. To, co dzieje się „na żywo”, nawet jeśli jest ściśle określonym rytuałem czy opartą na zasadach gry zabawą, a więc zdyscyplinowaniem zachowań w czasie, umożliwia mimo wszystko elastyczne, twórcze podejście. Skupia naszą uwagę na zdarzeniach zaskakujących, niezwykłych, w przypadku muzyki, na wirtuozerii wykonania.

Jon McKenzie uznaje performans za zjawisko konstytutywne naszej epoki lub wręcz za modus operandi istot świadomych. Teoretyk performatyki nie pisze swojej najśłynniejszej książki pt. *Performuj albo... od dyscypliny do performansu* tylko dla analizy kolejnych społecznych widowisk, ceremonii, rytuałów czy praktyk artystycznych. Jego projekt jest metateoretyczny, skupia się na samym założeniu i okolicznościach powstania nowej dyscypliny badawczej.

Dla Schechnera każde działanie, z definicji, może być rozpatrywane jako performans, może też stać się performansem w pewnych okolicznościach, w określonym kontekście. Każde działanie natomiast składa się z serii zachowanych zachowań, jak to oddaje tłumacz amerykańskiego badacza (alternatywnie: odtworzonych zachowań – restored behavior), czyli cząstek, które wymagają rozkodowania, jako składniki

performansu. Rozmaitość kultur, tradycji i kontekstów sprawia, że właściwe rozumienie performansu wymaga wieloaspektowego podejścia.

Główne pytania badawcze związane z Wydarzeniem z 18.05.2023 r. dotyczą opisanie takich wydarzeń, publiczności oraz sposobu jej uczestnictwa. Dalej, ciekawie byłoby uchwycić specyfikę doświadczenia muzyki i nakreślić możliwości przełożenia tego doświadczenia na wartości egzystencjalne i kulturowe. Poza tym zastanawia mnie, czy istnieje powszechna potrzeba (i jaka jest jej skala) zdystansowania się do codzienności, co między innymi umożliwiałaby muzyka? Czy osoby muzycznie wykształcone, słuchacze muzyki zdobywają inny rodzaj życiowej kompetencji? Nie chodzi tylko o tzw. dystynkcje opisane w słynnej książce Pierre'a Bourdieu pt. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, czyli o ukształtowany w procesie dydaktycznym gust, lecz raczej chodzi o odbiór muzyki jako dźwięków, które powodują nawet krótkie doświadczenie „oderwania” od codziennej rutyny.

Są to pytania filozoficzne, ich przełożenie na konkretne badania wymaga innego rodzaju performansu niż tytułowe Wydarzenie z 18 maja 2023, czy przywołany niżej eksperyment przeprowadzony w Waszyngtonie z 12 stycznia 2007 roku. Publiczność w takich badaniach nie może być zmienną zależną, musi być chociażby pobieżnie oszacowana jej liczba i jakość, jak na przykład na biletowanych koncertach. Gdyby jednak nie tego rodzaju eventy, takie pytania mogłyby się nie pojawić.

Wydarzenia w ujęciu performatycznym

Zwrot performatywny w naukach humanistycznych, czyli zwrócenie szczególnej uwagi, zainteresowań badawczych na działanie i zachowanie, datowany jest dopiero na ostatnią dekadę XX wieku. Poprzez sztukę, różnego rodzaju eventy, wydarzenia, materiał archiwalny, świadectwa archeologiczne performatycy opisują, co robią ludzie w określonych sytuacjach. Klasyczne definicje performansu opisują go jako „zachowane zachowanie” – nie tylko zapamiętane, ale p.w. ustawione jako nowy punkt odniesienia. Performans z natury jest liminalny, czyli zawieszony pomiędzy dwoma stanami, np. rolami społecznymi. Posiada moc reinterpretacji symboli, ustanawia rytuały przejścia.

Jon McKenzie ujmuje performans jako metanarrację, która ukrywa swoją metanarracyjność. Pod pojęciem performatyki kryją się często opowiedziane wydarzenia. Opowiadając o czymś, nie tylko zachowujemy to w pamięci, ale zyskujemy odpowiedni dystans i zaczynamy w pełni rozumieć wpływ, zarówno indywidualny, jak i szerzej, kulturowy, danego wydarzenia na nas i otoczenie. McKenzie przestrzega, że często, gdy wydaje się nam, że to my performujemy, tak naprawdę jesteśmy performowani. Bycie opowiadającym nie czyni z nas jeszcze performerów. Performans daje pozór autonomii i pozwala myśleć, że skoro swoim działaniem czy mówieniem aktywnie wpływamy na rzeczywistość, to w mniejszym lub większym stopniu ją kształtujemy, jednak oprócz narracji nastawienie performatywne wymaga szczególnej koordynacji działań zespołowych. Nawet opór względem działań czy twierdzeń (narracji), jak pokazuje amerykański uczonek, jest również w performatykę wliczony.

W zarządzaniu performatywnym nacisk kładziony jest na kreatywne metody rozwiązywania napotkanych przeszkód, problemów i niwelowanie oporu, przy dobrym rozeznaniu w jego przyczynach. Pracownicy różnych szczebli w danym systemie społecznym, czy to w szkolnictwie, mediach, czy w zwykłym przedsiębiorstwie produkcyjnym, obdarzeni mają być dużą swobodą w zakresie podejmowania decyzji dotyczących organizacji ich pracy. W tak ujętym, performatywnie, zarządzaniu ludzie zostają połączeni w wielozadaniowe zespoły, a podział obowiązków jest horyzontalny, a nie wertykalny, aby wypracowywać nowe style i metody organizacji pracy. Dzięki temu zespoły działają szybciej, skuteczniej i wydajniej.

To performatywne ujęcie działania i różnego rodzaju wydarzeń rozszerza znacznie pojęcia kreatywności poza sztukę i poza określone specjalizacje. Pisząc o władzy performansu na różnych polach, McKenzie odwołuje się do rozważań Jeana-Françoisa Lyotarda, pokazując, w jaki sposób postulat wydajności performansu nieustannie przekłada się na jego optymalizację, czyli dostosowanie do wspólnych kryteriów. Dzięki temu, wbrew powszechnym odczytaniom Lyotarda, performans okazuje się nowym metadyskusem, który w dobie ponowoczesnej wchodzi w miejsce dawnych, wypartych metanarracji. Jak pisze McKenzie:

Wobec upadku epistemologicznych metanarracji kondycja performatywna jest ponowoczesna, jednakże w stosunku do więzi społecznych okazuje ona swoją nowoczesność i swój cynizm, polegający na tym, że działa się tak, jak gdyby istniał metadyskurs, i gra się w wydajność, nie podważając reguł: metaprzepisów określających nie tylko dozwolone ruchy, ale też to, komu wolno grać (McKenzie 2011: 208).

Performatycy, w odróżnieniu od zwykłych zarządców, jawią się jako bardziej krytyczni. Za podstawę performansu uznają dwa krańcowe elementy działania ludzkiego: rytuał i zabawę. Sztuka znajduje się tak jakby pomiędzy tymi dwoma elementami, a może należałoby powiedzieć, że jest ich łącznikiem, dlatego stanowi ulubiony dział performatyki. Skoro muzyka wydaje się szczególnym, wymagającym systematycznych ćwiczeń rodzajem sztuki, toteż w nawiązaniu do Jona McKenziego odwołującego się do Michela Foucaulta można się zgodzić z twierdzeniem, że performans zastąpił XVIII-wieczną kategorię dyscypliny, stał się prezentacją globalną i rozproszoną i przez to bardziej dynamiczną, silniej oddziałującą niż starsze kategorie zarządzania szeroko rozumianym kapitałem (np. społecznym, takim jak wiedza czy sztuka). Jest też trudniejszy do rozpoznania, wymaga bowiem subtelniejszych analiz (McKenzie 2011), czy do uświadomienia publiczności, że ma do czynienia z czymś niezwykłym, niecodziennym.

Przydatnym narzędziem do analizy performansu, zwłaszcza dzisiaj, okazuje się schemat taktycznego działania jednostki w codzienności, opisany przez Michela de Certeau. Taktyka codzienności pozwala wyróżnić wydarzenia zmieniające na korzyść nasze funkcjonowanie w świecie. Poszukujemy tzw. Metis – korzystnego momentu, odpowiedniego punktu na osi czasu, który Certeau nazywa „sposobnością”, aby dokonać korzystnej zmiany, również na głębszym poziomie życia, w obrębie wartości.

Metis Konkretnego Wydarzenia

Pojęcie „Metis” (sposobność) związane jest z sytuacją opisaną na schemacie taktyki przez Certeau jako „mniej czasu”. Gdy czasu na działanie jest mało, jednostka już nie może odwlekać decyzji, musi po prostu działać, wtedy kumulują się jej możliwości i może zostać wyznaczona nowa perspektywa zachowania. Ważne są miejsce i czas wykonywania i odbioru muzyki. Dodatkowo, gdy performer zostaje wezwany na scenę, ma bardziej bezpośredni wpływ na publiczność niż jednostka pozostająca w jej gronie. Czasami prezenter, konferansjer, ktoś, kto nie wykonuje muzyki, może też mieć większy wpływ na jej odbiór.

Często instytucja (taka jak np. szkoła, internet, dom kultury) czy system (taki jak np. edukacja, media, spółdzielczość) nienależące do performansu mogą zmienić jego odbiór i znaczenie.

Z góry narzucone programy, normy, strategie często uniemożliwiają przekroczenie naszych życiowych ograniczeń, schematów, nawyków. Jednostka, zanim wykorzysta korzystną chwilę (Metis), musi cofnąć się na pozycję nazwaną w schemacie taktycznym Certeau „więcej pamięci”. Myślenie taktyczne przewiduje różne możliwości rozwiązania trudnych sytuacji poprzez łączenie uprzednich albo możliwych do zaistnienia okoliczności (Certeau 2008: 37).

Metis, stanowiąc więc według Certeau specyficznie używaną „pamięć”, z jednej strony nabytą, z drugiej zdolną do tworzenia nowych danych, otwiera horyzonty niewynikające bezpośrednio ze skumulowanych doświadczeń i możliwości. Muzyka jako skumulowana pamięć kulturowa potrafi dać nam w ograniczonym czasie poczucie harmonii. Nieprzypadkowo to właśnie muzyka stała się inspiracją dla filozofów greckich, żeby tłumaczyć, jak piękno łączy się nie tylko z dobrem i prawdą, ale stanowi ich ramę, poza którą trudno jest namierzyć zarówno jedno, jak i drugie.

Jest doskonała scena filmowa ilustrująca to doświadczenie. W *Skazanych na Shawshank* (reż. Frank Darabont, 1994) skazany na dożywocie bohater odtwarza nielegalnie ze strażniczej wieży, stanowiącej więzienny radiowęzeł, dla swoich więziennych współtowarzyszy muzykę, której oni prawdopodobnie nigdy wcześniej nie słyszeli (duet „Redemption” z *Wesela Figara* Mozarta). Płaci za to wysoką cenę, zostaje skazany na dodatkową karę – dwa tygodnie w karczerze. Pozostaje zamknięty w ciemności na tak małej przestrzeni, że nie może się nawet wygodnie położyć, aby rozprostować kości. Zapytany po wyjściu, czy warto było dla odtworzenia tak krótkiego utworu męczyć się w nieludzkich warunkach dwa tygodnie, potwierdza, że tak, ponieważ nic innego niż muzyka w tak krótkim czasie nie rozbudzi pragnienia wolności.

Obserwujemy dzisiaj

wzmoczenie nurtu immersji w sztuce, chcącego nas za wszelką cenę wytrącić z codzienności i skłonić do uczestnictwa, co ma odróżnić doświadczenie na żywo od coraz powszechniejszego zapośredniczenia na komputerze / czytniku / odtwarzaczu itp. Artyści pragną także przekroczyć ramy istniejących instytucji i festiwali oraz biernej partycypacji w fotelu teatru / filharmonii / kina na rzecz odbioru aktywnego i niekonwencjonalnego (Topolski 2017).

W wykonywaniu i doświadczaniu muzyki w którymś momencie pojawia się pragnienie wyjścia poza zapis dzieła i doskonałość jego technologicznej realizacji, przede wszystkim pragnienie muzyki „na żywo”, zanurzenia się w niej. Jednak ci, którzy to zjawisko opisują, często nie biorą pod uwagę, że chcemy „zanurzać” się w muzykę, którą znamy (mamy w pamięci) z wcześniejszych, zapośredniczonych, najczęściej technologicznie, doświadczeń.

Metis jako korzystny moment dla wykonywania i odbioru muzyki to moment, w którym doceniona zostaje twórczość i wszystkie związane z nią wartości, często rozumiane jako wzajemnie sprzeczne, takie jak wolność i dyscyplina.

Muzyczny performer i jego publiczność

Pytanie o miejsce muzyki na osi czasu życia przeciętnego człowieka dotyka wyobrażenia dzieciństwa jako początku doświadczania. Dzieciństwo zostało „wynalezione” przez światłe umysły właściwie dopiero w dobie oświecenia, a powszechna akceptacja tego wynalazku rodziła się jeszcze długo i napotykała wiele przeszkód. Obecnie przyjmuje się, że jest to okres trwający od 2.–3. do 10.–12. roku życia. Wtedy pamięć dziecka jest coraz lepsza, zaczyna ono odczuwać chęć kontaktu z rówieśnikami i jest otwarte na poznawanie świata, dzięki czemu zadaje wtedy najważniejsze (filozoficzne) pytania. Jeżeli ich sobie wtedy nie zada, istnieje duże prawdopodobieństwo, że nie zada ich sobie już nigdy.

Żeby odkryć współczesną zmianę w rozproszonym i bardzo zapośredniczonym technologicznie doświadczaniu muzyki, nie wystarczy podzielić owego doświadczenia na bezpośrednie („na żywo”) i zapośredniczone (np. przez technologie audialne). Potrzebujemy czegoś więcej, chociażby powierzchownego zrozumienia, jak funkcjonuje społeczeństwo medialne i kiedy człowiek staje się performerem, czyli świadomy swoich czynów, zgodnie z definicją Jerzego Grotowskiego?

Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem, jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt. Zwyródniały rytuał jest widowiskiem. Nie chcę odkrywać tego co nowe, lecz co zapomniane. Tak stare, że podziałów na gatunki sztuki nie da się tutaj odnieść (za: Schechner 2006: 337).

Eksperyment społeczny dotyczący odbioru muzyki przeprowadzony w metrze w Waszyngtonie 12 stycznia 2007 r. polegał na tym, że w godzinach szczytu pewien mężczyzna grał na skrzypcach 6 utworów Bacha, co zajęło mu ok. 40 minut. Podczas tego czasu około tysiąca osób przechodziło przez stację, większość z nich była w drodze do pracy, stąd nie jest trudno usprawiedliwić ich pośpiech i brak uwagi dla muzyka. W sumie tylko sześć osób w ciągu 43 minut zatrzymało się na krótką lub dłuższą chwilę, by posłuchać skrzypka. 27 przechodniów wrzuciło banknot bądź monetę do futerału. Suma zebranych pieniędzy wyniosła 32 dolary i 17 centów. Skrzypkiem był Joshua Bell, jeden z najbardziej utalentowanych muzyków na świecie, wykonujący tego dnia w metrze najbardziej wyrafinowane muzyczne utwory, grał na skrzypcach

wartych 3,5 miliona dolarów wykonanych przez Antonia Stradivarię w 1713 roku. Dwa dni wcześniej bilety na koncert Bella w Bostonie zostały całkowicie wyprzedane, a średnia cena jednego biletu wynosiła 100 dolarów.

Joshua Bell zagrał incognito na stacji metra w ramach akcji zorganizowanej przez gazetę „Washington Post” – była to część eksperymentu socjologicznego dotyczącego percepcji, smaku i, co być może najważniejsze, priorytetów życiowych. W eksperymencie postawiono pytania: czy w naszym codziennym środowisku potrafimy dostrzec prawdziwe piękno? czy poświęcimy swój czas, by je docenić? czy potrafimy dostrzec geniusza w niespodziewanym miejscu i czasie? (Kempinsky 2018).

Antymimetyczna rama muzyki

Georg Wilhelm Friedrich Hegel definiuje muzykę jako sztukę potrójnej negacji, która rezygnuje z materii, z semantycznej treści i z wszelkiego mimetyzmu (za: Lipka 2013: 147), czyli jest jakby odwrotnością procesów zachodzących we współczesnym społeczeństwie informatycznym, chociaż to też jest pojęcie bardzo problematyczne. Dlatego bardzo podoba mi się propozycja Tomasza Gobana-Klasa, żeby wrócić do nazywania współczesnego nam społeczeństwa medialnym. Performans wyrywa nas z tego medialnego zapośredniczenia, z jego ulotnej materialności. Kamil Wnuk opisuje performans jako ramę tego, co podane jest nam do oglądania i rozumienia. Rama performansu odnawia bezpośredniość doświadczenia poprzez oznaczenie własnych granic i typuje resztę otoczenia jako uczestników, odbiorców, np. widownię.

Performance to tworzenie ram, umiejscawiających określoną sekwencję działań przed oczyma osób, które występują w roli widzów i mają za zadanie obserwować szczegółowo czynności performerów, nie uczestnicząc w nich bezpośrednio (Wnuk 2013: 95).

Do tego stopnia sytuacja performatywna w sztuce się skomplikowała, zwłaszcza w sztuce nie-mimetycznej czy nawet antymimetycznej, jaką stanowi muzyka, że trudno wskazać najważniejszy element wyróżniający tę zmianę i określić jej czas.

Dźwięk jest zjawiskiem fizycznym, ma swoje częstotliwości. Zostało bardzo dobrze zbadane, jakie fale dźwiękowe i jak na nas wpływają. Wiemy, że z tych, które słyszymy, dźwięki o wysokich częstotliwościach mają ostrzegać nas przed niebezpieczeństwem, więc na takie dźwięki, których składnikiem są wysokie częstotliwości, możemy reagować w ten sposób, że wzbudzają w nas niepokój (Łabanow-Jastrząb 2023).

Wpływają na nas nawet dźwięki, których nie słyszymy, ultradźwięki i infradźwięki. Wioletta Łabanow-Jastrząb podkreśla, że najgorsze dla naszego słuchu są przypadkowe dźwięki, zaskakujące lub zbyt głośne. Człowiek nauczył się rozróżniać, które dźwięki są dla niego dobre i bezpieczne, a które przeciwnie. Jednak nie o zachowanie bezpieczeństwa w kontakcie z muzyką tu chodzi, to zbyt mały zysk z uczestnictwa np. w koncercie. Muzyka wiedzie wprost do świata wartości.

Wykonywana „na żywo” muzyka stanowi tę dziedzinę sztuki, którą najtrudniej „zepsuć”, bo porządkuje nam słyszalność dźwięków i prostych, i złożonych, jest

bezpośrednio związana z naszymi emocjami. Muzyki też nie sposób banalnie racjonalizować, opierając jej doświadczenie tylko na słyszalności dźwięków i wpływie samych dźwięków na naszą świadomość. Nie sposób więc nie odnosić muzyki do doświadczenia aksjologicznego.

Wydaje się, że zasadniczą różnicę pomiędzy improwizacją muzyczną a wszelką improwizacją sceniczną wyznacza kwestia akceptacji przypadku. Nie istnieje zapewne taki rodzaj sztuki, w którego procesie twórczym wszelki przypadek jest absolutnie wykluczony. Jednak pewne sztuki, czy też przynajmniej niektóre gatunki lub kierunki pewnych sztuk, przypadek wykluczają, inne zaś preferują (Lipka 2013: 144–145).

Zwłaszcza za sprawą najnowszych technologii medialnych coraz trudniej jest wyznaczyć granice między tym, co ustalone, zaplanowane, a tym, co może się wydarzyć poza planem, programem, ramą. Muzyka sama, jeśli nie jest tylko tłem, dodatkiem, reklamą, odsyłaczem, stanowi ramę dla współczesnego chaotycznego społeczeństwa medialnego. Dzięki swoim właściwościom, czyli Heglowskiej potrójnej negacji materialno-treściowej, może niejako zatrzymać niebezpieczne procesy technicznego ekosystemu, w skład którego wchodzi nie tylko technika i media, ale wszystkie pozostałe systemy, takie jak np. sztuka i edukacja.

Historycznie dynamika rozwoju technik nie była jednostajnym procesem, powiązana była z rozwojem cywilizacji, struktur społecznych czy kultur, w których wiedza ginęła i była odkrywana na nowo. Obecnie proces ten ma jednak we wszystkich obszarach naszego życia charakter ciągły. [...] Wraz z ciągłym rozwojem technik przestrzeni, w której jednostka ma możliwość ekspresji swojego indywidualizmu i eksperymentowania, poza rygorystyczną analityczną przestrzenią zmniejsza się. Proces zanikania indywidualizmu jest wprost proporcjonalny do skali ekspansji technik w przestrzeni życiowej człowieka (Białek 2017: 7).

Według Jana Białka środowisko techniczne zastąpiło naturalne, stało się dziś ekosystemem samym w sobie i asymiluje wszystkie zewnętrzne obszary rzeczywistości w trzech krokach: racjonalizacji, standaryzacji i mechanizacji (Białek 2017: 7). Skoro muzyka, według Hegla, opiera się na pustce treściowej, antymimetyczności i antymaterialności, widzimy, że jej status może być antysystemowy. Racjonalizacja, standaryzacja i mechanizacja nie są niczym złym same w sobie, stanowią zagrożenie dopiero, gdy układają się w kolejne kroki przejmowania pozostałych systemów społecznych.

Okiem publiczności (podsumowanie otwarte)

W najliczniejszej grupie na majowe Wydarzenie ubiegłego roku przybyli uczniowie KOSM (ok. 70 osób, włączając nauczycieli i 38-osobowy chór Małe Paradiso), mniej licznie – zważywszy na dość dobrą promocję i ramy Festiwalu Nauki i Sztuki oraz liczbę miejsc (siedzących miejsc w auli jest 250) – osoby dorosłe, głównie studenci (w najliczniej obsadzonym czasie Wydarzenia na sali było ok. 140 osób, w tym połowę

stanowiły dzieci). Oczywiście świadoma byłam, że w tym czasie wielu studentów ma zajęcia, jednak trudności w przyciągnięciu publiczności imprez kulturalnych, oprócz spadku zainteresowania tego typu wydarzeniami (zwłaszcza jeśli są bezpłatne, co ukazał eksperyment społeczny w USA z 12 stycznia 2007 r.), dzisiaj lokalizują dodatkowo w przyzwyczajeniach z okresu długotrwałego lockdownu (2020–2022) i edukacji online.

Tak jak się spodziewałam, największe wrażenie na dorosłych uczestnikach Wydarzenia pt. *Performatyka muzyki. Gdy Mozart był mały... zrobił występ tzw. gwiazdy²*, czyli śpiewających sióstr, mimo nie najliczniej obecnej na auli publiczności³. W trakcie wykonywania przez chór Małe Paradiso repertuaru sakralnego zaobserwowałam wychodzenie z sali kilku osób. Nie wiem, czy wynikało to z presji czasu czy z repertuaru (jego długości czy tematyki, czy może z tego, że to był drugi występ chóru Małe Paradiso tego dnia).

Wydarzenie z maja zeszłego roku i odwołanie do eksperymentu w Waszyngtonie z 12 stycznia 2007 roku miało ukazać zetknięcie się przeciętnego współczesnego człowieka z muzyką klasyczną. Tylko jedna osoba, która znalazła się podczas eksperymentu z Joshuą Bellem w metrze – Stacy Furukawa (demograf), rozpoznała artystę. Wnioski z tego eksperymentu, biorąc pod uwagę „przypadkową” publiczność, nie wydają się optymistyczne. Skoro nie znajdujemy czasu, by zatrzymać się i posłuchać, jak gra jeden z najlepszych muzyków świata, źle to o nas świadczy. Jednak wnioski samego artysty napawają nadzieją. Bell stwierdził, że na początku zszokowała go obojętność ludzi w metrze, przyzwyczajony jest bowiem do tego, że jest docenianym wirtuozem, który za minutę gry na scenie otrzymuje około 1000 dolarów. Powiedział:

Podczas koncertu, gdy na widowni ktoś kichnie lub komuś zadzwoni telefon, strasznie mnie to irytuje. Ale tutaj, moje oczekiwania szybko zostały stłamszone. Zacząłem doceniać każde spojrzenie rzucone w moim kierunku, każde, choćby najmniejsze, oznaki zainteresowania. Byłem naprawdę wdzięczny osobom, które wrzuciły do futerału banknot, zamiast monet (Bell, za: Kempinsky 2018).

Te słowa ukazują, jak zmienia się nie tylko zachowanie słuchacza, ale także perspektywa wykonawcy, gdy nawiązuje kontakt z ludźmi poprzez sztukę w nieoczekiwanym miejscu i czasie. Może dla kilku osób to wydarzenie stało się przełomowe w odbiorze muzyki? Może pierwszy raz w życiu usłyszeli mistrzowskie wykonanie muzyki klasycznej i mimo że nie wiedzieli, kto gra i czyje utwory wykonuje, pojawiła się tęsknota, pragnienie „czegoś więcej” w doświadczaniu codzienności?

² W tej roli wystąpił zespół 5S sisters (trzy z nich skończyły Szkołę KOSM, dwie najmłodsze jeszcze się w niej uczą, wszystkie oprócz śpiewania, grają na instrumentach; wykonały m.in. utwór Hozier (Work Song), dostępny w internecie na: <https://www.youtube.com/watch?v=gjKQDSSfPrU> (dostęp: 1 lipca 2023).

³ Najmocniejsza obsada uczestników Wydarzenia w auli UAM na ul. Szamarzewskiego była na początku Wydarzenia: zajętych była ok. połowa miejsc siedzących (125). Na koniec było zajęte ok. 1/3 liczby miejsc siedzących, czyli ok. 90, w tym ok. 70 (czyli znakomitą większość) stanowili uczniowie KOSM.

Pamiętając o ustaleniach Pierre'a Bourdieu na temat sądu smaku, że nie jest on sprawą dowolną, a raczej poddany jest procesom edukacji, bo tzw. sztuka wielka „nie stanowi bezpośredniej przyjemności zmysłowej” (Suzanne K. Langer, za: Bourdieu 2005: 44), może należałoby, żeby lepiej zrozumieć, jak działa performans muzyczny, co pociąga za sobą, zamiast badać w pierwszej kolejności publiczność, raczej przyrzeć się samym (świadomym tego, co robią) performerom? Jak oni doświadczają publiczności, zwłaszcza tej „na żywo”? Byłabym też zainteresowana, co czuła publiczność Joshuy Bella, która płaciła za koncert w sali koncertowej w Bostonie, gdy dowiedziała się, że wykonał go za darmo w metrze.

„Wśród przedmiotów poddanych wyborowi konsumentów nie ma bardziej *klasyfikujących* niż uprawomocnione dzieła sztuki” (Bourdieu 2005: 23) – pisze autor *Dystynkcji*. Wyedukowana publiczność z koncertu Bella, ta z dystynkcjami, przede wszystkim z drogim biletem, mogłaby odpowiedzieć, że jednak występ muzycznego geniusza w przestrzeni o idealnej akustyce, z orkiestrą, to zupełnie co innego niż granie w metrze, ja jednak chciałabym na jej miejscu uczestniczyć w jednym i drugim wydarzeniu.

Ze względu na szersze ramy Festiwalu Nauki i Sztuki na UAM nie mogłam przewidzieć, ile osób będzie uczestniczyć w samym Wydarzeniu, dlatego nie mogłam przeprowadzić bardziej określonego badania, 18.05.2023 r. pozostała mi, oprócz eksperymentu, obserwacja uczestnicząca. Po występach grających dzieci, oprócz słów podziwu i wyrazów uznania dla zdolnych młodych muzyków, usłyszałam takie opinie jak: „nie mogę patrzeć na genialne dzieci”, „a moje dziecko zmarnowało swój talent”, „denerwują mnie dzieci, ale te mnie nie denerwowały”. Nie wnikając w motywacje tego typu szczerych wypowiedzi, myślę, że pokazują one specyficzne problemy z odbiorem muzykujących dzieci. Muzyka to dziedzina sztuki o tyle trudniejsza niż każda inna, że wymaga ciągłości i wczesnego wdrożenia w praktykę, np. systematycznych ćwiczeń. Tak jak jest wielu artystów, którzy zaczynali tworzyć w późniejszym, a nawet późnym wieku, najmniej jest pośród nich muzyków, bowiem predyspozycje muzyczne przejawiają się na bardzo wczesnym etapie rozwoju. Poza tym środowisko muzyczne jest wyjątkowe, bo często różnice w talencie i włożonej w jego rozwój pracy są niewidoczne dla kogoś, kto nie gra na instrumencie, czy nie ma tzw. muzycznego słuchu, czy chociażby „wyrobionego gustu”, którego kształtowanie również zajmuje sporo czasu.

Bibliografia

- Białek Jan. 2017. Tech. Krytyka rozwoju środowiska technologicznego. Warszawa.
- Bourdieu Pierre. 2005. Dystynkcja. Społeczna Krytyka władzy sądzienia. Piotr Biłos (przeł.). Warszawa.
- Certeau Michel de. 2008. Wynaleźć codzienność. Sztuki działania. Katarzyna Thiel-Jańczuk (przeł.). Kraków.
- Doda-Wyszyńska Agnieszka. Informacje o Wydarzeniu 18.05.2023 r. <https://agnieszka-doda.pl/performatyka-muzyki/> (dostęp: 1.07.2023).
- Joshua Bell's 'Stop and Hear the Music' metro experiment. The Washington Post. https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw (dostęp: 30.06.2023).

- Kempinsky Grzegorz Blog. 24.06.2018. Joshua Bell i społeczny eksperyment – czy potrafimy dostrzec piękno i docenić prawdziwy talent, czy jesteśmy tylko snobami chodzącymi na koncerty? <https://kempinsky.pl/joshua-bell-i-spoeczny-eksperyment/> (dostęp: 1.07.2023).
- Kerlinger Fred N. 1986. *Foundations of Behavioral Research*. New York.
- Lipka Krzysztof. 2013. Performans w muzyce – wybrane problemy ontologiczne. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Lilianna Bieszczad (red.). Kraków. 141–150.
- McKenzie Jon. 2011. *Performuj albo... od dyscypliny do performansu*. Tomasz Kubikowski (przeł.). Kraków.
- Olszanecka-Marmola Agata. 2016. „Metoda eksperymentalna w procesie badania mediów”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Społeczne* 13/2.
- Rozmowa z Wiolettą Łabanow-Jastrząb. Dlaczego niektóre dźwięki nas drażnią?. 3.03.2023. <https://jedyinka.polskieradio.pl/artykul/3128776,Dlaczego-niektóre-dźwięki-nas-drażnią-> (dostęp: 5.02.2024).
- Schechner Richard. 2006. *Performatyka*. Tomasz Kubikowski (przeł.). Wrocław.
- Topolski Jan. 2017. *Performuj albo...* <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7168-performuj-albo.html> (dostęp: 1.07.2023).
- U2 w metrze albo co ukazał muzyczny eksperyment z Joshuą Bellem? *Notes badawczy*. 2015. <http://socjologia-muzyki.blogspot.com/2015/05/u2-w-metrze-albo-co-ukaza-muzyczny.html> (dostęp: 1.07.2023).
- Wnuk Kamil. 2013. *Oddaję Wam słowo performance*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Lilianna Bieszczad (red.). Kraków. 95–104.

Streszczenie

Wydarzenie pt. *Performatyka muzyki. Gdy Mozart był mały...*, które miało miejsce 18.05.2023 r., to eksperyment bez wyraźnie zarysowanych ram i celów. Główne pytania badawcze związane z tym Wydarzeniem dotyczą określenia specyfiki doświadczenia muzycznego i przełożenia tego doświadczenia na wartości, zwłaszcza wartość pracy. Poza tym zastanawia mnie, czy istnieje powszechna potrzeba (i jaka jest jej skala) zdystansowania się do codzienności, co między innymi umożliwia sztuka. Stąd wynikają kolejne pytania: jak zbadać specyfikę doświadczenia muzyki i przełożyć to doświadczenie na wartości i znaczenie muzyki dla rozwoju osobistego.

“Live” music and the performative turn. Based on the Event titled *Music Performance. When Mozart was a Child...* (with performances by little musicians)

Abstract

The Event, which took place on May 18, 2023, was an experiment without clearly outlined frameworks and goals. The main research questions related to this Event concern determining the specificity of musical experience and translating this experience into values, especially the value of creative work. Moreover, another issue being pondered is whether and on which scale there exists a common need to distance oneself from everyday life (which, among other things, is possible through art). Furthermore, more questions arise on how to examine the specificity of the experience of music and translate this experience into values as well as how to evaluate the importance of music for personal development and culture.

Słowa kluczowe: performance, muzyka, wartości, eksperyment społeczny, taktyki

Keywords: performance, music, values, social experiment, tactics

Agnieszka Doda-Wyszyńska – dr hab. prof UAM, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania: filozofia kultury, film, aksjologia, dydaktyka filozofii kultury. Ostatnie książki: *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii*, 2019, *Podstawy semiotyki dla kulturoznawców*, 2021. Jest też pomysłodawcą filmowej serii *Kamera Kultura*, z której ukazały się dwa tomy: *Odstępstwo od wartości*, 2022 i *Efekt utopionych kosztów*, 2023 (książki do pobrania za darmo na stronie wydawnictwa Rys).