DOI:10.17951/j.2022.35.4.31-42

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXV, 4 SECTIO J 2022

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie. Wydział Nauk Społecznych

MARCIN MICHALAK

ORCID: 0000-0003-4434-4051
marcin.michalak@uwm.edu.pl

Wokół estetyki muzyki popularnej – Theodore Gracyk vs Theodor Adorno[*]

Around the Aesthetics of Popular Music – Theodore Gracyk vs Theodor Adorno

PROPOZYCJA CYTOWANIA: Michalak, M. (2022). Wokół estetyki muzyki popularnej – Theodore Gracyk vs Theodor Adorno. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia*, *35*(4), 31–42. DOI: 10.17951/j.2022.35.4.31-42

Abstrakt

Celem artykułu jest wprowadzenie do filozofii muzyki nieznanego szerzej w Polsce amerykańskiego filozofa Theodore'a Gracyka. W opracowaniu skupiono się na polemice Gracyka z głównym przedstawicielem szkoły frankfurckiej Theodorem Adorno, uważanym za nieformalnego prekursora stosunkowo nowego obszaru w zachodniej myśli filozoficznej – estetyki muzyki popularnej. Wybór tego wątku jest podyktowany z jednej strony obszernością i wielowątkowością poglądów Gracyka, z drugiej zaś możliwością uchwycenia stylu myślenia amerykańskiego filozofa w kontekście wyjątkowo trudnego zadania, jakie sobie postawił, czyli próby podważenia klasycznych już dzisiaj tez Adorna dotyczących muzyki popularnej i mechanizmów jej produkcji w sferze przemysłu muzycznego. Filozoficzna dyskusja Gracyka z Adornem koncentruje się wokół trzech zachodzących na siebie wątków: kwestii indywidualnej ekspresji artystycznej w muzyce popularnej (i nie tylko), kategoryzacji i wartościowania różnych rodzajów i gatunków muzyki (tutaj głównie w odniesieniu do jazzu, a pośrednio do muzyki poważnej i rocka) oraz problemu historyczności ram i konwencji, według których odbiera się i ocenia muzykę, również popularną. Mimo że polemika Gracyka z Adornem nie oddaje w pełni głębi dzieł tego ostatniego, jest ona istotnym wkładem w rozwój estetyki muzyki popularnej, określa bowiem ważne pola problemowe w tym obszarze.

Słowa kluczowe: muzyka popularna; estetyka; przemysł muzyczny; szkoła frankfurcka

* Podziękowania dla Katarzyny Szczypskiej i Trevora Burrusa za tłumaczenie anglojęzycznej wersji abstraktu.

WPROWADZENIE

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie polskiemu czytelnikowi estetycznych poglądów amerykańskiego filozofa sztuki Theodore'a Gracyka. Ze względu na ich obszerność i wielowątkowość skupiono się tylko na polemice Gracyka z Theodorem Adorno, którą podjął jeszcze w latach 90. XX w. na potrzeby publikacji *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Pokazuje ona jednak w pełni styl myślenia Gracyka i rzuca światło na jego późniejsze dociekania filozoficzne. Wydaje się też dobrym wprowadzeniem do całej estetyki muzyki popularnej, której początków można się dopatrywać właśnie w szkole frankfurckiej.

Mimo że przez ostatnie 20 lat XXI w. kultura muzyczna uległa sporym przeobrażeniom (cyfrowe pliki muzyczne, media społecznościowe, koncerty online, streaming muzyki itp.), mechanizmy tworzenia, produkowania i odbioru muzyki popularnej pozostały takie same. W tym drugim kontekście poglądy zarówno Adorna, jak i Gracyka zachowują aktualność.

Gracyk jest w krajach zachodnich reprezentantem obszaru w estetyce, który coraz częściej jest określany mianem „estetyki muzyki popularnej". O ile najistotniejsze pozycje klasyków takich rozważań (Adorno, 1974, 1994, 2015, 2019; Frith, 2011; Shusterman, 1998) są już przetłumaczone na język polski, o tyle książki Gracyka – z racji specjalistycznej niszowości (estetyka muzyki popularnej nadal ma marginalne znaczenie w zachodnim dyskursie akademickim) i względnej nowości – nie doczekały się jeszcze polskich przekładów. Stanowią one z jednej strony ciekawą polemikę z wyżej wymienionymi autorami, z drugiej zaś są ważnym wkładem w rozwój estetyki muzyki popularnej.

Theodore Gracyk jest profesorem filozofii zatrudnionym w Minnesota State University Moorhead. Urodził się w 1958 r. w Kalifornii i studiował filozofię na Uniwersytecie Kalifornijskim (University of California). Interesuje się głównie filozofią sztuki, a w szczególności estetyką muzyki. Współpracuje też jako współredaktor z czasopismem „Journal of Aesthetics and Art Criticism". Oprócz ciekawego wprowadzenia do filozofii sztuki *The Philosophy of Art: An Introduction* (2011), jest autorem kilku książek dotyczących muzyki popularnej, wspomnianej *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (1996), a także *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity* (2001), *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin* (2007), *On Music* (2013) oraz *Jazz and the Philosophy of Art* (2018, wraz z L.B. Brownem i D. Goldblattem; zob. www2). W 2022 r. ukazał się zbiór esejów pt. *Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays* (www1).

Refleksje filozoficzne Gracyka to jakby kolejne ogniwo w liczącej zaledwie 80 lat historii dociekań nad estetyką muzyki popularnej. Za jej nieformalnego

prekursora można uznać najsławniejszego reprezentanta szkoły frankfurckiej – Theodora Adorno[1], który w eseju z 1941 r. *On Popular Music* (*O muzyce popularnej*) dokonał krytycznej analizy muzyki rozrywkowej z lat 20. i 30. XX w. (Adorno, 1941, 2015). Był to okres, kiedy w USA rodził się przemysł muzyczny i kształtował się swoisty model upowszechniania i sprzedaży nagrań na masową skalę, zapoczątkowany pod koniec XIX w. w Tin Pan Alley w Nowym Jorku[2]. Coraz większą popularnością cieszył się również jazz, ale jego improwizowany charakter też nie przekonał Adorna (uważał improwizację za „ornament"), o czym więcej w dalszej części tekstu. Za szczyt ekspresji artystycznej i najwyższą formę sztuki muzycznej XX w. uznał on atonalne i dodekafoniczne kompozycje austriackich modernistów, reprezentantów tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej, czyli A. Schoenberga, A. Berga i A. Weberna (Adorno, 1974).

Tezy Adorna o monopolu przemysłu rozrywkowego w „produkowaniu" sztuki popularnej stały się kanwą dla późniejszych dociekań i badań nad muzyką popularną. Według niego ma ona, po pierwsze, standaryzowany charakter (melodie, akordy i elementy formalne można dowolnie przesuwać między utworami). Po drugie, muzyka ta cechuje się powtarzalnością form (zawodowi aranżerzy, współpracujący z przemysłem muzycznym, wykorzystują wąski zakres wzorców melodyczno-rytmicznych, podobnych do tych, które słuchacze już znają). Po trzecie, pseudoindywidualizacja maskuje standaryzowany charakter utworów popularnych (sprzedaje się te same schematy na nowo zaaranżowane, zmodyfikowane, aby publiczność miała wrażenie, że obcuje ciągle z czymś nowym). Muzyka popularna jest według Adorna swoistym katharsis dla mas, ucieczką od pracy i lęków o byt. Percypuje się ją w pasywny sposób, a jej monotonia naśladuje mechaniczny charakter pracy w fabrykach lub biurach; maskuje pustkę czasu wolnego, dając złudne poczucie szczęścia (Adorno, 1941, s. 17–48; Adorno, 2015, s. 75–98). Biorąc pod uwagę wyżej wspomniane tezy, można się pokusić o stwierdzenie, że wszczynane przez różnych autorów próby polemizowania z poglądami głównego reprezentanta szkoły frankfurckiej i obrony sztuki popularnej są jedną z głównych przyczyn powstania estetyki muzyki popularnej.

Wywody Adorna na temat przemysłu kulturowego i kultury popularnej mają pesymistyczny wydźwięk i często ujawniają eurocentryczną wyższość oraz modernistyczny prymat sztuki wysokiej nad sztuką masową. Filozof wyraźnie oddziela artyzm od komercyjnej rozrywki, odmawiając tej drugiej wartości artystycznych (Gracyk, 1996, s. 150–151). Dotyczy to również jazzu, który jest dla Adorna tak samo sfabrykowany jak reszta gatunków muzyki rozrywkowej, a jego

[1] Sylwetka Adorna jest znana w polskich środowiskach akademickich, więc nie będzie tutaj szerzej omawiana.

[2] Była to sieć lokali wynajętych przez wydawców, producentów i kompozytorów piosenek przy jednej z ulic Manhattanu, między Broadwayem i Szóstą Aleją (Jasen, 2003).

improwizacyjny potencjał stanowi przejaw pseudoindywidualizacji (Adorno, 2015, s. 81–82). Popularność muzyki rozrywkowej w teoriach Adornowskich jest potwierdzeniem dominacji przemysłu nad jednostką, którego głównym celem jest sprzedanie produktu (Gracyk, 1996, s. 151). Zarazem jego tezy nie są jednoznaczne i łatwe do obalenia, co świadczy o wyjątkowej przenikliwości (intuicji?) frankfurckiego filozofa, z czego Gracyk (1996, s. 155) zdaje sobie sprawę.

Polemikę Gracyka z Adornem podzielono na trzy części, dotyczące kolejno: problemu indywidualnej ekspresji artysty w muzyce popularnej i poważnej, kategoryzacji różnych rodzajów i gatunków muzycznych (na przykładzie krytykowanego przez Adorna jazzu) oraz historyczności ram i konwencji, według których odbiera się muzykę, nie tylko popularną. Zarysowane wątki tematycznie zachodzą na siebie i zostały wyodrębnione jedynie dla przejrzystości wywodu.

EKSPRESJA I PSEUDOEKSPRESJA

Theodore Gracyk podejmuje konfrontację z Adornem, odnosząc jego tezy do współczesności. Powołuje się na przykłady z obszaru rocka i popu, które powstały jeszcze za życia Adorna (zmarł w 1969 r.), ale też po jego śmierci. Na początku rozważa problem ekspresji artystycznej, którą Adorno przypisywał wyłącznie muzyce poważnej. Gracyk, programowo broniąc rocka (czego dotyczy zresztą cała jego książka *Rhythm and Noise*), przywołuje twórczość N. Younga – jednego z najważniejszych amerykańskich prekursorów amerykańskiego rocka, pytając, „czy musimy wybierać pomiędzy komercyjną rozrywką i osobistą ekspresją", skoro utwór *After the Gold Rush* Younga łączy w sobie obie te kategorie: ma chwytliwą melodię i osobiste akcenty. W odczuciu autora *Rhythm and Noise* indywidualna ekspresja muzyka to mistrzowskie opanowanie rockowego „języka" (muzycznego, tekstowego itp.), zrozumiałego dla danej społeczności. Dlatego rozróżnienie, jakoby ekspresja artystyczna muzyków z obszaru rozrywki miałaby być czymś mniej autentycznym niż ekspresja wielkich kompozytorów, wydaje się powierzchowne, podobnie jak idea, że istnieje tylko jeden „słuszny" idiom dla całej muzyki określonego okresu (Gracyk, 1996, s. 152).

W innym miejscu rozważań Gracyk próbuje polemizować z tezą Adorna o pseudoindywidualizacji muzyki popularnej, recyklingu (tylko to, co znane i przewidywalne, się sprzeda) oraz przekonaniem frankfurtczyka, że przemysł i popularność pochłaniają i tłamszą prawdziwą sztukę czy ekspresję artystyczną. Gracyk przywołuje tutaj przykład stylistyki metalowej, wspierając się poglądami D. Weinstein, autorki monografii *Heavy Metal: A Cultural Sociology* (1991), oraz ustalenia wypracowane w obszarze brytyjskich studiów kulturowych o heterogenicznym charakterze publiczności i jej wewnętrznym zróżnicowaniu (por. np. Barker, 2005, s. 454–456). Estetyka metalowa – przynajmniej ta z lat 90. XX w. – stanowiła według Weinstein coś w rodzaju „kompromisu" pomiędzy ekspresją

samych muzyków a oczekiwaniami fanów i przemysłu w sferze brzmienia, wizerunku i symboliki (odróżniających metal od innych gatunków rocka); nie była w całości kształtowana przez wytwórnie płytowe. Styl metalowy określonego zespołu jest pewną „kategorią" zaakceptowaną przez muzyków i fanów, podobnie jak jego kultowy skład (Gracyk podaje tu jako przykład problemy z odbiorem przez fanów wizerunku The Who czy Led Zeppelin po śmierci perkusistów – K. Moona i J. Bonhama). Gracyk podkreśla, że każdy styl w muzyce popularnej składa się z możliwych do zaakceptowania/zrozumienia przez fanów wariantów i alternatyw (powstałych w toku enkulturacji), które są również promowane i dystrybuowane przez przemysł muzyczny. Sięgania przez artystów po te warianty i alternatywy (czy ich kombinacje) nie nazywa „kompromisem", komercjalizacją sztuki czy tłamszeniem indywidualnej ekspresji artystycznej, ale raczej „koniecznym krokiem w karierze" danego zespołu lub wykonawcy. Neguje tym samym sens istnienia muzyki popularnej poza przemysłem kulturowym i nie przypisuje mu wyłącznej funkcji spłycania gustu odbiorców (Gracyk, 1996, s. 154).

Jak wcześniej wspomniano, Adorno najwyżej cenił muzykę Schoenberga, gdyż stanowiła ona prawdziwe wyzwanie estetyczne dla słuchacza ze względu na całkowitą negację tonalnej tradycji. Patrzył nawet podejrzliwie na neoklasyczne utwory I. Strawińskiego i zwolenników takiej muzyki (Gracyk, 1996, s. 164). Gracyk (1996, s. 165) podkreśla, że muzyka modernistów z drugiej szkoły wiedeńskiej zostawiała jednak małe pole dla osobistej ekspresji, a rock jest nią całkowicie przesiąknięty i wypada w tym względzie lepiej.

KATEGORYZACJE W MUZYCE POPULARNEJ. PRZYKŁAD JAZZU

Kolejny aspekt polemiki Gracyka z Adornem dotyczy klasyfikacji i kategoryzowania muzyki – nie tylko popularnej, co najsilniej wiąże się z Adornowską krytyką jazzu. Niemiecki filozof odrzucał podział na muzykę „klasyczną" (dzisiaj nazywamy ją „artystyczną") i „lekką" muzykę (określaną obecnie jako „popularna", „rozrywkowa"), ale nie dlatego, że są odrębnymi obszarami artystycznych praktyk, lecz ze względu na zabiegi marketingowe, stawiające jazz obok klasyki i sugerujące, że są one jakby „na równi". Dystynkcje wewnątrz muzyki popularnej nie mają według niego żadnego głębszego znaczenia w morzu ogólnego kiczu, a obecność muzyki klasycznej w takich podziałach urąga tej ostatniej. Zdaniem Adorna uwielbienie dla jazzu jest takim samym przejawem „fałszywej świadomości", wykreowanej przez żądny zysku przemysł muzyczny, jak fascynacja innymi gatunkami muzyki popularnej, choć zdawał się on dostrzegać fakt, że jest trochę „dobrej złej muzyki" popularnej (Gracyk, 1996, s. 155–156), podobnie jak sporo jest kiepskiej muzyki poważnej (Adorno, 2015, s. 78).

W latach 60. XX w. Adorno powtórzył swoje tezy na temat jazzu. Według niego od momentu zaistnienia tej muzyki w szerszym obiegu w drugiej dekadzie

XX w. pozostała ona zasadniczo niezmienna, nie wniosła żadnych muzycznych innowacji. Co więcej, struktura dzieł sztuki (uwzględniając sztuki popularne) jego zdaniem zawsze odzwierciedla społeczne procesy, które wokół niej zachodzą, dlatego popularność muzycznej rozrywki powinna być rozpatrywana z socjologicznego punktu widzenia (Adorno, 1994). Jedynym celem tego rodzaju muzyki jest „dekoracja" przestrzeni czasu wolnego za pomocą produktów tworzonych przez przemysł kulturowy, która ma dawać złudzenie obcowania ze sztuką, ukrywając nudę i lęki pozbawionej celu egzystencji (Gracyk, 1996, s. 156–157). W szerszej perspektywie kontakt z kulturą popularną to „substytut" uczestniczenia w życiu społecznym, czego przykładem jest zdaniem Adorna kino hollywoodzkie, uwodzące obrazami szczęścia i wolności niemożliwymi do osiągnięcia w realnym życiu (Adorno, 2015, s. 93; Gracyk, 1996, s. 158).

Gracyk staje w obronie jazzu, przy okazji broniąc też rocka. Zauważa, że Adorno często określał mianem „jazzu" całą nie-klasyczną muzykę, błędnie zakładając, że była ona dominującym gatunkiem w czasach, kiedy badał kulturę muzyczną. Zdaniem amerykańskiego filozofa z pism Adornowskich nie wynika również, jakoby był on świadom tego, iż – w czasach pojawienia się bepopu i rock and rolla – jazz przestał być zaliczany do muzyki rozrywkowej (Gracyk, 1996, s. 156). Gracyk podaje szereg przykładów z obszaru jazzu, które mają uprawomocnić jego artyzm. Pisze, że tworzący jeszcze za życia Adorna L. Armstrong rozwinął tradycje jazzu nowoorleańskiego i w bardzo małym zakresie korzystał z ówczesnych mainstreamowych standardów. Nie pisał również standardowych 32-taktowych melodii (ich występowanie Adorno uznaje za wyróżnik standaryzacji). Z kolei C. Parker, nawet jeśli wykorzystywał melodie popularne lub pochodzące z nich progresje akordowe, przekształcał te utwory w sposób tak unikalny, że trudno je uznać za rozrywkowe *sensu stricto*, podobnie jak improwizacje S. Rollinsa czy J. Coltrane'a. Albumy takie jak *Kind of Blue* M. Davisa czy *Free Jazz* O. Colemana są w ujęciu Gracyka również przykładami odchodzenia od struktury popularnych kompozycji, a nawet standardowej tonalności. Zespół Davisa korzystał ze skal modalnych, które pozwalają na improwizacje niezależne od progresji akordowych, a Coleman całkowicie zrezygnował ze struktury akordowej na rzecz wolnej zbiorowej improwizacji, opartej na krótkich tematach i często zastępował miarowy beat „rytmicznymi fluktuacjami". Gracyk podkreśla, że wszystkie te zmiany zaszły w jazzie jeszcze za życia Adorna i zaprzeczają one tezom, jakoby muzyka popularna korzystała wyłącznie z rytmicznych i harmonicznych klisz, a improwizacja jazzowa była jedynie „ornamentem" (Gracyk, 1996, s. 163).

Powyższe wywody wiążą się z poruszaną przez obu filozofów kwestią realnego uczestniczenia wielbicieli muzyki popularnej w życiu społecznym. Gracyk przygląda się w tym kontekście muzyce rockowej przepełnionej mitologią buntu. Może ona według niego przyciągać odbiorców, którzy nie mogą się aktualnie przeciwstawić opresyjnemu systemowi lub go obalić. Wątki te można odnaleźć

w kontrkulturze lat 60. XX w., hipisowskiej utopii czy hip-hopowym radykalizmie. Dla Adorna byłyby one jedynie przykładami sfabrykowanego buntu, podobnie jak jazz, który według niego nie spełnił istotnej społecznej roli. Gracyk (1996, s. 159) zauważa, że „owo przesunięcie w stronę szerszej, globalnej perspektywy społecznej krytyki jest kluczowe dla Adornowskiej ewaluacji jazzu, gdyż uwypukla ogólnikową krytykę muzyki, której mógł on nigdy nie słyszeć". Może to świadczyć o tym – jak stwierdza amerykański filozof – że Adorno nie był zainteresowany żadnymi empirycznymi dowodami, które mogłyby podważyć jego tezy oraz poczucie „jakościowego wglądu" w istotę zachodniej muzyki (Gracyk, 1996, s. 164).

HISTORYCZNOŚĆ RAM I KONWENCJI PERCEPCYJNYCH

Zdaniem Gracyka głównym błędem Adorna jest to, że traktuje całą muzykę jako „należącą do pojedynczej historii" i mającą tylko jedną logikę. Jest to właściwie ostatni wątek polemiki z tezami frankfurtczyka. Etnomuzykologia pokazuje, jak zaznacza Gracyk, że istnieją różne historie muzyki oraz różne logiki. Wreszcie w ujęciach Adorna każda muzyka – wliczając w to muzykę poważną i popularną – jest interpretowana w kategoriach dzieła muzycznego jako przedmiotu autonomicznego. Schoenberg jest wychwalany przez Adorna za bunt przeciwko wszystkim konwencjom, ale – jak podkreśla Gracyk – ani Schoenberg, ani Adorno nie odrzucają wszystkich zasad. Adornowskie analizy i wartościowania muzyczne są dokonywane w kategoriach dzieła muzycznego jako „unikatowej kompozycji", zaczerpniętych z estetyki sztuk plastycznych (Gracyk, 1996, s. 165). Gracyk konkluduje, że „jeśli Adorno jest zmartwiony tym, że masowa publiczność wulgaryzuje wielką muzykę poprzez fetyszyzację jej części kosztem większej całości, jego własny fetyszyzm leży w skupianiu się na strukturze kosztem innych muzycznych wartości" (Gracyk, 1996, s. 165).

Z powyższym wiąże się problem odbioru muzyki popularnej, która ma korzenie afrykańskie i europejskie. Wątpliwości Gracyka można sprowadzić do pytań: Dlaczego w percepcji oraz ewaluacji muzyki popularnej musimy korzystać wyłącznie z norm i konwencji muzyki europejskiej, tak jakby były ahistoryczne? Dlaczego mamy się trzymać estetycznych norm, które – owszem – są obiektywne w danym czasie, ale potem się przecież zmieniają?

Obronę muzyki popularnej Gracyk zaczął tutaj od przypomnienia, że sam Adorno zwrócił uwagę na potrzebę uhistorycznienia norm i konwencji estetycznych oraz że muzyczne wartości są dostępne tylko tym, którzy rozumieją samą muzykę oraz jej społeczne i historyczne otoczenie (Gracyk, 1996, s. 166). Według Gracyka wynikają z tego dwie kwestie. Po pierwsze, tak naprawdę niewiele osób słuchających muzyki poważnej pojmuje złożoność fug Bacha, zawiłości formalne symfonii Beethovena czy atonalne eksperymenty Schoenberga. Nawet wyedukowany

muzycznie słuchacz nie jest w stanie wniknąć w całą strukturę poważnej kompozycji, ludzkie ucho nie potrafi wyłapać wszystkich relacji między motywami, frazami itp. Gracyk przytacza spostrzeżenia Adorna, który pisał w tym kontekście o współczesnym (niemieckiemu filozofowi) powierzchownym odbiorze V Symfonii Beethovena, percypowanej na podobieństwo utworów popularnych (Adorno, 2015, s. 77–78; Gracyk, 1996, s. 166). Przyznaje rację Adornowi, że tylko garstka ludzi jest w stanie docenić całe muzyczne dziedzictwo przeszłości. Dodaje, że słuchaczowi z końca XX w. trudno jest słuchać Beethovena ze względu na współczesne nawyki słuchowe, odmienne od tych, które istniały w przeszłości. Dzisiejsze wykonania muzyki klasycznej są spekulacjami na temat osiemnastowiecznych i dziewiętnastowiecznych praktyk wykonawczych (Gracyk, 1996, s. 166–167).

Po drugie, żadna muzyka nie jest ahistoryczna i wolna od społecznych kodów. Nawet zrozumienie zasad europejskiej muzyki poważnej nie pozwoli w pełni docenić rocka czy jazzu – stwierdza Gracyk. Jazz słuchany wyłącznie przez pryzmat europejskiej tradycji będzie się jawił zawsze jako muzyka mniej złożona niż utwory Beethovena lub Schoenberga, a także wtórna wobec nich (Gracyk, 1996, s. 166). Gracyk (1996, s. 167) pisze, że „inteligentne słuchanie ma miejsce wtedy, kiedy ktoś jest w stanie uchwycić odpowiednie intertekstualne związki", zarówno w przestrzeni muzycznych, jak i społecznych kontekstów. I dotyczy to każdej muzyki, nie tylko popularnej.

Zarówno w jazzie, jak i w rocku obecne są wpływy afrykańskie, „przefiltrowane" przez tradycje europejskie. Brzemię niewolnictwa – zawarte już w bluesie – rodzi określone „społeczne implikacje". Biorąc pod uwagę powtarzalność (repetytywność) jako cechę muzyki afrykańskiej, okazuje się, że standaryzacja muzyki popularnej to sprawa o wiele bardziej złożona – nie da się jej sprowadzić wyłącznie do kwestii marketingowych, jak chciał to uczynić Adorno (Gracyk, 1996, s. 171).

Pojawia się tutaj jeszcze jedna trudność. O ile przeszłość jest niezmienna, o tyle historia jest interpretacją przeszłości – pisze Gracyk. Istnieje wiele historii muzyki poważnej, jazzu i rocka. Przykładem może być – jak zauważa amerykański filozof – nieuwzględnianie zespołu The Velvet Underground we wczesnych opracowaniach na temat rocka lat 60. XX w. Obecnie jest on traktowany jako jeden z najważniejszych prekursorów awangardy rockowej. Historia rocka może mieć też lokalny wymiar – każdy fan konstruuje swoją własną wizję dziejów ulubionej muzyki (Gracyk, 1996, s. 168).

Kolejny aspekt polemiki Gracyka z Adornem związanej z historycznością ram i konwencji percepcyjno-ewaluacyjnych dotyczy „prawdy muzycznej" w dzisiejszych praktykach wykonawczych muzyki z przeszłości. Zdaniem Adorna nie ujawnia się ona ani w wykonaniach dzieł, ani w partyturze, która jako system znaków jest swoistą barierą stojącą między słuchaczem a muzyką. Sytuację pogarszają gusta masowej publiczności, która „psychologicznie" nie jest w stanie uchwycić walorów muzycznych utworu (o czym była już mowa). Adorno uważał,

że techniki nagraniowe mają duży potencjał, aby zbliżyć się do „prawdy muzycznej", ale nie dostrzegał postępu, jaki zachodził w sferze nagraniowej w obszarze muzyki popularnej (Gracyk, 1996, s. 169).

Gracyk postarał się o uzupełnienie tej „luki". Według niego w jazzie ideałem jest „odmienna, oryginalna i indywidualna eksploracja jakiejś muzycznej idei lub też popularnej piosenki albo prostego riffu" (Gracyk, 1996, s. 169). Nawet najbardziej luźny *jam session* jest oparty na jakimś organizacyjnym schemacie, ale wykonanie bazuje na indywidualności muzyków i interakcjach między nimi. W rocku ten schemat również występuje, a stopień „personalizacji" ocenia się na podstawie rytmicznych akcentów, brzmienia, faktury lub modulacji głosu. Improwizacja nie jest obca muzyce rockowej, ale nie jest też normą. Gracyk przywołuje tutaj przykład ponad 30-minutowej improwizacji zespołu The Allman Brothers Band *Mountain Jam* z albumu *Eat a Peach*. Generalnie w rocku solówki są raczej krótkie i z góry zaplanowane. Wartość rockowej interpretacji piosenki polega na wyborze performatywnych środków, które – w połączeniu z inżynierią dźwięku – dają unikalny produkt przeznaczony do masowej reprodukcji. Gracyk konkluduje, że w przypadku jazzu i rocka istotny jest „balans pomiędzy autonomią oraz kooperatywną produkcją ze strony wykonawców i technicznego personelu", gdyż rzucają one wyzwanie tradycyjnemu podziałowi na dzieło i wykonanie (za sprawą osób trzecich – producentów nagrań, inżynierów dźwięku), czego Adorno nie dostrzegł bądź nie chciał dostrzec (Gracyk, 1996, s. 170).

Generalnie Gracyk przyznaje Adornowi rację, że jakakolwiek ocena muzyki popularnej musi się zacząć od społecznej historii i kulturalnych norm. Podkreśla jednak ich zmienność, odwołując się do J. Derridy, który pisze o iterowalności (zmianie znaczenia w zależności od kontekstu) i polisemii (wieloznaczności), a także J. Fiske, który twierdził, że każdy produkt kultury popularnej to właściwie „bank" znaczeń, które można dowolnie interpretować, co przesądza o sukcesie tego produktu. Poparł swoją tezę wieloma przykładami wykorzystania utworów popularnych w nowych kontekstach, filmach (np. *Ob-La-Di, Ob-La-Da* The Beatles jako temat programu telewizyjnego z lat 90. *Life Goes On*).

Gracyk podsumowuje swoją polemikę z Adornem stwierdzeniem, że teorie frankfurckiego filozofa trzeba traktować wybiórczo, zwłaszcza w kontekście muzyki popularnej. Nacisk na to, co „słyszalne" w jazzie i rocku, przełamuje „tyranię" kompozytorskich intencji oraz autonomii dzieła muzycznego, a jazzowy indywidualizm czyni to również wobec konwencji muzyki poważnej. Te ostatnie są przezwyciężane także w nagraniach muzyki popularnej, będących rezultatem „wielowymiarowej" kolaboracji (muzyków, producentów, inżynierów dźwięku). Jednocześnie aktualność zachowuje stwierdzenie Adorna, że w interpretacji i ocenie dzieł muzycznych istotną rolę odgrywają czynniki pozamuzyczne, które są uwarunkowane kulturowo, a przemysł muzyczny może być taką samą barierą dla rozumienia utworów muzycznych – zarówno tych z obszaru muzyki poważnej, jak i jazzu oraz rocka.

ZAKOŃCZENIE

Patrząc na zarysowaną w niniejszym artykule polemikę Gracyka z Adornem, można stwierdzić, że – pomimo dążeń do obiektywizmu – sposoby ujmowania muzyki popularnej u obu autorów wydają się być uwarunkowane przez ich osobiste preferencje muzyczne. W przypadku Adorna jest to muzyka poważna (m.in. Bach, Beethoven i Schoenberg), a u Gracyka są to wykonawcy jazzowi i rockowi, choć nie można mu odmówić erudycji w obszarze muzyki poważnej.

W podjętej w *Rhythm and Noise* polemice z Adornem nie udało się uniknąć Gracykowi typowego akademickiego podejścia do filozofii niemieckiego filozofa, postrzeganego jako orędownika binarnych opozycji typu „kultura wysoka – kultura popularna". Statystycznie rzecz ujmując, takie ujęcie rzeczywiście przeważa w jego pismach, ale uważniejsza lektura dzieł głównego reprezentanta szkoły frankfurckiej budzi w tej kwestii wiele wątpliwości. Już na początku sławnego eseju *O muzyce popularnej* Adorno pisze, że „różnica między muzyką popularną a muzyką poważną może zostać uchwycona w precyzyjniejszych kategoriach niż tych odnoszących się do muzycznych poziomów, jak »niskie i wysokie«. (…) To standaryzacja i brak standaryzacji są dwoma zasadniczymi kryteriami różnicowania" (Adorno, 2015, s. 78). W lansowanych przebojach istnieje też według niego zawsze przynajmniej jedno odchylenie od standardu, które odróżnia go od innych hitów (Adorno, 2015, s. 83), a aranżerzy muzyki popularnej „są prawdopodobnie najbardziej kompetentnymi muzykami w Stanach Zjednoczonych, często pozostają w ukryciu, jak autorzy scenariuszy w filmach" (Adorno, 2015, s. 86). Przykłady te pokazują, że Adorno – mimo że nie podawał zbyt wielu odniesień do popularnego repertuaru – był świadom wielu kontrargumentów przeciw swoim tezom, nawet tych, które tworzą dzisiaj skierowany przeciwko niemu front.

W następnych książkach Gracyk nie wracał już do polemik z Adornem[3]. W kluczowej dla współczesnej estetyki muzyki popularnej pozycji *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin* znajduje się tylko jedno odniesienie do Adornowskich tez na temat pozornej ucieczki w rozrywkę od monotonnej pracy – pozornej, gdyż kultura popularna naśladuje rytm tej pracy i umieszcza słuchacza ponownie w tej monotonii i nudzie, od której uciekał. Gracyk przeciwstawia tym tezom własną interpretację utworu B. Springsteena *Dancing in the Dark* (Gracyk, 2007, s. 43). We wspomnianej wyżej książce

[3] W jednej z ostatnich publikacji *Jazz and the Philosophy of Art* Gracyk wraz L.B. Brownem i D. Goldblattem streszcza raz jeszcze poglądy Adorna na temat jazzu (odnosząc je siłą rzeczy również do innych gatunków muzyki popularnej), co świadczy pośrednio o aktualności tez frankfurtczyka. Rozdział temu poświęcony także zawiera krótką polemikę z Adornem, ale został stworzony na bazie wcześniejszego artykułu Browna, uzupełnionego o kilka wątków zaczerpniętych z publikacji Gracyka na temat Adorna, w której przybliża tylko jego sylwetkę i poglądy (zob. Brown, Goldblatt, Gracyk, 2018, s. 149–177).

amerykański filozof tworzy własną estetykę muzyki popularnej, budowaną na poglądach J. Deweya, w której w uchwyceniu estetycznych wartości muzyki popularnej kluczową rolę pełni jej doświadczenie w otoczeniu społecznym. Gracyk stwierdza, że istnieje zbyt wiele praktyk życia codziennego, w których muzyka (każda, nie tylko popularna) jest odbierana, doceniana, krytykowana i każda z nich może (choć nie musi) mieć podłoże estetyczne. Estetyczne reakcje są społecznie usytuowane, ugruntowane we względnie zwykłych życiowych doświadczeniach i zmienne historycznie. Na to, jak słuchacze odbierają muzykę popularną, mają wpływ ich biografie i doświadczenia (Gracyk, 2007). Pełne przedstawienie założeń tej nowej estetyki muzyki popularnej Gracyka, którą tworzył blisko 10 lat, wymaga jednak odrębnego opracowania.

Poglądy Adorna, mimo że upłynęło ponad 50 lat od jego śmierci, nadal intrygują i są na nowo reinterpretowane, o czym świadczy wydana w 2016 r. książka *The Value of Popular Music: An Approach from Post-Kantian Aesthetics* autorstwa A. Stone, w której tezy dotyczące powtarzalności, standaryzacji i pseudoindywidualizacji w muzyce popularnej są traktowane w sposób pozytywny, gdyż wspierają ogólny pogląd autorki, że muzyka popularna w szczególny sposób przypomina człowiekowi o jego cielesności i materialności.

Ogólnie rzecz ujmując, polemikę Gracyka z tezami Adorna można uznać za ogromne intelektualne wyzwanie i ważny krok w rozwoju estetyki muzyki popularnej. Określa ona bowiem ważne pola problemowe w tym obszarze. Oczywiście – jak wspomniano na początku – kultura muzyczna i przemysł rozrywkowy pod wpływem internetu i nowych mediów stały się dzisiaj mniej scentralizowane niż za życia Adorna i w czasach pisania przez Gracyka *Rhythm and Noise*. W zasobach platform streamingowych można odnaleźć utwory, które wykraczają poza usankcjonowane społecznie i przemysłowo gusta; są one – używając określeń amerykańskiego filozofa – „spontanicznym wylewem uczuć wrażliwych geniuszy", którzy nie przejmują się tym, że będą niezrozumiani (Gracyk, 1996, s. 154). Skoro streaming umożliwia dostęp do ich twórczości, to żyje ona już własnym życiem społecznym, ma swoich odbiorców, którzy rozumieją bądź starają się zrozumieć zawarty w niej przekaz. Taka twórczość może mieć zatem wpływ na kierunki rozwoju współczesnej kultury muzycznej, mimo że powstaje, póki co, poza przemysłem muzycznym.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

Adorno, T. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, *9*(17), 17–48.

Adorno, T. (1974). *Filozofia nowej muzyki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Adorno, T. (1994). *Teoria estetyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Adorno, T. (2015). O muzyce popularnej. *Res Facta Nova*, *15*(25), 75–98. **DOI: 10.14746/rfn.2015.16.5**

Adorno, T. (2019). *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
Barker, C. (2005). *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Brown, L.B., Goldblatt, D., Gracyk, T. (2018). *Jazz and the Philosophy of Art*. New York–London: Routledge.
Frith, S. (2011). *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham–London: Duke University Press.
Gracyk, T. (2007). *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Jasen, D.A. (2003). *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. New York–London: Routledge.
Shusterman, R. (1998). *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
Stone, A. (2016). *The Value of Popular Music: An Approach from Post-Kantian Aesthetics*. Lancaster: Palgrave Macmillan.
Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.

NETOGRAFIA
www1: Books by Theodore Gracyk. Pobrane z: https://www.thriftbooks.com/a/theodore-gracyk/439552
www2: Gracyk, T. *Genre? Style? Subculture? What Are We Talking About?* Pobrane z: https://www.soundmusicresearch.org/mom/TG.pdf

ABSTRACT

The aim of the article is to introduce to a wider audience the philosophy of music of a lesser-known American philosopher (at least in Poland) Theodore Gracyk. The article focuses on Gracyk's debate with Theodore Adorno, the main representative of the Frankfurt School. Adorno is considered the informal precursor of the analysis of the aesthetics of popular music, a relatively new area of Western philosophical thought. The breadth and multi-threaded nature of Gracyk's views demand further attention, and this article attempts to capture and summarize the exceptionally difficult task Gracyk set for himself, that is to try to challenge Adorno's theses concerning popular music and the mechanisms of its production in the music industry. Gracyk's philosophical dispute with Adorno focuses on three intersecting areas: the issue of individual artistic expression in popular music (and beyond), the categorization and evaluation of different types and genres of music (here mainly in relation to jazz and, indirectly, to classical music and rock), and the problem of the historicity of the frames and conventions according to which music, including popular music, is received and judged. Despite the fact that Gracyk's dispute with Adorno does not fully match the depth of Adorno's work, it is an important contribution to the development of the aesthetics of popular music.

Keywords: popular music; aesthetics; music industry; Frankfurt School