

Iwona MASSAKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Epifenomenalny i istotowy wymiar muzyki w polityce

Działanie podejmowane w celu zmiany sytuacji politycznej nie mniej niż każdy inny rodzaj działania kreatywnego przebiega w swoistej aurze emocjonalnej i estetycznej¹. Eksponeci każdej ideologii, starając się kształtować rzeczywistość w zgodzie z przyjętymi programami, dużą wagę przywiązują do wytworzenia sprzyjającej – w ich przekonaniu – atmosfery przemian. Metodycznie i planowo w materii emocjonalnej poruszać się nie można – emocje pochodzące z różnych źródeł krzyżują się i trudno je kontrolować. Zgodnie z konwencjonalnym wyobrażeniem na temat profesjonalizmu w polityce, działacze polityczni najczęściej starają się unikać afektacji w wypowiedziach i działaniach, jednak zaplecze emocjonalne ich działań istnieje i nieraz jest bardzo widoczne. Naturalna emocjonalność zamierzeń polityków i podejmowanych przez nich decyzji zderza się z reakcją społeczną². A wszystko to dzieje się w warunkach

¹ Każda sytuacja polityczna ma swój wymiar estetyczny. W okresach przemian politycznych ekspresja twórcza w społeczeństwach narasta jako wyraz poparcia lub protestu wobec nich. Napięcie emocjonalne towarzyszące transformacji szuka ujścia, jakiegoś sposobu manifestacji. Może przyjmować formę gestów lub zachowań o znaczeniu symbolicznym. Do znanych gestów i zachowań, na ogół bezbłędnie kojarzonych z estetyką odpowiednich reżimów, należy np. wyrzut ramienia jako pozdrowienie faszystowskie, zaciśnięta pięść wyrażająca solidarną walkę ruchu komunistycznego (gest o proveniencji socjaldemokratycznej), uniesiona w górę prawa ręka z otwartą dłońią skierowaną ku górze – gest przywódców komunistycznych wskazujący kierunek ideowy, dwa palce w kształcie litery V, symbolizujące pokój i zwycięstwo. Do typowych reakcji na sytuację polityczną należy gromadzenie się na znak poparcia dla działań elity władzy lub kontestacji tych działań. Charakterystyczne są tu zbiorowe marsze, okrzyki, skandowanie haseł, śpiew, klaskanie, taniec, umowne zachowywanie ciszy w tłumie, spontaniczne i najczęściej nielegalne pisanie haseł odnoszących się do rzeczywistości politycznej na budynkach i obiektach użyteczności publicznej, niszczenie tychże itp. Por. A. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii*, Warszawa 1998, s. 58, 137 i n.

² Działania architektów sceny politycznej mogą spotkać się z dwoma rodzajami reakcji społecznej, wywołującymi dwa różne rodzaje napięcia emocjonalnego. Akcep-

przestrzeni historycznej i kulturowej, które również mają swoisty klimat emocjonalny. Skuteczne przeprowadzenie jakiejś akcji politycznej w najwyższym stopniu zależy od umiejętności obserwacji splotu towarzyszących procesowi emocji i sterowania nimi na tyle, na ile jest to możliwe. 90% dokonywanych manipulacji wszelkiego rodzaju to manipulacje emocjami³.

Kształtowanie sytuacji politycznej jest działaniem wielozadaniowym. Przedstawienie programu politycznego i deklaracja ideologiczna jest zadaniem najbardziej spektakularnym, dlatego to właśnie jemu najczęściej i bezwzględnie nadaje się status działania politycznego. Zadanie o wiele trudniejsze i mniej eksponowane polega na dokonaniu oceny nastrojów społecznych w momencie przystępowania do realizacji zamierzeń politycznych, a następnie wywołaniu akceptacji społecznej. Chodzi tu o odpowiednie przygotowanie społeczno-kulturowego gruntu emocjonalnego, na którym operacja polityczna ma być przeprowadzana. Emocje zbiorowe są siłą napędową procesów politycznych. Od nich zależy atmosfera, w jakiej procesy te dokonują się. Atmosfera może ułatwiać lub utrudniać przebieg procesów politycznych, ma ona zatem istotne znaczenie. Tworzenie atmosfery działań politycznych jest działaniem politycznym nie mniej niż głoszenie poglądów politycznych i ruchy podejmowane w zgodzie lub w sprzeczności z nimi. Do niedawna teza ta mogła wzbudzać wątpliwości, chociaż analiza praktyki politycznej od czasów starożytnych pozwala przypuszczać, iż politycy zawsze doceniali znaczenie klimatu emocjonalnego sfery publicznej i intuicyjnie próbowali na niego wpływać. Obecnie, dynamiczny rozwój marketingu politycznego świadczy o tym, że kwestia uzyskania społecznej podatności na zmianę (sytuacji, poglądów, świadomości) poprzez manipulację emocjami zbiorowymi jest traktowana jako zadanie pierwszorzędne i *stricte* polityczne. Jednak działania ukierunkowane na wytworzenie sprzyjającej przeprowadzeniu procesu politycznego atmosfery nie przez wszystkich podnoszone są do rangi działań politycznych bez wahania i zastrzeżeń. A jeśli nazywa się je – mimo wątpliwości – działaniem politycznym, a nie tylko okolicznością tego działania, nie

tacja działań politycznych władzy autorytarnej lub reprezentacji w reżimach demokratycznych wywołuje w społeczeństwie napięcie pozytywne o różnej gradacji – od sympatii po entuzjazm. Brak poparcia dla odgórnych działań wyzwała jakiś rodzaj napięcia negatywnego – od niezadowolenia po wyrazy buntu.

³ Ciekawy materiał analityczny dla poparcia tej tezy można znaleźć np. w książce M. Karwata, *O sztuce manipulacji politycznej*, Toruń 1998, s. 20, 35, 106 i in.

zawsze wiąże się to z nadaniem mu istotnego znaczenia. Np. medialną debatę na temat przystąpienia Polski do Unii Europejskiej, a zwłaszcza finał wszystkich debat na ten temat w postaci publicznego podpisania stosownych dokumentów w tej sprawie, niektórzy uważają za właściwe i zasadnicze działanie polityczne, natomiast odgrywanie w różnych miejscach i sytuacjach *Ody do radości* lub rozpowszechnianie innych symboli Unii Europejskiej – za zabiegi uzupełniające, wzmacniające działanie zasadnicze.

W jaki sposób można manipulować emocjami zbiorowymi? W jaki sposób tworzyć atmosferę sprzyjającą pomyślnemu przebiegowi akcji politycznej? Werbalne i niewerbalne instrumenty wpływu stosuje się jednocześnie, a nawet niekiedy trudno jednoznacznie przyporządkować je jednemu z tych dwóch rodzajów. Nie jest np. pewne czy ton wypowiedzianych poglądów (który może być obojętny, entuzjastyczny, ironiczny, sceptyczny itd.) jest jakąś formą wypowiedzi – a zatem należy do sfery werbalnej – czy raczej jest niewerbalnym, jedynie słowom towarzyszącym komunikatem? Bez wątplenia wybrany przez mówcę ton rzutuje na klimat, w którym przekazywane przez niego treści będą odbierane, a ten z kolei może zadecydować o stopniu ich akceptacji. Teoretycznie interesujące, choć z punktu widzenia pragmatyki politycznej nieważne jest czy ton wypowiedzi przyczynia się do powstawania atmosfery sprzyjającej poparciu wypowiedzianych treści, będąc werbalnym czy niewerbalnym instrumentem wpływu. W każdym razie przyczynia się bardzo. Trudno także przyporządkować sferze werbalnej hasła i znaki graficzne o znaczeniu propagandowym lub protestacyjnym wobec propagandy. Równie dobrze bowiem można plakaty i transparenty traktować jako emocjonalno-estetyczne środki dekorujące proces polityczny. Umieszczone w miejscach publicznych jednocześnie są werbalnymi instrumentami wpływu – odczytując hasła polityczne odczytujemy przecież słowa – i instrumentami niewerbalnymi, wzmacniającymi komunikaty werbalne poprzez estetyczne środki wyrazu. Ważne stają się tu miejsce umieszczenia transparentów, kontekst sytuacyjny, barwa liter i tła, z którymi może wiązać się określona symbolika. Plakaty, popiersia, pomniki, makiety, obiekty architektoniczne o szczególnym znaczeniu w kulturze danego obszaru – to bez wątplenia niewerbalne instrumenty tworzące atmosferę wydarzeń politycznych, choć i w ich przypadku wspomina się o *w y m o w i e* ideowej.

Atmosfera rodzi się w toku działań i pod ich wpływem, bez nich nie istnieje. Działanie polityczne jest podszyte emocjami i otwarte na emocje

zwrotne, reakcję, odbiór. Bez pozytywnej odpowiedzi emocjonalnej ze strony społeczeństwa akcja polityczna wydaje się mało skuteczna, nie trafiająca do masowego przekonania. Teoretyczny, sztuczny zabieg polegający na wyróżnieniu dwóch różnych, choć jednocześnie podejmowanych rodzajów działań politycznych – wypowiedzi i ruchów politycznych oraz działań wyraźnie ukierunkowanych na kontrolę i modyfikację otoczenia emocjonalnego – wychodzi naprzeciw pogładowi, że rzeczywistość polityczna kształtowana jest z pomocą instrumentów zasadniczych i pomocniczych, oddziałujących dobitnie i bezpośrednio oraz delikatnie i pośrednio. Hierarchia ta jest niedookreślona, bardziej oparta na ocenie intuicyjnej niż empirycznej. Niemniej jednak jest dość powszechna. Środki komunikacji niewerbalnej – emblematy, symbolika graficzna związana z ideologiami – plakaty, fotografie, rysunki, a także twórczość muzyczna w hierarchii tej zajmują miejsce podrzędne w stosunku do aktów werbalnych i następujących zwykle po nich czynów, przypisuje się im rolę dekoratywną, podtrzymującą, wzmacniającą sens wypowiedzi, skutecznie utrwalającą efekty dosłownie sformułowanych, a następnie przeprowadzonych zadań politycznych. A przecież sposób użycia⁴ instrumentów działających w sposób bardziej wyrafinowany i mniej jednoznaczny niż słowa decyduje o – jakże znaczącej – atmosferze politycznej. Niesłusznie pomniejsza się możliwości sprawcze komunikatów niewerbalnych zapominając o roli, jaką odgrywają w budowaniu sprzyjającego powodzeniu akcji klimatu emocjonalnego. Właśnie niewerbalne, estetyczne środki wyrazu są najbardziej nastrojotwórcze. Najczęściej atmosfera polityczna wyobrażana jest jako środowisko, w którym zachodzą procesy polityczne, bardzo istotne dla ich przebiegu, ale pozbawione istotnej możliwości regulacji tych procesów. Wszystko co tworzy atmosferę polityczną uważane jest jedynie za epifenomen polityki, podczas gdy fenomenem – polityką – jest jakoby wyłącznie – poprzedzona werbalizacją programu – akcja polityczna. Tymczasem instrumenty oddziaływania społecznego uważane za epifenomenalne – z perspektywy czasu i w kontekście specyfiki kulturowej – okazują się zasadnicze, decydujące o przebiegu i ostatecznym rezultacie przeprowadzonych działań politycznych.

Historia muzyki notuje jej udział w procesach politycznych, skupiając się na epifenomenalnym aspekcie tego udziału. Rola muzyki w polityce,

⁴ Np. powszechny, okolicznościowy, oszczędny, natarczywy, dyskretny, agresywny itd.

jeśli związek pomiędzy nimi w ogóle jest dostrzegany, ukazywana jest jako uboczna, towarzysząca. Wiadomo, że muzyka bywa niezmiernie przydatna dla modelowania nastrojów i – w konsekwencji – przekonań i postaw, toteż jej rola w polityce kojarzona jest na ogół z podtrzymywaniem kultu władzy w reżimach autorytarnych i wszelkiego typu indoktrynacją. Funkcja muzyki sprowadzana jest do tworzenia klimatu emocjonalnego sprzyjającego przekazywaniu i utrwalaniu w świadomości społecznej określonych treści ideologicznych. Z drugiej strony zauważa się, że masowy demonstracyjny sprzeciw wobec narzucanej ideologii również chętnie wyrażany jest w formie muzycznej.

Założenia programowe muzykologii marksistowskiej najwyraźniej wskazały na możliwości wykorzystania muzyki w celach politycznych. Rolę muzyki sprowadzono głównie (choć nie wyłącznie) do wspierania komunikatów werbalnych, uatrakcyjniania ich, ujmowania w powszechnie zrozumiałą i przyjemną – w założeniu – formę. Polscy muzykolodzy z kręgu prof. Zofii Lissy⁵ byli najbliżsi stwierdzenia, że muzyka może nie tylko wspomagać działania polityczne, lecz – jej przemyślana pod kątem celu politycznego emisja – jest samoistnym działaniem politycznym. Wbrew powszechnemu przekonaniu o niereferencjalnym charakterze muzyki tłumaczyli, że muzyka nie tylko może towarzyszyć wypowiedziom politycznym, lecz równie dobrze może zawierać je w postaci języka dźwięków, który, w kręgu kulturowym, z którego kod dźwiękowy pochodzi i w określonej atmosferze politycznej, łatwo odszyfrować. Zatem można było spodziewać się, że marksistowscy muzykolodzy wyartykułują pionierski wniosek, iż muzyka jest nie tylko epifenomenem polityki, lecz samym fenomenem politycznym, nie tylko towarzyszy działaniu politycznemu bez istotnego wpływu na jego przebieg, lecz jest działaniem nie mniej niż inne działania polityczne. Zważywszy, że ze wszystkich rodzajów komunikatów, które docierają do człowieka, zaledwie 7% przypada na słowa, 38% – na intonację głosu i 55% na mimikę ciała, kod muzyczny może być uznany za bardzo skuteczny sposób komunikowania, a masowy odbiór lub wykonanie form muzycznych z intencją polityczną można na-

⁵ Wśród nich, o służebnej względem reżimu komunistycznego roli muzyki najczęściej pisali Stefania Łobaczewska i Józef Chomiński. Zob. np. J. Chomiński, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce na tle rozwoju muzyki światowej*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 20; J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 41; S. Łobaczewska, *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Kraków 1950, s. 18.

zwać *expressis verbis* działaniem politycznym. Jednak szkoła marksistowska w kwestii roli muzyki w polityce nie postawiła kropki nad i, zadowolając się podważeniem romantycznego mitu o absolutnej naturze muzyki. Niezbyt ważne było dla jej przedstawicieli czy muzyka funkcjonuje w polityce jako instrument posiłkowy czy samodzielny. Chodziło im tylko o zwrócenie uwagi, że w realizacji celów politycznych muzyka może znacząco przydać się.

Dzisiaj o sterowanym wpływie muzyki na obrót spraw w polityce nie trzeba już nikogo przekonywać, choć nadal mechanizmy tej praktyki są słabo rozpoznane. Pozwala to utrzymywać się przekonaniu o ograniczonym – epifenomenalnym – znaczeniu muzyki dla biegu spraw politycznych. Wydana niedawno książka Danuty Gwizdalanki o wielce obiecującym tytule *Muzyka i polityka*⁶ może przyczyniać się do ugruntowania tego rodzaju poglądu pomimo, iż autorka w rozdziale wstępnym wątpi by muzyka choćby doraźnie mogła służyć celom politycznym. Treść książki – niezgodnie z tezą postawioną na wstępie – składa się z licznych przykładów politycznego uwikłania muzyki. Niestety, autorka jedynie rejestruje udział muzyki w wybranych wydarzeniach politycznych, lecz nie wyjaśnia na czym on polegał, w jakim stopniu wpłynął na rozwój tych wydarzeń. Badanie muzyki jako instrumentu wpływu politycznego – jej zdaniem – mogłoby co najwyżej doprowadzić do wniosków „dziwnych i ułomnych”⁷. Ten niezbyt zręczny wykręt od trudu penetrowania dziewiczego obszaru badań politologicznych niepotrzebnie wspiera fałszywy pogląd na temat przyczynarskiej roli muzyki w polityce.

Muzyka, będąc z natury nastrojotwórczą, wywołującą emocje, a na wyższych stadiach rozwoju formalnego – skojarzenia i refleksje, od początku swego istnienia była jednym z głównych elementów konstytuujących rzeczywistość polityczną. Wraz z rozwojem i doskonaleniem audiowizualnych instrumentów oddziaływania przestała być postrzegana jako element o znaczeniu zasadniczym, bo – rzeczywiście – ikonizacja i multimedializacja wszystkich sfer kultury umniejszała możliwości sterowania społecznego za pomocą samego dźwięku. Jednak przynajmniej do końca XV wieku istotowy wymiar muzyki w kulturze politycznej świata starożytnego (archaicznej), a także w europejskiej kulturze Średniowiecza (tradycyjnej) uznawany jest za niewątpliwy – sami myśliciele starożytni

⁶ D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999.

⁷ Ibidem, s. 20.

i średniowieczni dużo pisali na temat rudymen tarnej roli politycznej i właściwościach sprawczych muzyki⁸. Praktyki muzyczne we współczesnych społecznościach plemiennych⁹ ciągle jeszcze uważane są – zarówno przez kulturologów, jak i członków tego typu społeczności – za podstawowy czynnik ich koordynacji i spajania. Tutaj w sposób najbardziej widoczny rytualizacja sfery politycznej wiąże się z tradycją muzyczną – muzyka nie tylko towarzyszy rytuałom, lecz jest zasadniczą materią ich organizacji. Nie znaczy to, że w zbiorowości organizowanej w oparciu o inny niż plemię czynnik muzyka odgrywa mniej ważną rolę. Jej walory funkcjonalne są uniwersalne w każdym rodzaju kultury, podobnie jak etapy ewolucji form muzycznych są analogiczne – rytmy stopniowo komplikowały się i komponowały z liniami melodycznymi, a często także z tekstem. Zauważono, że muzyka sprzyja organizacji pracy zbiorowej, zbiorowego wypoczynku, polowania, obrony przed nieprzyjacielem – integruje i koordynuje większość wspólnych przedsięwzięć. W kulturze archaicznej – organizowanej przez magię – wprowadza w hipnotyczny trans tych, którzy magicznymi zaklęciami leczą chorych i sprowadzają szczęście, wprawia w ekstazę, jest bodźcem podsycającym zapał. W kulturze tradycyjnej – organizowanej przez religię i neotradycyjnej – organizowanej przez ideologię totalitarną – rozpoznane już w kulturze archaicznej

⁸ O fundamentalnej roli muzyki w kształtowaniu światopoglądu sprzyjającego utrzymywaniu się relacji patriarchalnej w starożytności i Średniowieczu oraz sposobach jej zastosowania w organizacji życia publicznego zob. np. w: C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1981, s. 14, 109, 116 i in.; J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 17, 278; U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 1997, s. 47; Platon, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg praw*, Warszawa 1958, s. 17, 334, 148 i in.; Arystoteles, *Ustrój polityczny Aten*, s. 104–105; Św. Augustyn, *Objaśnienia psalmów*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, red. E. Stanuła, Warszawa 1986, s. 320.

⁹ Społeczności plemienne reprezentują kulturę archaiczną, bez względu na to czy istniały w starożytności, czy współcześnie. Archaiczny jest sposób myślenia i organizacji, związany z przyjęciem przez te społeczności wizji świata rządzonego przez siły magiczne oraz związanej z tym hierarchii. Występuje tu następujący porządek: bóstwa – osoby zdolne nawiązywać kontakt z bóstwami, dysponujące magiczną mocą sprawczą – osoby pozbawione mocy magicznej, a więc zależne od bóstw i czarowników. Archaiczność oznacza zatem odmianę relacji patriarchalnej, organizującej życie w społeczności plemiennej, nie zaś przynależność do epoki historycznej. Por.: W. Paradowska, R. Paradowski, *K woprosu o suszcznosti sowietskaj kultury. Sowieskaja kultura kak raznowidnost' kultury tradicyonnogo tipa*, „Problemy Sławianowiedieni-ja”, nr 4, Briansk 2002, s. 423–430.

właściwości muzyki wykorzystuje się dla podtrzymania relacji patriarchalnej i umocnienia ideologii państwa wyznaniowego lub totalitarnego. We współczesnej kulturze konsumpcyjnej¹⁰, producenci reklam odpowiedzialni za przygotowanie psychologiczne siły nabywczej również stosują znaną już od starożytności wiedzę o muzycznych właściwościach modelowania zachowań zbiorowych i określonego światopoglądu. We wszystkich typach kultury, muzyka będąc instrumentem manipulacji emocjami zbiorowymi stała się nieodzownym elementem wszelkiego ceremoniału, w tym ceremonii wyboru władzy i oddania się pod jej panowanie. Skupiając się chociażby na tym jej „legitymizacyjnym”, najbardziej pierwotnym aspekcie istnienia dostrzegamy, że jej użyteczność polityczna realizuje się w podobny sposób od zarania dziejów do chwili obecnej. Znajomość kultur starożytnych i starożytnej myśli politycznej wspomaga spojrzenie na dzieje muzyki pod interesującym nas kątem – dalsza kulturologiczno-politologiczna analiza problemu¹¹ opiera się na obserwacji, na ile zaobserwowana przez starożytnych przydatność muzyki w manipulacji społecznościami potwierdza się w różnych typach kultur i w różnych specyficznych warunkach określonych historycznie, geograficznie i ideologicznie.

Znaczenie, jakie przypisywali muzyce starożytni, interpretacje kosmologiczne zarówno poszczególnych dźwięków – charakterystyczne w myśli wschodnioazjatyckiej¹² – jak i modeli melodycznych, zostało ujawnione

¹⁰ Szczegółowo o przedstawionej tu typologii kultur według koncepcji R. Paradowskiego zob. np.: R. Paradowski, *Religia, ideologia, reklama*, I, II, „Społeczeństwo Otwarte” nr 2, s. 15, nr 3, s. 11; W. Paradowska, R. Paradowski, *K woprosu o suszcznosti sowietskoi kultury. Sowietskaja kultura kak raznowidnost' kultury tradycionnogo tipa*, „Problemy Sławianowiedienija”, nr 4, Briansk 2002, s. 427; W. Paradowska, R. Paradowski, *Typology of Cultures and Economy in Culture*, „Hemispheres. Studies on Cultures and Societies” 2003, nr 18, s. 91.

¹¹ Rozumiemy, że postawiona teza wymaga szerokiej argumentacji, a w związku z tym pogłębionej analizy interdyscyplinarnej, nie może jednak być ona przedstawiona w ramach krótkiego tekstu. Tutaj znalazło się miejsce jedynie dla fragmentarycznego jej zarysu.

¹² Najstarsze świadectwa przyporządkowań kosmologicznych są pochodzenia chińskiego. Chińczycy wierzyli, że twórczość muzyczna może wpływać na równowagę świata, stabilność dynastii i pomyślność państwa. Wiązali los cesarstwa z poprawnością kompozycji. W konsekwencji, jednym z pierwszych obowiązków państwowych nowego cesarza było stworzenie nowej oprawy muzycznej, która lepiej harmonizowałaby z universum, niż muzyka tworzona przez poprzednią dynastię. Był to specyficzny sposób legitymizacji nowej władzy. Jakkolwiek trudno było obiektywnie

zarówno w mitologii¹³ jak i traktatach teoretycznych¹⁴. Historia dostarcza wielu przykładów obecności muzyki w życiu publicznym starożytnej Grecji i Rzymu¹⁵, wiadomo też – choćby na podstawie niektórych prac

stwierdzić, że muzyka stworzona przez nową władzę lepiej harmonizuje z dźwiękami kosmosu niż muzyka stworzona za czasów starej władzy, na tej podstawie szacowano potencjalne możliwości rozwoju Chin przez nowego władcę. Obiektywnie, o randze i potęgze nowego cesarza świadczył rozmiar orkiestry dworskiej. Orkiestry składały się ze wszystkich rodzajów instrumentów, z których każdy symbolizował pierwiastek, stronę świata, porę roku, planetę lub substancję. W przeciwieństwie do ogromnych orkiestr cesarskich za czasów dynastii Czou, wysokim dostojnikom wolno było posiadać orkiestry złożone tylko z 27 (zazwyczaj niewidomych) muzyków, siadających po trzech stronach czworoboku, podczas gdy zwykła szlachta mogła mieć nie więcej niż piętnastu muzyków siedzących w jednej linii. Dynastia Han miała cztery orkiestry: do ceremonii religijnych, do pałacowych pokazów łuczniczych, do uczt i na użytek haremu oraz wojskową. Dynastia T'ang – za czasów której nastąpiło apogeum rozwoju chińskiej sztuki orkiestrowej – utrzymywała czternaście orkiestr, w których łącznie grało siedmiuset muzyków, kształconych w Cesarskiej Akademii Muzyki tzw. „Ogrodzie Grusz”. Chińską interpretację kosmologiczną muzyki przetworzyli starożytni Grecy. Pitagorejczycy mówili o harmonii ciał niebieskich i próbowali ustalić związek pomiędzy ich położeniem względem siebie i ruchem, a odległościami pomiędzy strunami w kitarze. Szkoła platońska zaś poddawała system dźwięków specjalnej analizie liczbowej, widząc w muzyce odbicie matematycznego ładu świata. Zob.: C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 157; Platon, *Państwo. Objaśnienia tłumacza*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 215.

¹³ Spośród starożytnych mitów odnoszących się do muzyki i muzyków najbardziej znane są mity greckie, zwłaszcza opowieść o Marsjaszu oraz mit o Orfeuszu. Oba mają charakter ostrzegawczy i magiczny. Mówią o służebnej wobec najwyższych autorytetów funkcji muzyki i zadaniu muzyka, które sprowadza się do podtrzymywania kultu bogów i Muz. Stosowanie jej w innych celach ukazane jest jako uzurpacja, za którą bogowie mogą muzyka ukarać śmiercią. Zob.: W. Markowska, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1979, s. 347.

¹⁴ Najwięcej traktatów teoretycznych omawiających rolę muzyki w państwie powstało w starożytnej Grecji. Oprócz Arystotelesa i Platona oddziaływanie poprzez muzykę było przedmiotem badań Arystoksenosa z Tarentu, który stworzył podstawy naukowe rytmiki. Por.: W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, Warszawa 1999, t. 1, s. 120.

¹⁵ W starożytnej Grecji i Rzymie bez muzyki nie mogło odbyć się żadne zebranie publiczne ani przyjęcie prywatne. Obrzędy rytualne związane z wierzeniami polegały głównie na wykonywaniu pieśni procesyjnych – prozodionów, dytyrambów i peanów oraz składaniu ofiar ze zwierząt przy dźwiękach aulosu. Na aulosach, kitarach, lirach i tympanonach grano podczas Wielkich Dionizji, a także igrzysk pytyjskich i olimpijskich (muzycy grą dopingowali atletów lub dyskoboli, dokumentują to m.in. malowidła wazowe z połowy VI w. p.n.e). Dionizje – wiosenne święto ku czci Dionizosa, odbywające się po zimie, gdy morze stawało się znów żeglowne – polegały m.in. na

Platona i Arystotelesa – że umuzykalnienie wszystkich dziedzin życia było działaniem celowym, działaniem politycznym. Koncepcja długofalowego oddziaływania na osobowość człowieka – obywatela w państwie – nazwana została teorią *ethosu*. Jest ona czymś pośrednim między układem pedagogicznym a refleksją z obszaru psychofizjologii. Z punktu widzenia naszych rozważań muzyki jako determinanty społeczno-politycznej, teoria *ethosu* jest także – nazywając ją współczesnym językiem – zaleceniem socjotechnicznym. W klasycznym okresie kultury greckiej, zaobserwowana zdolność wywoływania poprzez praktyki muzyczne stanów emocjonalnych – spokoju, pobudzenia lub równowagi psychofizycznej (*kátharsis*) – miała znaleźć zastosowanie w procesie kształtowania morale narodu. Muzykę traktowano utylitarnie – estetyka miała tu wartość o t y l e, o ile dawała się przetransponować w wartość etyczną. Starożytnym wpajano kanon postaw, z których najbardziej ceniono odwagę, dyscyplinę, posłuszeństwo wobec ustanowionych autorytetów oraz ogólnie rozumiany stan uporządkowania. Słuchanie i śpiewanie o k r e ś l o n e j w teorii *ethosu* muzyki było głównym, a nie pomocniczym sposobem masowego wdrażania określonych postaw. Kultura starożytna we wszystkich swoich aspektach – również w aspekcie urzędów politycznych – ogromną wagę przywiązywała do harmonii. Termin, określający ten pożądaný pod każdym względem stan, ma wyraźne konotacje muzyczne, wskazuje na początek łańcucha zależności: słuchanie harmonijnej (tonalnej) muzyki w określonej skali¹⁶ stwarza odpowiednie predyspozycje i nastawienie do służby publicznej. Zdaniem starożytnych, państwo tworzą obywatele w zgodzie ze swoim mniej lub bardziej wyważonym potencjałem etycz-

rytualnym zbiorowym tańcu przy dźwiękach wielu grających jednocześnie tympanonów, co wywoływało szal i masową histerię – zjawisko dobrze znane w czasach już zupełnie współczesnych – zbiorowe praktyki rytmiczne sprzyjają wyzwalaníu zbiorowych zachowań historycznych, na co można znaleźć przykłady w każdym ze znanych typów kultur. Por.: J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 22.

¹⁶ Siłą emocjonalną muzyki Platon i Arystoteles wiązali z brzmieniem poszczególnych skal muzycznych. Platon proponował wyeliminować z twórczości muzycznej skale miksolidyjską i syntonolidyjską, jońską, lidyjską i eolską – jako płaczące, nadto wzruszające, rozleniwiające, żałobne, nastrajające do pijaństwa i rozpusty, osłabiające wolę. Uzasadniał potrzebę ograniczenia całej twórczości muzycznej do kompozycji w dwóch tylko skalach – doryckiej i frygijskiej – budujących klimat stanowczości lub wigoru, podniecających, podnoszący na duchu, budzących odwagę i rozważę, odczucie majestatu, potęgę, niezłomnego przekonania. Zob.: Platon, *Państwo...*, s. 155.

nym i emocjonalnym. Sytuacja polityczna w państwie jest więc na tyle dobrze wyważona, a życie publiczne uporządkowane na ile równowaga, dyscyplina i właściwa postawa społeczna cechuje jego obywateli¹⁷. Starożytna teza, w myśl której bodziec estetyczny wywołuje zawsze określoną postawę etyczną, powróciła potem w średniowiecznej filozofii chrześcijańskiej, w barokowej teorii przemiany wewnętrznej poprzez silne wzruszenie, w romantycznym „wagneryzmie” – przekonaniu – przejętym potem przez ideologie totalitarne – że muzyka powinna bardziej niż inne rodzaje sztuki kształtować nowego człowieka. W Polsce lat 50-tych wiara w to, że wartość estetyczna może zrodzić wartość etyczną odezwała się w „ideologii muzycznej” Karola Szymanowskiego¹⁸ i innych wnioskodawców „wychowania” narodu drogą jego umuzykalnienia (programowe hasło tej formacji muzykologów – „przez piękno do porozumienia”¹⁹). Współcześnie, w kulturze konsumpcyjnej nie znajdziemy żadnej pokrewnej *teorii ethosu* wskazówki – wychowanie konsumenta wiąże kwestię skuteczności z jak najbardziej rozbudowaną multimedialnością i polistylistyką. W wychowaniu tym muzyka nadal jest cenionym narzędziem, choć już nie głównym, lecz jednym z wielu. Uległa też przeformułowaniu i straciła klarowność zależności czynnika etycznego i estetycznego. W kulturze tradycyjnej i neotradycyjnej etycznie słuszną postawą oznacza posłuszeństwo i ofiarne, pełne wyrzeczeń podtrzymywanie totalitarnego *status quo*, co jest dość jasno wyartykułowane. W kulturze konsumpcyjnej, rozwijającej się w warunkach liberalnej demokracji, jawne określenie rezultatu wielopłaszczyznowej manipulacji społecznej – bo z nią mamy tu do czynienia – w kategoriach etycznych jest niemożliwe. Deklarowanym postulatem etycznym znajdującym umocowanie w konstytucji jest bowiem ochrona wolności. Tymczasem nakaz etyczny łamają zarówno manipulujący świadomością zbiorową, jak i manipulowane społeczeństwo stanowiące wielokrotność zniewolonego *homo oeconomicus*.

Z systemu powszechnego wychowania muzycznego (*paideía*) opracowanego przez Platona i Arystotelesa wynika, iż starożytnych najbardziej frapowało długofalowe i systematyczne stosowanie bodźców muzycz-

¹⁷ Platon w *Państwie* przeprowadził analogię pomiędzy organizmem państwowym i organizmem ludzkim. Starał się ustalić zakres ich wzajemnego oddziaływania i określić jego skutki. Ibidem, s. 17.

¹⁸ Zob.: K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Kraków 1949, s. 12.

¹⁹ Ibidem, s. 47.

nych, nie zastanawiali się zaś nad skutkiem incydentalnego ich zastosowania wobec osób (grup osób), dla których praktyki muzyczne nie są sprawą codzienną. Nie zakładali możliwości organizacji sfery publicznej, wykształcenia etosu obywatelskiego i w ogóle życia – bez kontaktu z muzyką. Może tylko na podstawie wiary w uzdrawiającą moc peanów²⁰ można wywnioskować, że w kulturze archaicznej muzyka uważana była za niezawodny instrument zarówno długofalowego, jak i jednorazowego wpływu. Pytanie o stopień skuteczności każdego z tych dwóch sposobów zastosowania bodźca muzycznego pojawiło się dopiero wraz ze zróżnicowaniem się stylów i konwencji muzycznych w obrębie jednej kultury. Rozstrzygnięcie dylematu, czy reakcja emocjonalna jest większa i trwalsza przy małej czy dużej częstotliwości i natężeniu bodźca nabrało szczególnej wagi w neotradycyjnej kulturze totalitarnej. Uzyskanie jednolitej postawy ideologicznej poprzez angażowanie w zbiorowe praktyki muzyczne – słuchanie, śpiew, rytmizację działań – nie było już tak metodologicznie sprecyzowane jak w kulturze archaicznej, gdzie cała twórczość muzyczna powstawała według tradycyjnych zasad, w określonej konwencji i jednej z siedmiu znanych skal²¹ czy też w średniowiecznej kulturze tradycyjnej, gdzie estetyka muzyczna również była ujednoczona²². Podatność na bodziec muzyczny w kulturze archaicznej i tradycyjnej jest funkcją czasu jego oddziaływania i wypracowanej zdolności percepcyjnej²³.

²⁰ Peany były pierwotnie zaklęciami, z towarzyszeniem tańca, przeciwko chorobie i śmierci. Zob.: J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu...*, s. 295.

²¹ Normatywizm zgłoszony w odniesieniu do skal muzycznych przez Platona i Arystotelesa nie spowodował eliminacji skal „gorszych”, wywołujących niepożądane, nazwane w teorii *ethosu*, stany emocjonalne.

²² W kulturze tradycyjnej, zapoczątkowanej w Średniowieczu obowiązywała w muzyce zasada proporcjonalności, tonalności i harmonii, pochodna starożytnej teorii *ethosu* i kosmogonicznych koncepcjom wschodnim, opracowana przez Boecjusza. Rozwój stylów muzycznych ograniczała dyrektywa kontemplacyjności i wzniosłości, ugruntowana przez kompozytorów ze szkoły rzymskiej, z których największą sławę zyskał Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dopiero w okresie kontrreformacji złamano obowiązującą konwencję i w kulturze tradycyjnej pojawiły się – na wniosek jezuitów – różne, nieakceptowane dotąd przez gremia kościelne, style muzyczne. Sytuację tę przypieczętowały postanowienia II Soboru watykańskiego. Zob.: U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu...*, s. 49; M. Pieczykolan, *Ancilla theologiae, ancilla populi*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 10, s. 8.

²³ Mechanizm percepcji muzyki charakteryzuje się specyficzną fazowością. W fazie zapoznawania się z utworem muzycznym – gdy słuchamy go pierwszy raz – nie uruchamia on pełnej gamy wrażeń estetycznych i emocji. Dopiero po wielokrotnym

W kulturze neotradycyjnej, porządkowanej przez ideologię totalitarną, z całego zasobu stylów i konwencji muzycznych typuje się i upowszechnia tylko jeden. Inne style i konwencje przez to nie zanikają, zostają jedynie pozbawione legalności. Na dużą część społeczeństwa nadal wywierają większe wrażenie niż konwencja obowiązująca, narzucona. Próba eliminacji nierodzimych lub (i) sprzecznych z treścią programową gatunków muzycznych nie może całkowicie się powieść. A nawet gdyby tak się stało, nie można liczyć na to, że bodźce muzyczne zgodne z obowiązującą konwencją będą wywoływały pożądane stany emocjonalne i reakcje u słuchacza, który pamięta jeszcze konwencje alternatywne i ma już ukształtowane preferencje estetyczne. Taki słuchacz nie jest równie podatny na muzykę programową i ilustracyjną jak ten, który nie zna wyboru i jego smak estetyczny – a przez to i otwartość percepcyjna – jest znacznie większa. W warunkach selekcji muzyki na programową i wykluczoną pojawia się ponadto kwestia manifestacji poglądów politycznych. Uczestnictwo w praktykach muzycznych zyskuje wymiar aktu poparcia rozprzestrzenianej ideologii lub jej kontestacji. Zatem, w kulturze neotradycyjnej, a także konsumpcyjnej – która stanowi jej modyfikację²⁴, alternatywa muzyczna wyraźnie już przekształca się w alternatywę polityczną. Stąd, uwikłanie muzyki w politykę kojarzy się w pierwszej kolejności z realiami reżimów totalitarnych.

Estetyka współczesności jest estetyką obrazu. Można powiedzieć, że to powrót do korzeni – kultura archaiczna i kultura tradycyjna są wizualne, wyrosłe z obserwacji świata, posługują się językiem symbolicznym. Przekaz najważniejszych treści dokonuje się tu podczas obrzędów, które są rodzajem widowiska angażującego całą wspólnotę. Obrzędowość wiąże się ze ściśle określoną scenerią, akcesoriami, a także tańcami i muzyką²⁵,

wysłuchaniu utworu – stopniowo – odczuwamy pełnię wrażeń, aż do momentu, gdy następuje faza przesilenia, zobojętnienia na bodziec. Aby utwór znowu zaczął wywierać wrażenie, musimy, przez dłuższy czas, przestać go słuchać. O muzycznym procesie poznamy zob. np. w: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994, s. 81.

²⁴ Społeczeństwa konsumpcyjne wykazują cechy społeczeństw totalitarnych pod względem struktur myślenia, oczekiwań społecznych, rzeczywistego (najczęściej niezgodnego z oficjalną deklaracją) podziału władzy, sposobów manipulacji pojedynczymi ludźmi i całym społeczeństwem oraz wywierania masowej presji. Zob. np.: R. Paradowski, *Religia, ideologia totalitarna, reklama II...*, s. 16.

²⁵ Por.: K. Dadak-Kozicka, *Obrzęd i spektakl muzyczny. O dwóch odmianach kultury obrazkowej*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 20, s. 8.

które – choć wymienione na końcu – mają fundamentalne znaczenie. Proces uzależnienia od konsumpcji i sama konsumpcja – dwa najważniejsze rodzaje obrzędów w kulturze konsumpcyjnej – także mają swoją kultową scenografię, swoje rekwizyty, fetysze i udźwiękowanie. Zmieniła się jednak hierarchia tworzących obrzędy elementów – muzyka nie jest już elementem wiodącym. Nie oznacza to jednak utraty jej samodzielnej mocy oddziaływania politycznego. Jeśli można w ogóle mówić o epifenomenalnym wymiarze muzyki w kulturze współczesnej, to nie w odniesieniu do polityki, lecz do obrazu.

Przedstawiona tu analiza dowodzi, że muzyka od początku swego istnienia była podstawowym i wielofunkcyjnym narzędziem kształtowania rzeczywistości politycznej i jest nim do dziś. Obserwacja charakteru obecności muzyki w różnych typach kultur może dostarczyć wielu przykładów na potwierdzenie tego wniosku.

Summary

The history of music has taken account of the part music has played in political processes and in particular of its epiphenomenal aspect. If any connection between music and politics is perceived at all, the role of music in politics is demonstrated to be auxiliary and accessory. Music is well known for its extreme efficiency in creating moods and, as a consequence, in creating opinions and attitudes. Therefore its role in politics is usually associated with the support for the cult of the authority in autocratic regimes and with indoctrination of all sorts. The function of music is reduced to that of providing an emotional atmosphere conducive for the transfer and reinforcement of certain ideologies in social awareness. On the other hand, it is observed that mass demonstrative opposition against imposed ideologies is also frequently expressed by means of music.