

Dlaczego jazz ma znaczenie dla teorii estetyki?

Autor tekstu: **Robert Kraut**

Tłumaczenie: **Mariola Paruzel**

*„Estetyk, jeżeli prawidłowo rozumiem jego pracę,
nie zajmuje się ponadczasowymi rzeczywistościami
znajdującymi się w jakimś metafizycznym niebie,
lecz faktami dotyczącymi jego własnego miejsca i czasu”*
Robin George Collingwood

Jazz jest formą sztuki: dlatego wykonania jazzowe są rodzajem zdarzeń, które teoria estetyki powinna spróbować zrozumieć. Na tyle, na ile teoria estetyki jest prawdziwą teorią – cokolwiek to właściwie oznacza – jest ona oparta o dane. Wykonania jazzowe są częścią tych danych, a przez to częścią sądu przez który teorie estetyczne muszą być sprawdzane i oceniane. Każda teoria estetyczna, która sprawdza się w stosunku do sonetów Szekspira, fug Bacha i kubistycznych obrazów Picassa, ale w jakiś sposób lekceważy i/lub pozbawia znaczenia muzykę Johna Coltrane’a, czy Jimmy’ego Smitha jest niekompletna i/lub niedoskonała.

Ale nawet tutaj, przy przedstawieniu naszego zagadnienia, należy poczynić wybory metodologiczne: teoria estetyczna, która ignoruje prace Kenny’ego G., lub odkłada nagrania smooth jazzowe na bezużyteczny stos nagrań muzyki do słuchania w windzie [1] lub ‘tapet dźwiękowych’ nie musi być przez to uznawana za

nieodpowiednią. W rzeczywistości takie ewaluacje mogą służyć jako pozytywne potwierdzenie danej teorii estetycznej, w zależności od uprzedniej oceny Kennego G. czy smooth jazzu. Musimy więc wiedzieć więcej na temat tego, czemu teoria estetyczna ma służyć – na jakie pytania ma odpowiedzieć, jaki rodzaj wyjaśnień i/lub uzasadnień ma dostarczyć. Musimy także wiedzieć więcej na temat tego, jaki rodzaj muzyki zalicza się do ‘jazzu’. Uzbrojeni w orientacyjne odpowiedzi na te pytania możemy zastanawiać się jaką rolę, jeżeli jakąkolwiek, jazz może odegrać w motywowaniu i/ lub ocenianiu teorii estetycznej.

I

Zacznijmy od pytania drugiego – o naturę jazzu. Można poszukać istoty jazzu – cech koniecznych i wystarczających dla zakwalifikowania zdarzenia muzycznego jako jazzu. Są miejsca, gdzie prawdopodobnie spojrzemy: pewne struktury harmonijne – na przykład progresje akordów 6-2-5-1 są bardziej typowe dla jazzu niż dla muzyki country western czy speed metalu; pewne skale i schematy rytmiczne są bardziej charakterystyczne dla jazzu, niż dla innych form muzycznych. Większość z tych cech pojawia się jednak także poza jazzem, a część jazzu ich nie posiada.

Ted Gioia próbując wyodrębnić cechy wyróżniające ten gatunek podkreśla spontaniczny, improwizatorski aspekt jazzu: sposób, w jaki muzycy, na tle określonych rytmów i zmian akordów, tworzą w trakcie grania, napędzani przez innych muzyków, publiczność, a być może także przez inne czynniki. Bezspornie improwizacja odgrywa w jazzie dużą rolę, należy jednak zauważyć że intensywna improwizacja pojawia się także często w rocku i R&B (Maceo Parker nie jest w mniejszym stopniu improwizatorem niż Wayne Shorter); tworzenie impromptu z pewnością jest częste także w innych formach muzycznych. Zgadzam się z Gioią, że improwizacja jest najistotniejszą częścią jazzu. Później wysunę na pierwszy plan kolejną cechę.

Ogólne metafizyczne wahania esencjalistyczne odkładamy na bok, niewskazane jest poszukiwanie esencji i definicji w świecie sztuki – częściowo dlatego, że gatunki nakładają się na siebie i odchodzą od głównych paradygmatów. Występy Keitha Jarretta często kierują się



silnie w kierunku neoklasycyzmu; ostatnie nagrania Lonny'ego Plaxico pokrywają się z utworami Jamesa Browna, Sly Stonea, Steve'go Colemana i innymi źródłami muzyki funk/R&B/hip-hop. [2] Jazz grany na organach Hammonda — na przykład muzyka Jimmy'ego Smitha i Jacka McDuffa — jest głęboko zakorzeniony w muzyce gospel i soul. Ciężko jest określić, co można uznać za czysty jazz; taka specyfikacja nie jest też konieczna. Tak jak inne formy i gatunki sztuki, jazz posiada różne centralne paradygmaty, które nie wzbudzają większych kontrowersji (choć nawet późny Miles był czasem posądzany o to, że porzucił jazz; a o Coltranie, gdy grał z Rashidem Ali i Pharoah Sundersem, mówiono czasami że wyewoluował z jazzu inny gatunek). [3] Oczywiście są stosowane różne standardy określające podobieństwa i odmienności, gdy ustalamy, czy dane zdarzenie muzyczne jest wystarczająco bliskie ustalonym wzorcom, aby zakwalifikować je jako jazz. Często jest tu miejsce na dyskusję; takie dyskusje na temat kategoryzowania stylów i gatunków są znane (i być może konieczne) w całym świecie sztuki.

Inne pytania — czym jest teoria estetyki, jakie jest jej zadanie, skąd mamy wiedzieć, że nasza teoria jest zadowalająca, itd.- są dużo bardziej skomplikowane i prowadzą nas w zawiłe tereny filozofii. Niestety, wiele dzieł teorii estetyki zawiodło w rozstrzygnięciu tych kwestii. Zdarza się czasem, że różne teorie estetyczne, dalekie od rywalizowania ze sobą, nie są w rzeczywistości tym samym rodzajem prac, gdyż szukają odpowiedzi na odmienne rodzaje pytań. Jeden teoretyk może próbować wyjaśnić dany aspekt rzeczywistej praktyki artystycznej — na przykład, może on lub ona szukać wyjaśnienia sposobu w jaki w rzeczywistości świat sztuki określa jako „sztukę” pewne przedmioty i wydarzenia. Inny teoretyk może mieć bardziej rewizjonistyczne podejście: starać się na nowo wykreślić granicę między sztuką i tym co sztuką nie jest, lub wykluczyć pewne dzieła z muzeów czy hal koncertowych, albo pobudzić publiczność do ponownego ocenienia kontrowersyjnego dzieła. Niektóre teorie estetyczne (starają się) opisywać, inne (starają się) zalecać. Oczywiście teoria może robić obie te rzeczy; co więcej, granica między opisem a zaleceniem nie zawsze jest wyraźna. Niemniej jednak, klasyfikowanie teorii byłoby łatwiejsze gdybyśmy zdawali sobie sprawę z tego, do czego teoria estetyczna zmierza, a więc także w jaki sposób ponosi ona odpowiedzialność.

II

Pewna część teorii estetyki jest, niestety, skupiona na pytaniu: „Czym jest sztuka”. Prowadzi to do niezliczonych dysput na temat tego, czy sztuka ma jakąś istotę, czy sztuka jest „pojęciem otwartym” opierającą się analizie w kategoriach koniecznych i wystarczających warunków, czy definiowalność `sztuki` podważyłaby w jakiś sposób kreatywność i innowacyjność utrzymującą się w świecie sztuki, itd.

Przypuśćmy, że teoria estetyki ma na celu znalezienie definicji słowa `sztuka`, lub analizę koncepcji *sztuki*, albo wyjaśnienie sposobu używania słowa `sztuka` w społeczeństwie. To prowadzi do natychmiastowych pytań metodologicznych: na temat czyjego użycia słowa `sztuka` teoretyzujemy? Kto zalicza się do społeczeństwa? Czyje przekonania na temat, co jest, a co nie jest sztuką, się liczą? Nieprawdopodobne jest, że ludzkość posługuje się w sposób jednolity tym wyrażeniem: ci, którzy mają skłonności elitystyczne mogą wykluczyć rock z listy top-40 i grunge z Seattle z klasy dzieł sztuki, podczas gdy inni biorą takie dzieła za wzorcowe przykłady. Kto się liczy, i dlaczego? Czy są eksperci w używaniu wyrażenia `sztuka` — być może analogiczni do tych przywoływanych przez Putnama ekspertów w tworzeniu teorii semantycznych w kwestii zbiorów naturalnych? Czy są tacy mówcy, których sposób użycia tego wyrażenia tworzą uprzywilejowane punkty danych? [4] Jeżeli tak, to kto staje się ekspertem i w jaki sposób? Czy istotne jest tu to, że ktoś skończył Berklee College of Music, lub występował z Brother Jack Duffem? Czy istotne jest to, że Chick Corea ma większą wiedzę na temat teorii muzyki niż Grant Green? Czy liczy się fakt, że ktoś jest muzykiem, podczas, gdy ktoś inny jest jedynie poinformowanym, wrażliwym muzycznie słuchaczem — może z kilkoma latami pobieranych lekcji pianina, na jego korzyść? Dlaczego?

Nie wiem jak odpowiedzieć na takie pytania w jakiś zasadniczy sposób; wolałbym takie podejście do teorii estetyki, które nie wymaga tego, aby na nie odpowiadać.

Być może teoria estetyki nie ma obowiązku — lub nie powinna go mieć — aby podawać definicje terminów, czy analizy pojęć. Jest to zadanie metafizyczne, a nie semantyczne czy definicyjne: tak jak metalurg chce zrozumieć naturę złota, a fizyk naturę przyciągania ziemskiego, tak estetyk pragnie zrozumieć naturę sztuki. Bezsprzecznie te pytania w kwestii materialnej — to znaczy pytania nie o słowa, ale o rzeczy — leżą niedaleko od pytań dotyczących analizy słów i pojęć. Istotnie, niektórzy filozofowie (na przykład Carnap) twierdzą, że pytania metafizyczne są zwodniczym wariantem zapisu formalnych pytań o sposób w jaki

działa język czy o rodzaje struktur lingwistycznych jakie powinniśmy przyjąć. [5] Niemniej jednak nasz świat nie składa się tylko z asteroid, uniwersytetów, zakochanych, kryzysów ekonomicznych i brudnych, zaniedbanych, rozrastających się przedmieść wielkich miast, lecz także z dzieł sztuki i świata sztuki mającego za zadanie zachować je i dyskutować o nich. Zadaniem teoretyka estetyki jest — być może — lepsze zrozumienie, co sprawia, że dzieło sztuki jest dziełem sztuki.

Clive Bell — angielski krytyk sztuki i teoretyk, członek Bloomsbury Group, piszący w początkach dwudziestego wieku — próbuje odpowiedzieć na to pytanie poprzez wyszukany termin „znaczącej formy”. Chce on sprowadzić ten problem do „jednej właściwości, bez której dzieło sztuki nie może istnieć” [6]. Zaczynając od pierwszego punktu mówiącego, że istnieje pewne „specyficzne odczucie powodowane przez dzieła sztuki”, Bell szuka wyjaśnienia tego wyjątkowego odczucia w kategorii strukturalnych cech wewnętrznych samego dzieła: pewnej kombinacji linii, kolorów, tonów, itd. która „pobudza nasze emocje estetyczne”. Bell określa taką wyjątkową właściwość strukturalną „znaczącą formą”.

Jest to nadzwyczajna teoria, która przypisuje sobie moc wyjaśniania. Bell wykorzystuje ją do wyjaśnienia wad futurystycznych dzieł sztuki, sukcesów sztuki prymitywnej, wspaniałości Cezanna i mnóstwa innych zjawisk.

Powszechnie jest atakowanie przez krytyków teorii Bella, która zdaje się być łatwym celem: przyjmuje ona istnienie specyficznego doświadczenia estetycznego, odrębnego od innych doświadczeń; zaprzecza stosowności kontekstu kulturowego, zawartości figuratywnej i szerokiemu wachlarzowi emocji wywoływanych często przez dzieła sztuki; zakłada, że znacząca forma może być zdefiniowana w sposób nie wzbudzający wątpliwości; zakłada (i stara się wyjaśnić ten fakt), że wielka sztuka jest uniwersalna i wieczna.

Pomimo niepopularności teorii Bella, i pomimo, że jest niezadowolająca, gdy zostanie zaaplikowana do różnych gatunków malarstwa, architektury i literatury, muzyka notorycznie poddaje się jego sposobowi analizy formalnej. Jest coś wiarygodnego w znaczącym twierdzeniu Bella, że „aby docenić dzieło sztuki nie potrzebujemy brać niczego z życia, żadnej wiedzy na temat jego idei i spraw, żadnej znajomości jego emocji. Sztuka przenosi nas ze świata działalności ludzkiej do świata egzaltacji estetycznej. Przez chwilę jesteśmy odcięci od spraw ludzkich; nasze oczekiwania i wspomnienia są zatrzymane; jesteśmy wzniesieni ponad strumień życia” [7].

Fenomenologiczny opis muzycznego doświadczenia Bella nie jest całkowicie nietrafny. Lecz jego systematyczne potępienie informacji kontekstualnych jest przesadzone: wątpliwe jest, czy zdarzenie muzyczne może być rozumiane w izolacji od takich czynników jak medium, gatunek, czy historia (nawet jeżeli te czynniki pozostają nieuświadomione podczas słuchania i/lub występowania). Zdolność słuchacza do rozumienia i cenięcia np. solówek Wesa Montgomery’ego, wymaga znajomości zachodniej muzyki tonalnej, dzieł innych gitarzystów jazzowych, ograniczeń i możliwości instrumentu i różnych innych właściwości, które zapewniają ramę dla właściwego doświadczenia dzieła tego ważnego muzyka. Z psychologicznego punktu widzenia wątpliwe jest że poprawna percepcja centrów tonalnych, napięć metrycznych, interwałów, i rozwoju tematycznego jest całkowicie odizolowana od elementów spotykanych w i poza światem sztuki, jak przypuszczał Bell. [8] Mimo tego wszystkiego — według Bella — prawdopodobne jest, że zrozumienie wewnętrznej spójności i strukturalnej złożoności solówki Wesa w „*Lover Man*” nie wymaga wiedzy na temat faktu, że Wes wychował się w Indianapolis, czy że pianista i basista w tym nagraniu są jego braćmi. [9] Potrzebujemy więc inwentarza cech kontekstualnych, które są istotne do rozumienia muzyki, oraz wyjaśnienia tej istotności. Mimo wszystko, w kontekście występu jazzowego i jego oceny, izolacjonistyczna intuicja Bella nie jest pozbawiona zalet.

Być może. Przykłady zebrane z innych regionów świata jazzu ciągną w innych kierunkach: jazz jest, przede wszystkim, formą głęboko ekspresyjną, co sugeruje że formalizm nie opowiada nam całej historii. Rozważmy wokalne występy Billie Holiday, w których stłoczona jest nadzwyczajna siła i które z pewnością czerpią z okropnych nieszczęść i traum emocjonalnych, jakie przesyciły jej życie. Jej styl frazowania i intonacji jest zakorzeniony w samotności, strachu przed izolacją i rozczarowaniem. Żaden słuchacz nie znający tych ciemniejszych aspektów kondycji człowieka, nie potrafi usłyszeć większości tego, co sprawia, że dzieło Holiday jest tak głęboko wymowne.

Formalista ma tu gotową odpowiedź: niezaprzeczalne jest, że Holiday śpiewałaby inaczej, gdyby miała inne doświadczenia życiowe, ale pochopte jest pójście w kierunku ekspresjonizmu



w kwestii wymowy muzycznej. Aby to zobaczyć, rozważmy prostą analogię: Rahsaan Roland Kirk wchodzi do studia nagrań tuż po wyjątkowo gwałtownej kłótni ze swoją żoną, Edith. Pomimo swojego skupienia na muzyce, jest on w czasie trwania całej sesji prześladowany przez chmurę złości i irytacji. Słuchacze znający dzieła Kirka spostrzegają niezwykle agresywność i nietypowy atak staccato w jego frazowaniu. Każdy psycholog szukający wyjaśnień zachowania w trakcie występu może sprowadzić zmianę stylistyki do ostatniej kłótni małżeńskiej Kirka i stanów emocjonalnych, które ona u niego wywołała. Nie znaczy to jednak, że solówki nagrane przez Kirka mówią o małżeńskiej irytacji, ani że jego gra wyraża te emocje w jakiś trafny estetycznie sposób. Pojętny słuchacz nie musi słyszeć konfliktu małżeńskiego w grze Kirka, aby zrozumieć muzykę: konflikt i irytacja są częścią przyczyny, a nie do zawartości.

Prawdą jest, że doświadczenia życiowe Billie Holiday są związane z — ze zwykłej/ wyjaśniającej perspektywy — jej stylem wokalnym. Można to swobodnie przyznać bez pospieszania ku konkluzji, że odpowiednie uznanie estetyczne jej śpiewu wymaga słyszenia muzyki jako wyrazu samotności i rozpacz. W końcu każdy ludzki występ ma przypadkowe — historyczne antecedeny, częścią których są stany emocjonalne. Fakt, że występy wokalne Holiday są spowodowane przez ból i osobistą walkę nie oznacza, że te czynniki stanowią część odpowiedniej estetycznie zawartości jej dzieła.

Linia argumentów przeciw ekspresjonistycznemu traktowaniu jazzu przyjmuje rozróżnienie między przyczyną i zawartością i jest mało prawdopodobne, że przekona teoretyków, już przekonanych że sztuka jest przede wszystkim, medium dla ekspresji i/lub przekazywania emocji. Ale ten argument służy przetrzuceniu ciężaru z powrotem na ekspresjonistów: muszą oni pokazać że uczuciowe życie muzyka nie jest zaledwie zwykłym/ wyjaśniającym antecendenstem wykonania, lecz także estetycznie odpowiednim składnikiem wykonania.

Sednem tej dygresji jest to, że naleganie Clive'a Bella na nieodpowiedniość emocji życia do doceniania sztuki nie jest absurdem, pomimo typowych aforyzmów o jazzie i ludzkich emocjach. Fakt, że muzycy jazzowi mają bogate życia emocjonalne, które przekładają się na zwykłą etiologię ich muzyki nie oznacza nieadekwatności formalizmu Bella. Pozostaje jednak bardziej nieodparte wyzwanie zaznaczone powyżej: docenienie formalnych, strukturalnych cech dzieła sztuki często wymaga znajomości faktów dotyczących społeczno- historycznego kontekstu, medium, oraz innych dzieł danego gatunku. Są to czynniki, które Bell uważa za nieistotne dla poprawnego doświadczenia sztuki. Najlepsza strategia na sprostanie temu wyzwaniu wymaga oddzielenia *izolacjonizmu* Bella — poglądu o nieistotności *kontekstu* dla doświadczenia estetycznego — od jego *formalizmu* - poglądu o nieistotności elementów przedstawiających i emocjonalnych. Jazz kieruje się ku estetyce formalistycznej — przynajmniej, jeżeli formalizm zawiera w sobie istotność otoczenia kontekstualnego. Jednak w tym względzie jazz różni się trochę od innych muzycznych i niemuzycznych form sztuki. Zatem musimy jeszcze określić aspekt w którym jazz ma znaczenie dla teorii estetyki.

III

Na początku powiedziałem, że różne teorie estetyczne wydają się być różnymi rodzajami dzieł. Godnym uwagi przykładem teorii która kontrastuje z teorią Bella w tym względzie jest teoria świata sztuki przedstawiona we wcześniejszych pismach Arthura Danto. [10] Danto poszukiwał teorii filozoficznej, która wyjaśniłaby pojawienie się u Warhola kopii pudełek Brillo, łóżek Rauchenberga i obiektów Jasparsa Johnsa w świecie sztuki. Te przedmioty są nie tylko prawdziwymi obiektami: zostały też w jakiś sposób przemienione w mieszkańców świata sztuki. Teoria Danto stara się wyjaśnić to przeobrażenie. Lecz teoria ta nie rozpoznaje pewnej nieodłącznej cechy samego obiektu (np. znaczącej formy, czy ekspresywności emocjonalnej), co jest wiarygodnie wykryte przez czujnych znawców sztuki, cechy, której obecność gwarantuje, że obiekt jest traktowany jako sztuka. Idea Danto jest raczej taka, że bycie

dziełem sztuki jest ni mniej ni więcej byciem traktowanym w określony sposób w określonym otoczeniu instytucjonalnym (świecie sztuki), a to z kolei zawiera w sobie dyskusję na temat obiektu w określonych terminach (szczególnie używania „jest” w identyfikacji artystycznej). Dlatego kluczową ideą jest to, że obiekt jest sztuką wtedy i tylko wtedy, jeżeli jest traktowany jak sztuka, co z kolei wymaga, żeby obiekt był konceptualizowany w określone sposoby. Jest to skomplikowana historia, która podkreśla społeczne/instytucjonalne aspekty sztuki. [11]

Zauważmy jednak, że teoria Danto nie odnosi się do pytania na które odpowiedzi szuka teoria Bella: Bell dąży do identyfikacji pewnych cech (monadycznych lub relacyjnych) obiektu w świetle których świat sztuki może być *usprawiedliwiony* w traktowaniu go jako sztuki. Jest coś takiego jak *prawdziwe bycie sztuką* obiektu — jeżeli posiada on wymaganą czyniącą go sztuką właściwość, spostrzegawczy świat sztuki powie na temat tego, co jest sztuką, że jest to sztuka, a o tym co nie jest sztuką, że nie jest to sztuka. Teoria Danto idzie w odmiennym kierunku, pomijając te cechy obiektu, które mogą sprawiać, że zasługuje on na bycie traktowanym jak sztuka, i zamiast tego skupiając się na społecznym traktowaniu obiektu jako na czynniku sprawiającym, że jest on sztuką. Teoria ta daje główne miejsce kontekstowi społeczno- instytucjonalnemu: *bycie sztuką* oznacza *bycie uznanym za sztukę*, co z kolei zależy od doświadczeń indywidualnych obserwatorów. [12]

Jak, jeżeli w ogóle, jazz odnosi się do rodzaju teorii zaproponowanej przez Danto? W najlepszym wypadku połączenie jest nieistotne. Danto nie rozważa przykładów wyciągniętych ze świata muzyki; ale jest wątpliwe, że traktowanie dźwięków jako muzyki składa się z konceptualizowania ich z „jest” artystycznej identyfikacji. Jedyne co jest istotne w jazzie dla rodzaju instytucjonalnej teorii przedstawianej przez Danto jest to: sporadycznie istnieją kontrowersje co do tego, czy określone wydarzenie zalicza się do muzyki. Dzieła Alberta Aylera, na przykład, uderzają wielu muzyków jazzowych jako nic nie znaczący, niedorzeczny jazgot, w rodzaju takich, który zainspirował jednego krytyka do zauważenia że „ *awangarda* jest ostatnim schronieniem dla nieutalentowanych” [13]. Gra Erica Dolphyego zafrapowała tradycjonalistycznego, hard-bopowego saksofonistę Sonny’ego Stitta, jako niedorzeczne śmieci. Ale nic w teorii Danto nie pomoże nam zrozumieć prawowitości dzieł Ornetta Colemana, czy też powodów z jakich ludzie zareagowali na nie tak jak to zrobili. Oczywiście, wczesne dzieła Colemana — jak każde innowacyjne i kontrowersyjne dzieło — może służyć jako [nauka] lepszego rozumienia mechanizmów przez które sztuka i artyści osiągają prawowitość. Pomimo niestandardowych szczegółów tej sytuacji (Coleman grający na białym plastikowym saksofonie altowym, wykorzystujący raczej modalne niż akordowe podejście do improwizacji, itd.), wczesne dzieła Colemana [mobilizują] tradycyjne formy i rytmy: Charlie Haden i Bully Higgins zapewniają rozpoznawalne, solidne podstawy dla improwizowanych eksperymentów Colemana i Cherry’ego [14]. To może wyjaśniać, dlaczego Coleman został [włączony] do panteonu jazzu (pomimo zawziętych kontrowersji) w sposób w jaki nie został włączony Albert Ayler [15]. Podobne rozwiązania stosują się do wpływu gitarzysty Jamesa Blood Ulmera, którego [rama] odniesień pozostaje bardziej stabilna i znana niż [rama odniesień] Sonny’ego Sharrocka. Puenta jest tu taka, że ci *awangardowi* muzycy jazzowi, analogicznie do ich odpowiedników w sztukach wizualnych, takich jak Warhol, Rauschenberg, Rothko, i inni, mogą zapewniać wgląd w rzeczywiste procesy poprzez które świat jazzu akceptuje lub nie muzyka jako wartego bycia branym poważnie. A to z pewnością powinno być pomocne jeżeli naszym celem jest stworzenie teorii estetycznej: jest granica między oszustwem i kompetencją, a skupianie się na kontrowersyjnych muzykach jazzowych może zapewniać cenny wgląd w mechanizmy poprzez które świat sztuki wyznacza tę granicę. Jednak jest wątpliwe, czy przykłady wyciągnięte z jazzu są bardziej pomocne niż przykłady wyciągnięte z innych części świata sztuki.

IV

Inny sposób w jaki jazz może odnosić się do teorii estetycznej jest taki: być może jazz kontrastuje wystarczająco z innymi formami sztuki — nawet z innymi formami muzycznymi — które tradycyjne teorie nie są w stanie zaakceptować. Jeżeli to jest problemem — jeżeli jazz byłby znacznie odmienny od wszelkich innych form sztuki — wtedy skupianie się na jazzie może spowodować odrzucenie zadowalającej w innych wypadkach teorii estetycznej; odwrotnie, skupianie się na wiarygodnych w innych wypadkach teoriach estetycznych może spowodować odrzucenie jazzu jako w pewien sposób nie zasługującego na artystyczną uwagę. Być może jazz jest tylko obywatelem drugiej kategorii w świecie sztuki.

Ted Gioia zмага się dokładnie z tym kłopotem w *Niedoskonałej sztuce: Refleksje o jazzie*

i kulturze współczesnej. Po zauważeniu „jak wyjątkowy jest jazz w porównaniu z innymi sztukami”, Gioia mówi: „możemy czuć rozpacz chcąc uprawomocnić go jako prawdziwą formę sztuki, a nie skomplikowane rzemiosło. Improwizacja wydaje się być skazana na oferowanie bladej imitacji perfekcji osiągananej przez muzykę komponowaną. Błędy będą się wkładać, nie tylko do formy, ale także do wykonania” [16]. W bogato szczegółowej eksploracji tego tematu Lee B. Brown oferuje przekonujące przykłady: szczególne aspekty improwizowanych występów jazzowych prawdopodobnie uderzą europocentryczne ucho jako wadliwe, nieuporządkowane, „zbaczające ze ścieżki muzycznej logiki” lub „nieporządne”. Brown przekonuje, że takie „niedoskonałości” tworzą „witalny wymiar tej muzyki” i zapewniają wyrównawcze zyski dla pojętych słuchaczy; ale Brown, podobnie jak Gioia, chce opisać jazz jako niedoskonałą formę sztuki [17]. Gioia pyta: „Czy nasza niedoskonała sztuka nadal stoi dumnie obok swoich bardziej wdzięcznych braci — takich jak malarstwo, poezja, czy powieść- w królestwie estetycznego piękna?” [18] Jego odpowiedź zaleca nam patrzeć „nie na sztukę w izolacji, ale w relacji do artysty, który ją stworzył; (i pytać) czy dzieło jest ekspresją artysty, czy odbija jego unikalną i nieporównywalną perspektywę w jego sztuce, czy stwierdza coś bez czego świat byłby w jakimś niewielkim stopniu gorszym miejscem” [19]. Idea Gioi jest taka, że „jesteśmy zainteresowani skończonym produktem (improwizacji) nie jako autonomicznym obiektem, lecz jako kreacją określonej osoby”. Podaje on to naprzeciw różnym teoriom dekonstrukcyjnym, które niejako traktują dzieło sztuki jak autonomiczny obiekt, odizolowany od indywidualnej czy kulturowej sytuacji, która go wytworzyła. Efekt jest taki, że jazz rzeczywiście liczy się dla teorii estetyki — na tyle na ile sprzyja estetyce niedoskonałości — która akceptuje i gloryfikuje niedoskonałości napotymane w muzyce improwizowanej, a to przenosi się na sposób w jaki patrzymy na inne części świata sztuki.

No nie wiem. Nie chciałbym się kłócić o to, czy solówka Johna Coltrane’a w „Giant steps” zawiera więcej niedoskonałości niż harmonizacje Strawińskiego w *Święcie Wiosny*, i czy przez to wymaga ona innego rodzaju teorii estetycznej. Nie wiem jakie pojęcie doskonałości tutaj działa i jak czynić takie porównawcze sądy; co więcej uważam przeciwstawienie Gioi za problematyczne. Uderza mnie, że solówka Chicka Corea w „Captain Senor Mouse” jest tak doskonała jak wszystko w „Jałowej ziemi” T.S. Eliota czy *Noc na Łysej Górze* Musorgskiego. [20] Sztuką, jak przypuszczam, jest oszacować perfekcję — lub mniej retorycznie, artystyczną jakość — przez odpowiednie standardy. Wtedy głębokim pytaniem w teorii estetyki staje się: jakie są odpowiednie standardy krytyki dla danego dzieła, i co sprawia, że są one odpowiednie? Jest to głęboka kwestia, rozważająca relacje między kategoriami sztuki i normami w nich utrzymywanymi; wątpię, że jazz może dokonać tu jakiegoś wkładu.

W swoim rozdziale „Co ma jazz do estetyki?” Gioia zwraca się do innego aspektu jazzu w relacji do innych form sztuki: ogólnie mówiąc, to raczej *proces* improwizacyjny, niż końcowy *produkt* zdaje się liczyć. Jego idea jest taka: w olbrzymiej większości dzieł sztuki jako dzieło sztuki cenimy skończony obiekt; *Guernica* Picassa — fizyczny obiekt, który zajmuje przestrzeń publiczną — jest tym, co się liczy, a nie proces który doprowadził do jego stworzenia. Gioia twierdzi że jazz odróżnia się od większości innych form sztuki tym, że proces improwizacyjny jest tu niejako ważniejszy niż końcowy produkt.

Rozróżnienie między procesem a produktem jest interesujące. Gioia sugeruje, że tradycyjna teoria estetyki skupiła się na produkcie — obrazie, rzeźbie, kompozycji muzycznej, strukturze architektonicznej — i niejako nie podkreśliła procesu kreacji, który go tworzy. [21] Ale wydaje się to historycznie nieprawdziwe. Trzeba tylko zauważyć, że teorie ekspresyjne — które przedkładają rolę sztuki jako medium dla komunikowania uczuć i emocji — mają wiekową przeszłość. Jak przestawia to Lew Tołstoj: „to na umiejętności człowieka do odbierania wyrazu uczucia innego człowieka i doświadczenia tych uczuć przez niego samego, oparte jest działanie sztuki”. Teoria estetyczna Tołstoja — zakorzeniona w przeświadczeniu, że sztuka jest służalcza w stosunku do społeczno-politycznych celów — podkreśla rolę sztuki jako środka do osiągnięcia solidarności z innymi, „łącząc ich razem w tych samych uczuciach, i nieodłączna dla życia i rozwoju w kierunku dobrobytu jednostek i ludzkości” [22]. Zatem wersja teorii ekspresjonistycznej Tołstoja, jakie by nie były jej zasługi, odciąga uwagę od artystycznego *obiekta* w kierunku *procesu* zarażania innych uczuciami, których się doświadcza: obiekt jest tylko pośrednikiem w procesie artystycznym. Bardziej ostatnio — i bardziej zadowolająco — Denis Dutton argumentował, że dzieła sztuki muszą być rozumiane jako reprezentujące określone wykonania: żadne dzieło sztuki nie jest odłączone od działania ludzkiego, które je stworzyło, i „nasze rozumienie dzieł sztuki wymaga uchwycenia tego, jaki rodzaj osiągnięcia reprezentuje dane dzieło” [23]. Taki pogląd umożliwia Duttonowi

skontrastowanie artystycznych właściwości podróbek i oryginałów: pomimo że prezentują oglądającemu nierozróżnialne zmysłowe powierzchnie, fałszerstwo i oryginał tworzą całkiem odrębne osiągnięcia ludzkie. Teoria estetyki zajmuje się przedmiotami i wydarzeniami *qua* wynikającymi z określonych wykonań raczej, niż w izolacji od aktów, które je wytworzyły. Dlatego teoria estetyczna — nie zasilona specjalnymi kategoriami — zapewnia wystarczającą pojęciową przestrzeń dla zaakceptowania muzyki improwizowanej: jest to po prostu inny przykład wykonania artystycznego. Jazz nie wymaga tutaj specjalnego traktowania.

Gioia przywołuje analogię z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, zauważając, że tak jak dzieło Jacksona Pollocka celebrowa samą akcję malowania, improwizowane solo celebrowa sam akt innowacji i ekspresji. Doceniam analogię Gioi; lecz nie trzeba poszukiwać w abstrakcyjnym ekspresjonizmie, aby dojść do sedna: to jest wszędzie w sztuce, na tyle na ile artystyczne obiekty muszą być rozumiane jako osiągnięcia wynikające ze specyficznych aktywności artystycznych. Według Gioia, muzyka improwizowana nie kwalifikuje się faktycznie poza paradygmatami przyjmowanymi przez tradycyjne teorie estetyczne. Zatem żadnych kolejnych form sztuki, żadne specjalne kategorie (na przykład kategoria „abstrakcyjnego ekspresjonizmu”) nie są wymagane, żeby zaakceptować rzeczywistość jazzu.

Tak więc problem pozostaje: jak, jeżeli w ogóle, jazz liczy się dla teorii estetyki?

V

Pat Martino zalicza się do nadzwyczajnych gitarzystów jazzowych kilku ostatnich dekad, utalentowany muzyk z głębokim pojmowaniem głównonurtowego jazzu. Twórczość Martiona z Jackiem McDuffem, Jimmim McGriffem i Donem Pattersonem jest dobrze znana fanom jazzowych organów. Mówiąc o muzycznej edukacji i szkoleniu młodych gitarzystów Martino stwierdza co następuje:

„Uważam że niektórzy studenci mają kłopoty z rozumieniem muzyki tylko ze względu na język. Gdyby pokazano im, że muzyka jest językiem, takim jak każdy inny, zdali by sobie sprawę, że jest ona tylko ułożona z innych symboli. Wtedy być może zrozumieliby, że właściwie wiedzieli już te rzeczy.” [24]

Pogląd Martino, że „muzyka jest językiem, jak każdy inny język” jest rozpowszechniony wśród muzyków jazzowych. Oto, na przykład, opis gitarzysty Jima Halla: „Jego pojęcie czasu to model do naśladowania”, mówi perkusista Joey Baron. „Jim grał zaledwie kilka nut, zostawiając przestrzeń do konwersacji ze mną”. Według Jima „słuchanie jest nadal kluczem” [25]. Taka konwersacyjna obrazowość dominuje w tym gatunku: od środka, wykonanie jazzowe jest odczuwane jako dialog. Szczególnie żywy opis został podany przez perkusistę Maxa Roacha:

„Po tym jak zaczynasz solo, jedna fraza determinuje to jaka będzie następna. Od pierwszej nuty którą słyszysz odpowiadasz na to co właśnie zagrałeś: właśnie powiedziałeś to swoim instrumentem i teraz jest to ciągle. Co następuje po tym? To jak język: rozmawiasz, mówisz, odpowiadasz samemu sobie.” [26]

Ta obrazowość jest ograniczona zaledwie do wykonawców: pisarze jazzowi, zauważający ciągle wzajemne oddziaływanie i podkład podtrzymujący proces wspólnej improwizacji w nieunikniony sposób pogrążają się w perspektywie lingwistycznej; tak więc Martin Williams: „Muzyczny język Ornette jest produktem dojrzałego człowieka, który musi mówić przez swój róg. Każda nuta wydaje się być zrodzona z potrzeby komunikacji”. [27] Zauważmy, że nie ma tu włączonych żadnych *argumentów*: twierdzenia Martino — i podobne wypowiedzi w świecie jazzu — są oparte na bezpośredniej znajomości szeregu wykonań i doświadczeń kompozycyjnych. [28]

Ale z perspektywy teoretyka z przeszłością w logice, lingwistyce i filozofii języka, twierdzenie Martino wprowadza zamieszanie. Nie wszystkie wspólne działania są językami (piłka nożna, na przykład, nie jest językiem, pomimo olbrzymiego zespołowego wysiłku i wzajemnych oddziaływań między uczestnikami). Zachowanie lingwistyczne wymaga funkcji zdaniowej zawartości. Języki wymagają dobrze zdefiniowanego, policzalnego leksykonu, oraz zbioru syntaktycznych reguł dla tworzenia dobrze uformowanych sekwencji, oraz zestawu reguł semantycznych dla interpretowania dobrze sformułowanych sekwencji, oraz zestawu reguł paradygmatycznych dla interpretowania wyrażen indeksykalnych. I tak dalej. Lingwiści i logicy często przedstawiają języki jako zbiory teoretycznych jednostek, podatne na kodyfikację i badanie z zasobami teorii lingwistycznej. Wiele z tego źle wróży myśleniu o muzyce w kategoriach lingwistycznych: ani muzyczne kompozycje, ani muzyczne wykonania nie są teoretycznie ustalonymi całościami, nie jest też jasne, że cokolwiek podobnego leksykonowi, zasadom syntaktycznym, zasadom semantycznym, itd. może być wyszczególnione dla

gatunków muzycznych.

Zatem jest podstawa dla sceptycyzmu względem niewinnego teoretycznie twierdzenia Martino, że „muzyka jest językiem”; i dzieje się jeszcze gorzej. Donald Davidson sugeruje, że praktyka społeczna kwalifikuje się jako *lingwistyczna* tylko jeżeli podpada pod teorię prawdy w stylu Tarskiego, która umieszcza empirycznie potwierdzalne zdania dwuwartościowe (tak zwane T-zdania), takie, że zestawia zdania języka z ich prawdziwymi odpowiednikami, a to prowadzi do przekładalności jako kryterium dla języka.

Ale z pewnością obiekty artystyczne i wykonania nie uznają tłumaczenia na angielski; dlatego perspektywy asymilacji muzycznych wykonań do aktywności lingwistycznej są ponure. Tym gorzej dla paradygmatu muzyka-jako-język.

Zauważmy tutaj metodologiczne napięcie: Z jednej strony Pat Martino — muzyk jazzowy z nieskazitelnymi rekomendacjami — zapewnia, że muzyka jest językiem (przypuszczalnie różne muzyczne gatunki są różnymi językami). Martino rozumie gatunek z wewnętrznej perspektywy: jest on więc (przypuszczalnie) optymalnie usytuowany, aby określić naturę swojej formy sztuki. Każda kompetentna teoria estetyczna musi oddać sprawiedliwość opisowi sytuacji Martino.

Z drugiej strony, uczestnictwo nie jest niezawodną ścieżką do prawdy; odpowiedzialni teoretycy mogą odrzucić charakterystykę Martino, pomimo jego rekomendacji. Fachowcy nie zawsze tworzą prawdziwe teorie o swoich własnych praktykach: uzdolnieni matematycy czasem podają nieprawidłowe (i niezrozumiałe) teorie matematyczne; uzdolnieni moraliści często podają nieadekwatne teorie o naturze moralności; utalentowani artyści często podają nieczytelne opisy i niezrozumiałe wyjaśnienia swoich artystycznych dążeń. Utalentowany muzyk nie jest epistemologicznie bezbłędnym teoretykiem; Martino może po prostu się mylić. Być może mimo wszystko muzyka nie jest językiem.

Jest to przykładem bardziej ogólnego napięcia filozoficznego. Z jednej strony ekspert uczestniczący, zmieniawszy się w rozmyślającego, twierdzi że praktyka ma pewne cechy: takie twierdzenia nie są tworzone na podstawie argumentów, teorii, czy wnioskowania dla najlepszego wyjaśnienia, ale na bazie bezpośredniego doświadczenia („oto jak to jest zaangażować się w tą praktykę”). Z pewnością takie świadectwo musi być brane poważnie jako dane do zaakceptowania. Z drugiej strony teoretyk może po prostu nie zgadzać się z osobistym świadectwem artysty — odmawiając, na przykład, traktowania Martino jako bezbłędnego źródła informacji o muzyce. Może Martino się myli: muzyka nie jest językiem. Rozmyślając z punktu widzenia zewnętrznego względem praktyki teoretyk estetyki może kwestionować osobiste refleksje teoretyczne artysty, lekceważąc przez to dane, które jest zobowiązany/zobowiązana wyjaśnić.

Nie czai się tutaj żaden paradoks: tylko typowy dylemat teoretyka rozważający status świadectwa eksperta. Martino może mieć lub nie mieć racji na temat lingwistycznego charakteru muzyki. Mimo to, rolą teorii — w tym też teorii estetyki — *jest tłumaczenie danych*: te dane z pewnością zawierają perspektywy i doświadczenia dostępne dla samych artystów. Jakkolwiek rozstrzygamy napięcia między wewnętrznym i zewnętrznym punktami widzenia, użyteczne jest wzięcie wartości nominalnej słów Martino i zbadanie ich konsekwencji.

Przypomnijmy nasze główne pytanie: „Dlaczego jazz ma znaczenie dla teorii estetyki?” Prowizoryczna odpowiedź jest niefunkcjonalna: albo (1) jazz dostarcza przekonujących dowodów, że niektórzy artyści myślą o swoich gatunkach jak o językach; albo (2) jazz dostarcza przekonujących dowodów, że niektóre gatunki artystyczne są językami. Ideą za (1) jest to, że teoria estetyczna musi przyjmować osobistą perspektywę artysty na jego lub jej własną praktykę, bez względu na to, czy ta perspektywa jest uznana za prawidłową. Rozważna, refleksyjna perspektywa Martino jest częścią danych mających być wyjaśnionymi przez adekwatną teorię estetyczną: bez względu, czy muzyka rzeczywiście jest czy nie jest językiem, ważne jest, że Martino *uważa*, że nim jest. Zatem rozmyślanie o jazzie dramatyzuje potrzebę wystarczająco silnych źródeł teoretycznych, aby postawić pytanie o język: czym on jest, jak kontrastuje z innymi mechanizmami rozwiązującymi problemy, jak kontrastuje z innymi projektami zespołowymi, itd. Perspektywa Martino musi być wyjaśniona.

Z drugiej strony, świadectwo Martina może być wzięte za poprawne, i może — do czasu pojawienia się dalszych dyrektyw — rozprzestrzeniać się w teorii estetyki przez sugerowanie odważnej hipotezy, że wszystkie gatunki artystyczne są językami. Taka generalizacja jest być może przedwczesna — niektóre formy sztuki mogą być językami, inne mogą nimi nie być — ale jest to przedmiotem wielkiego zainteresowania teoretycznego. Zatem jazz ma znaczenie dla teorii estetyki poprzez stawianie na pierwszym planie tego dialogowego, lingwistycznego

charakteru muzycznej interakcji pomiędzy muzykami; to z kolei uzasadnia paradygmat sztuki jako języka. Jazz zapewnia nieodparte źródło dowodów dla estetycznej hipotezy, że sztuka jest podobna do języka.

Ta hipoteza posiada wielką wagę teoretyczną. Skłania do wglądu w relacje między interpretacją artystyczną a mechaniczne tłumaczenie języka naturalnego. Skłania do hipotezy, że czynniki kontekstualne takie jak proste pochodzenie i społeczno-instytucjonalne uwarunkowania istotnie dotyczą zrozumienia artystycznego (rzucając przez to cień na izolacjonistyczne podejście Bella do sztuk) dokładnie w taki sposób, w jaki czynniki kontekstualne wchodzi istotnie w atrybucje zawartości semantycznej.

Skłania to do przekonania, że kategoryzacje gatunku artystycznego są istotne dla artystycznego rozumienia dokładnie w taki sposób, w jaki kategoryzacje językowe są istotne dla poprawnego tłumaczenia [29]. Pobudza cenne analogie pomiędzy intencjami artysty (i stosownością takich intencji dla artystycznej interpretacji) i intencjami mówiącego (i stosownością takich intencji dla tłumaczenia języka naturalnego). Pobudza to owocne analogie pomiędzy światem sztuki i środowiskiem lingwistycznym. Skłania do pytania — zainspirowanego przez zagadkę Quine'a o tłumaczeniową niedefiniowalność — o to, czy istnieje jedyna poprawna interpretacja dzieła sztuki, i czy istnieją fakty tego typu do których poprawna interpretacja artystyczna musi się dostosować. [30] Wszystkie takie badania i analogie — jakkolwiek byłyby ich rezultat — mają niezwykłą wartość teoretyczną: na tyle, na ile są one popierane przez skupienie na dialogowej naturze jazzu, jazz ma znaczenie dla teorii estetyki.

Ale, jeszcze raz, wątpliwe jest że skupienie się na jazzie zapewnia jakąś specjalną perspektywę, lub dane niedostępne gdzie indziej w świecie sztuki: gdyż lingwistyczny sposób myślenia o muzyce — i innych formach sztuki — jest już szeroki w dyskursie krytycznym. Historycy sztuki i teoretycy często przywołują wyrażenia takie jak „wkład Cezanne'a do słownika kubistycznego”, „język łamanego koloru impresjonistów” i „język przestrzeni i materii architekta.” Ernst Gombrich odnosi się do form obrazowej reprezentacji jako do „języków wizualnych” [31]. Takie wyrażenia są być może metaforyczne — w takim razie rozpowszechnienie tej metafory musi zostać wyjaśnione — ale być może tak nie jest. R.G. Collingwood dostarcza skomplikowanej teorii estetycznej zgodnie z którą sztuka jest ekspresywna „w taki sam sposób jak mowa jest ekspresywna”. Rzeczywiście, Collingwood przekonuje, że „sztuka musi być językiem” i podkreśla, że „[artyści] stają się poetami czy malarzami lub muzykami nie poprzez jakiś proces rozwoju z wewnątrz, w miarę jak zapuszczają brody; ale poprzez życie w społeczeństwie, gdzie te języki są obecne. Tak jak inni mówcy, mówią oni do tych, którzy rozumieją. Działaniem estetycznym jest mówienie” [32]. I Wittgenstein mówi nam: „To co nazywamy 'rozumieniem zdania' ma, w wielu wypadkach, dużo większe podobieństwo do rozumienia tematu muzycznego niż możemy być skłonni myśleć” [33]. Ani Wittgenstein, ani Collingwood nie zostali doprowadzeni do takich poglądów przez jakiegokolwiek specjalne zainteresowanie jazzem. [34]

Najważniejszy punkt jest taki, że pan Martino wcale nie jest sam w swoim naleganiu na językowe modele w sztuce: inne formy sztuki zmiernają w podobnych kierunkach teoretycznych (podejścia semiotyczne do sztuk wizualnych od dawna kwitły niezależnie od rozważań na temat jazzu). Jazz nie ma tu nic nowego do dodania. Mimo wszystko, poprzez podkreślenie dialogowego, lingwistycznego charakteru muzycznej interakcji pomiędzy muzykami, jazz dostarcza nieodpartego źródła dowodów dla tych teorii estetycznych (jak ta Collingwooda) zgodnie z którymi sztuka jest podobna językowi: wykonanie jazzowe jest tak widocznie dialogowe, że oddaje nieodparty model sztuki-jako-języka.

Wcześniej zauważyliśmy, że porównanie praktyki artystycznej do aktywności językowej jest ryzykowne. Pomimo to, teoretycznie wyrafinowany estetyk może podjąć się takiego wyzwania. Ktoś może, na przykład, odierać Davidsonowskie argumenty i oddzielić pojęcie języka od pojęć tłumaczenia i prawdy. Zamiast skupiania się na relacji między językiem a warunkami prawdy, może ustawić na pierwszym planie relacje między językiem, a *warunkami uznawalności*. Istnieje, mimo wszystko, takie coś jak stosowne, czy niewłaściwe wykonanie językowe: rozumieć język to znać reguły poprawnego używania — warunków pod którymi poszczególne wypowiedzi są uzasadnione (pomyślmy o regułach wprowadzania i eliminowania rządzących funkcjonalnymi dla prawdy spójnikami w językach symbolicznych). Stawianie na pierwszym planie tych raczej aspektów naturalnego języka — niż warunków prawdy i denotacji — sprawia, że porównanie sztuki do naturalnego języka jest mniej niewiarygodne. Gdyż na pewno istnieje takie coś, jak „stosowna” lub „niewłaściwa” muzyczna fraza względna dla

gatunku i kontekstu w którym jest sformułowana: reguły gatunku są możliwe do nauczenia się (przynajmniej dla studentów posiadających wrażliwość tonalną i inne wyróżniające zdolności). Zrozumieć formę sztuki to znać, *inter alia*, warunki pod którymi poszczególne muzyczna fraza czy inny artystyczny gest jest uzasadniony. Analogie między zasadami gatunku artystycznego a zasadami wnioskowania języka naturalnego są tu warte rozwinięcia; analogie pomiędzy syntaktycznym rozumieniem rozbioru gramatycznego/naturalnego języka a procesem obliczeniowym zaangażowanym w artystyczne rozumienie prawdopodobnie okażą się cenne.

Ale te analogie mają swoje ograniczenia: cały model sztuka-jako-język nadweręża nie tylko nasze poczucie języka — porównajmy Davidsonowskie i inne, *caveats* (łac. uwaga — przyp.tłum.) wyrażone wcześniej — ale i nasze poczucie sztuki. Nie jest jasne, na przykład, że rozumienie obrazów futurystycznych wymaga syntaktycznego rozbioru i/lub oceny semantycznej: raczej wymaga widzenia tych dzieł jako wysiłków w uchwyceniu sensu ruchu sekwencyjnego, siły mechanicznej, i dynamizmu nowoczesnego życia. Nie jest jasne że surrealistyczne obrazy Magritta są najlepiej skonstruowanymi wypowiedziami w języku malarskim: lepiej patrzeć na nie jako na wysiłki mające wywołać uczucia dziwności i zadziwienia wywołanego przez sprowadzanie znanych przedmiotów w nieznanne konteksty. Nie jest jasne, że budynki Art Deco z lat 20-tych są najlepiej skonstruowanymi wypowiedziami w języku przestrzeni, rozmiaru i wielkości; lepiej widzieć je jako wysiłki do zwiększenia proporcji podłogi względem powierzchni, dostosowując się do różnych zarządzeń o podziale stref i wymagań projektowych. W każdej takiej sprawie wydaje się być bardzo pomocne widzenie kreacji artystycznej *nie* jako rodzaju *zachowania językowego*, ale raczej jako rodzaju *zachowania rozwiązującego zagadnienie*: to znaczy, jako artystycznych prób rozwiązania pewnych rodzajów problemów — zagadnień obrazowych, problemów tonalnych, problemów architektonicznych — w ramach określonych gatunków. Nie każde rozwiązywanie problemu jest użyciem języka. Trzeba zatem odeprzeć inklinacje do uogólniania dialogowego charakteru jazzu na inne formy sztuki: sztuka-jako-język może poddawać się mniejszej ilości teoretycznych dzielnych niż sztuka-jako-rozwiazywanie-zagadnienia.

Mimo wszystko, jazz dostarcza nieodpartej serii danych dla teorii estetycznej, wymuszając rozważanie gdzie wykreślić granicę między lingwistycznymi i nielingwistycznymi sposobami rozwiązywania zagadnień, i dlaczego.

Ale tutaj, po raz kolejny, jazz nie wymusza niczego nowego na teorii estetyki: historycy sztuki, krytycy i teoretycy przez długo używali lingwistycznych koncepcji podczas dyskusji o sztukach, wygodnie używając takich wyrażen jak „syntaks kubistyczny”, i „język przestrzeni i materii architekta”. Tacy teoretycy powinni nam zdać sprawę z tego co *rozumieją* jako „język”: co znaczy gdy traktują gatunki artystyczne jako formy językowe, i dlaczego paradygmat sztuka-jako-język ma większą użyteczność wyjaśniającą niż paradygmat sztuka-jako-rozwiazywanie-zagadnienia. Teoretyczne zainteresowanie jazzem jest takie, że przyciąga on wielu wykonawców i wyrafinowanych obserwatorów jako forma praktyki dyskursywnej, sprawiając przez to, że potrzeba teoretyków do wyjaśnienia sposobu mówienia o „sztuce-jako-języku” staje się bardziej nagła. Skłania teoretyka do uznania, że pewne formy sztuki są językami lub, alternatywnie, do wyjaśnienia trwałości tego przecucia. Teoretyk może przystąpić do pracy od wyrażenia *ogólnego* pojęcia języka [35], równie stosownego do języków naturalnych (jak angielski), języków formalnych (jak teoria kwantyfikatorów pierwszego stopnia), i gatunków artystycznych: lub, alternatywnie, on lub ona może podjąć skomplikowane wyjaśnienie, czemu przynajmniej niektóre gatunki artystyczne są ciągle postrzegane — jeżeli jest to nieprawidłowe — jako językowe, podczas zachowywania rozróżnienia między formami sztuki i prawdziwie lingwistycznymi działaniami. Każdy sposób wymaga wykonania pracy teoretycznej: jazz jest ważny dla teorii estetycznej, bo podkreśla pilność wykonania takiej pracy. [36]

VI

Teorie estetyczne czasami popełniają błąd polegający na nie traktowaniu pewnych form sztuki z wystarczającym respektem. Nie reprezentujące formy sztuki rzucają wątpliwości na teorie mimetyczne; ekspresyjne emocjonalnie dzieła rzucają cień na teorie formalistyczne; formy sztuki skierowane głównie na rozwiązywanie problemów obrazowych (na przykład badanie oświetlenia i atmosfery przez Saureta) rzucają wątpliwości na teorie ekspresjonistyczne; architektura dekonstrukcjonistyczna (na przykład dzieła Eisenmana i Gavesa) ugruntowana w polemikach postmodernistycznych rzuca wątpliwości na natywistyczne relacje architektonicznej praktyki i teorii [37]. I tak dalej. W każdej takiej sprawie, w innym wypadku zadowolająca teoria estetyczna jest ukazana jako nieadekwatna, i nieposłuszna forma

sztuki jest widoczna jako licząca się dla teorii estetyki przez uwidocznienie tej nieadekwatności.

Jest wątpliwe, czy jazz ma znaczenie dla teorii estetyki w ten sposób. Zasugerowałem, że właściwe estetycznie cechy jazzu mogą być znalezione także w innych formach sztuki. Mimo wszystko, jazz prezentuje się jako angażujący wykonawców i słuchaczy środek aktywności językowej: fenomenologia *muzycznej konwersacji* dominuje w tym gatunku. Ta perspektywa, gdy uogólniona, rozprzestrzenia się poprzez materiał teorii estetyki i ubarwia poglądy na temat artystycznej interpretacji, znaczenia, oceny, zrozumienia, oraz natury praw sztuki. Skupienie na jazzie promuje zatem idee, że formy sztuki — nawet te, które wydają się być zrozumiałe w izolacji — muszą być traktowane jako przykłady konwersatoryjnych, językowych fenomenów. Jazz ma znaczenie dla teorii estetyki poprzez stawianie na pierwszym planie potrzeby paradygmatu dialogowego, sztuki-jako-języka: aby wyjaśnić jego trwałość i wyjaśnić jego przydatność. Świat sztuki jest skomplikowanym miejscem: jeżeli jazz promuje paradygmat, który zapewnia kierunek dla podejścia do pewnych jego [świata sztuki] złożoności, tym lepiej.

[38]

Tekst opublikowany w „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 63:1 (Winter 2005).

Przypisy:

[1] Ted Gioia, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture* (New York: Oxford University Press, 1988).

[2] Posłuchaj na przykład, Lonnie Plaxico, *Melange* (Blue Note Records compact disc, 32355, 2001); Lonnie Plaxico, *Live at the 5:01 Jazz Bar* (Plax Music compact disc, 2002).

[3] Posłuchaj na przykład, Miles Davis, “Time After Time”, *Time After Time* (Sony compact disc, 5113982, 2003) oraz John Coltrane, *Meditations* (Impulse! compact disc, 199, recorded 1966).

[4] Zobacz na przykład, Hilary Putnam, “The Meaning of ‘Meaning’” in *Mind, Language, and Reality: Philosophical Papers*, vol. II (Cambridge University Press, 1979), ss. 215–271.

[5] Rudolf Carnap, “Empiricism, Semantics, and Ontology,” reprinted in Rudolf Carnap, *Meaning and Necessity* (The University of Chicago Press, 1967), pp. 205–221.

[6] Clive Bell, *Art* (New York: Capricorn Books, 1958), s. 17.

[7] Bell, *Art*, p. 27.

[8] Tutaj kryje się znana kontrowersja. Jeden pogląd mówi, że muzyka może być rozumiana sama w sobie bez żadnych kontekstualnych informacji: muzyka posiada estetyczne znaczenie. W ten sposób estetycznie ważne cechy są dawane poprzez doświadczenia audytorium muzycznego wystąpienia, niezależnego od dodatkowych informacji o rodzaju, wystąpieniu i tak dalej. Wypowiedzi w nurcie tego stanowiska dostarczył Bill E. Lawson w “Jazz and the African-American Experience: The Expressiveness of African-American Music” in *Language, Mind and Art: Essays in Appreciation and Analysis, in Honor of Paul Ziff*, ed. Dale Jamieson (Dordrecht, Holland: Kluwer Academic Publishers, 1994), ss. 131–142. Opozycyjny pogląd mówi oczywiście, że właściwe doświadczenie muzyki wymaga solidnej znajomości rodzaju (i być może innych czynników), które z kolei wymagają solidnej znajomości podstawowych informacji i doświadczenia. Ci, którzy chcą pojąć jazz, muszą, na przykład, usłyszeć melodyjny wybór w stosunku do tła harmonijnej struktury (muszą być zdolni do usłyszenia „zmian akordu”); słuchacz musi rozróżniać tematyczne niedopowiedzenia, które z kolei wymagają znajomości tendencji innych twórców danego gatunku, by wypełnić przestrzeń między niepotrzebnym *appoggio* itd. Słuchanie muzycznego wystąpienia w ten sposób, by słyszeć językową wypowiedź: bez odpowiedniej wiedzy, lub poza językiem, sprawia, że istotne estetyczne cechy są niedostrzegalne. W celu dalszych rozważań, zob. “Perceiving the Music Correctly” w: *The Interpretation of Music*, red. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press, 1993), ss. 103–116.

[9] Wes Montgomery, *The Montgomery Brothers* (Fantasy LP, 3308, 1960); rereleased on Wes Montgomery, *Groove Brothers* (Milestone compact disc, MCD-47076-2, 1998).

[10] Zob. Arthur Danto, "The Artworld," *Journal of Philosophy* 61 (1964): 571–584.

[11] Przypisuję tę teorię Danto wyłącznie na podstawie jego eseju z 1964r. „The Artworld”, choć jest to kontrowersyjne. Zarówno Robert Stecker jak i Richard Eldridge wywarli na mnie wrażenie (w prywatnej komunikacji), która później Danto usuwa z teorii, i czasami odmawia jej poparcia. David Carrier zauważa, że główne twierdzenie Instytucjonalnej Teorii (mianowicie: "co uzależnia sztukę od decyzji podejmowanych przez autorów bez świata sztuki") jest bardziej trafnie przypisywane George'owi Dickie, i „nie ma nic wspólnego z poglądami Danto” (David Carrier, "Introduction: Danto and His Critics: Art History, Historiography and *After the End of Art*", *History and Theory* 37 [1998]: 12). Zob. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard University Press, 1981), i zwłaszcza "Responses and Replies" in *Danto and His Critics*, red. Mark Rollins (Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1993), ss. 193–216.

[12] Głębsze analizy ujawniają, że teoria Bella może być zależna od obserwatora. Jego pojęcie znaczącej formy stanowi odpowiedź wrażliwych odbiorców. Obiekty lub zdarzenie, które posiadają znaczącą formę są zdolne wywołać „estetyczną emocję” wśród wrażliwych odbiorców.

W ten sposób interpretujemy znaczącą formę statusu Lockowskiej drugorzędnej właściwości: właściwości konstytuowanej przez skłonność do wywoływania pewnej odpowiedzi wśród odbiorców. Jeśli to jest słuszne, to definicja sztuki Bella w terminach znaczącej formy opiera się na percepcyjnej/emocjonalnej reakcji wśród istotnej populacji. Taka interpretacja mogłaby umożliwić mu uniknięcie błędnego koła: dla współzależności znaczącej formy i estetycznej emocji mogłaby umożliwić jeszcze inny przypadek konceptualnego holizmu. Kluczem jest kontrast między teorią Bella – która podkreśla właściwości posiadane przez podstawowe obiekty i zdarzenia - a teorią Danto – która podkreśla socjalno-instytucjonalne reakcje wewnątrz populacji na podstawowe obiekty i zdarzenia- które mogą nie być tak skrajnym metafizycznym kontrastem.

[13] Nie potrafię odnaleźć źródła tej uwagi; być może to Nat Hentoff lub Leonard Feather.

[14] Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic LP, SD 1317, 1959).

[15] Ibidem

[16] Gioia, *The Imperfect Art*, s. 66.

[17] Lee B. Brown, "'Feeling My Way': Jazz Improvisation and Its Vicissitudes—A Plea for Imperfection," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2000): 113–123.

[18] Gioia, *The Imperfect Art*, s. 66.

[19] Ibidem.

[20] On Return To Forever, *Hymn of The Seventh Galaxy* (Polydor compact disc, 825 336–2, recorded 1973).

[21] Godnym uwagi wyjątkiem jest praca Johna Dewey'a, zob. *Art As Experience* (New York: Capricorn Books, 1934). Pomocną w dyskusji jest książka R. Keith Sawyer, "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2000): 149–161.

[22] Leo Tolstoy, *What is Art?*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1960.

[23] Zobacz na przykład: Denis Dutton, "Artistic Crimes" in *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, red. Denis Dutton (University of California Press, 1983).

[24] Quoted in Julie Coryell and Laura Friedman, *Jazz- Rock Fusion* (Milwaukee: Hal Leonard, 1978), p. 171.

[25] Cited in *Europe Jazz Network Musicians: Jim Hall*.

[26] Quoted in Paul Berliner, *Thinking in Jazz* (The University of Chicago Press,

1994), p. 192.

[27] Liner notes for Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come*.

[28] Wymagana jest ostrożność, znajomość wiedzy i doniesień fenomenologicznych musi być traktowana z epistemologiczną ostrożnością. Doniesienia notorycznie naginają teorię. Mimo że teiści przyznają się do bezpośredniego przeżycia wiedzy o istnieniu boga, introspekcja jest niewystarczająca, by stwierdzić, że Bóg, bardziej niż inny fenomen, odpowiada za to doświadczenie. Podobnie, mimo że muzycy przyznają się do bezpośrednim przeżyciu wiedzy o tym, że jazz jest formą językową, introspekcja nie wystarcza: być może muzyka nie jest językiem, mimo twierdzeń jej (niektórych) wykonawców. Niemniej jednak, wystarczająca teoria estetyczna musi wyjaśnić takie kwestie, powinna, co więcej wyjaśnić powiązanie między sposobem doświadczania muzyki przez wykonawców takich jak Martino a sposobem jej doświadczania przez słuchaczy z różnych innych podejść (dziękuję Geoffrey Hellman za nowe spojrzenia na tę kwestię).

[29] W ten sposób estetyczne właściwości zależą istotowo od artystycznej kategorii do której należy dzieło sztuki. Idea ta była głoszona przez Kendalla Waltona wiele lat temu, niezależnie od teorii sztuki jako języka. Ale zauważmy, że kategoria względności estetycznych właściwości pojawia się jako następstwo teorii sztuki jako języka, zgodnie z następującym argumentem: 1) artystyczne rodzaje są językiem 2) semantyczne właściwości zależą istotowo od języka do którego należy wypowiedź 3) estetyczne właściwości są gatunkami semantycznych właściwości; stąd, estetyczne właściwości zależą istotowo od rodzaju i/lub stylu do którego dzieło sztuki należy (utajone przesłanki powinny być wysnute przez czytelnika jako ćwiczenie). Zob. Kendal Walton, "Categories of Art," *Philosophical Review* 79 (1970): 334–367.

[30] Te pytania rozwijam w książce "On Pluralism and Indeterminacy," in *Midwest Studies in Philosophy XVI*, ed. P. French, T. Uehling, and H. Wettstein (University of Notre Dame Press, 1991), ss. 209–225.

[31] Zob. Ernst Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton University Press, 1956).

[32] R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (London: Oxford University Press, 1938), s. 317.

[33] Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1958), s. 167.

[34] W celu głębszego poznania sił kryjących się za twierdzeniem Collingwooda, że „sztuka musi być językiem” zobacz Garry Hagberg, *Art As Language* (Cornell University Press, 1995), rozdz.2.

[35] Zobacz na przykład Donald Davidson, "Truth and Meaning" in *Inquiries into Truth and Interpretation* (New York: Oxford University Press, 2001), ss. 17–36.

[36] Paul Berliner twierdzi: "basista Chuck Israels mówi: 'granie z muzykami jest jak konwersacja. Kiedy ja mówię, ty wtrącasz swoje komentarze, co sprawia że kontynuujemy grę'. Ten rozdział jest próbą rozjaśnienia tej metafory, często powtarzanej przez jazzowych muzyków. Rozdział zawiera takie kwestie jak: co znaczy nazywanie muzycznej interakcji jako konwersacji? Co to jest konwersacja?" To są dokładnie odpowiednie pytania, niestety, Berliner robi niewielki teoretyczny postęp w kierunku odpowiedzi na nie. Zob. Paul Berliner, "Give and Take: The Collective Conversation of Jazz Performance," w *Creativity in Performance*, red. R. Keith Sawyer (Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation, 1997), ss. 9–41.

[37] Zob. Christopher Alexander in *The Timeless Way of Building* (New York: Oxford University Press, 1979).

[38] Ta praca powstała w rozmowie prowadzonej na Wydziale Filozofii Muzyki w Illinois, łącznie z wystąpieniem "Music Under the Stars" (styczeń, 2003). Głównym celem było wyrażenie współczesnej perspektywy pracujących muzyków, bardziej niż dostarczenie naukowego spisu literatury. W ten sposób pojawiły się podejścia w dyskusji (na przykład, moje odrzucenie ekspresjonistycznych teorii muzycznego

znaczenia), w których ważna praca innych pisarzy jest nie zbadana. Dziękuję Jim'owi Swindler'owi za serdeczne przyjęcie, i Bruce Hartung, Henry Pratt, Julian Cole, Lee Brown, Daniel Farrell, Ted Gioia, Bill Lycan, Geoffrey Hellman, Eddy Zemach, Ken Walton, Jerrold Levinson, Pedro Amaral, Mark Lance, Robert Stecker, Richard Eldridge, i Philip Alperson za dyskusję i komentarze. Specjalne podziękowania składam Tony'emu Monaco i Louis'owi Tsamous za motywowanie i wsparcie.

Robert Kraut

Profesor Wydziału Filozofii Uniwersytetu w Ohio. Specjalizuje się w metafizyce, teorii estetyki oraz filozofii języka. Jest także muzykiem, grał początkowo z Davidem Liebmanem, Lennym White'm oraz Jackiem McDuff. Po przeprowadzce do Pittsburga współpracował z Erikiem Klossem oraz kilkoma funkowymi kapelami. Po przeprowadzce do Columbus, występował z Alvinem Valentine oraz Vaughn Wiester's Famous Jazz Orchestra, Bobbym Floydem, Richardem Lopezem, Andrew Watersem i The Governor. W 1993 wszedł do zespołu Ibada. Obecnie jest gitarzystą w The Tony Monaco Trio. Opublikował m.in. *Artworld Metaphysics* (Oxford: Oxford University Press, 2007), "Metaphysical Explanation and the Philosophy of Mathematics: Reflections on Jerrold Katz's Realistic Rationalism," *Philosophia Mathematica* (3) Vol. 9 (June 2001).



[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 28-07-2008)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5982) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5982>)

Contents Copyright © 2000-2008 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora.

Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl