

Вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване. Преосмисляне: Защо и как?¹

Ойвинд Варкой

Увод

От всичко се очаква да бъде полезно за нещо.² Да има предназначение. Да води до резултат. Продукт. Нещо, което може да се използва. От някого. По един или друг начин. На едно или друго ниво. Да бъде *полезно*. Някога. За предпочитане точно сега. Изискването за полезност – или релевантност – важи за всички области, не само за музиката и другите изкуства. Очакванията и изискванията за полезност, според които дейностите, с които се занимаваме, трябва да са полезни за нещо повече от самите тях, се отнасят както за изкуството, така и за различни области на живота като образованието, природата, физическата активност, приятелството и религията. Ние сме дотолкова заобиколени от този начин на мислене, че като че ли е нещо очевидно и „естествено“.

В тази глава ще разгледам възможността да се придаде на термина „вътрешноприсъща стойност³ на музикалното преживяване⁴“ значение, което да има смисъл днес. „Вътрешноприсъщата стойност“ ще бъде свързана с музикалната дейност, а не с музикалния обект. Музиката е във фокуса на текста като нещо, което хората правят заедно, а не като „вещ“. Наистина, ние знаем, че в нашата култура „композициите“ са в основата на

¹ Издадено в: **Varkøy, Ø.** The Intrinsic Value of Musical Experience. A Rethinking: Why and How?. – In: **Pio, F., Varkøy, Ø.** (eds.) *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations*, vol. 15. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015, pp. 45–60.

² Това е работна версия на превода, предоставена на студентите на *Fundamenta musicae* с учебни цели – б.пр.

³ Value (англ.) – стойност, ценност (вкл. морална). Избирам да превода понятието с думата „стойност“, тъй като то основно се използва в словосъчетанието „вътрешноприсъща стойност“, което сякаш е по-ясно от „вътрешноприсъща ценност“. При все това остава ръководещ обертонът на текста, че музикалното преживяване има само по себе си „ценност“, донякъде сходна с етическите ценности. – б.пр.

⁴ Experience (англ.) – опит, преживяване. Решавам да превода „experience“ с понятието „преживяване“, а не с понятието „опит“, защото в случая Варкой набляга на активната, действена страна в отношението на човек към музиката. – б.пр.

повечето ни музикални дейности. В такъв случай, разбира се, е основателно да се обърне възможно най-много внимание на композициите; на музикалните обекти – като такива. В моите разсъждения върху „вътрешноприсъщата стойност“ обаче в центъра на вниманието лежи не музикалният обект, а срещата между музикалния обект и човешкия субект. Ето защо по-долу се обсъжда именно „вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване“, а не „вътрешноприсъщата стойност на музиката“, доколкото „музика“ е термин, традиционно свързан с музикалния обект. Нещо повече, ако не пренебрегнем разликите между различните музикални стилове и жанрове, музикалният обект в този контекст може да бъде джаз импровизация, индийска рага, поп песен или ученическа композиция в класната стая в началното училище – както и симфония от Густав Малер.

Основното ми вдъхновение в тези разсъждения лежи в мисълта на Мартин Хайдегер, когато се занимава с разликите между *вещите*, *подръчните предмети* и *произведенията на изкуството*. За разлика от *вещите* и *подръчните предмети*, произведението на изкуството според Хайдегер е своята собствена цел; то няма цел или предназначение отвъд себе си. Текстът на Хайдегер „Началото на художествената творба“⁵⁶ е в основата на разискванията в настоящия труд.

Философията на Хайдегер без съмнение повлиява на Хана Аренд и на нейното мислене относно нашата съвременна забора за разликите между трите вида човешки дейности: *труд*, *работа* и *действие*. Според Аренд много често мислим и говорим за всички човешки дейности като за *труд* и *работа*, като всъщност маргинализираме и изключваме единствения вид човешка дейност, която има своята цел в себе си – *действието*.⁷ Това отношение е свързано с фундаменталното техническо разбиране за света в епохата на модерността.⁸ Техническата рационалност е *Начинът* на мислене: той се приема за даденост.

⁵ **Heidegger**, M. The origin of the Work of Art. – In: м (ed.) *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-56. Превод на български: **Хайдегер**, М. Началото на художествената творба. – В: *Същности*. София: ГАЛ-ИКО, 1993, с. 65-128.

⁶ **Heidegger**, M. The origin of the Work of Art.

⁷ **Arendt**, H. The human condition. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Превод на български: **Арендт**, Х. Човешката ситуация. Translated by: Янакиев, К. София: Критика и Хуманизъм, 1997.

⁸ **Heidegger**, M. *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Günther Neske, 1954. **Heidegger**, M. *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1962.

Моето изследване е свързано и с Аристотеловите понятия *poiesis* и *praxis* и с кантианските понятия за *прагматични* и *практически* действия, които намирам за свързани с мисълта на Аренд. В този текст ще се опитам непретенциозно да установя един вид „нов дискурсивен ред“⁹, като защита позицията, че *музикалната дейност* и *музикалното преживяване* са човешка дейност от вида, който Хана Аренд нарича действия¹⁰; човешки дейности, които имат своята цел в самите себе си – и че произведенията на изкуството не са вещи или подръчни предмети: те са произведения¹¹.

Моето разглеждане на термина „вътрешноприсъща стойност на музикалното преживяване“ може да се третира като „случай“ на възможността да се мисли за „вътрешноприсъщи стойности“ като цяло. За това дали изобщо е възможно да говорим и да мислим, че нещо има вътрешноприсъща стойност: изкуство, природа, спорт, игра, добро хапване, приятелство и т.н. Фундаменталният въпрос е възможността и необходимостта да може да се прави разлика между човешки дейности, които имат цел в самите себе си, от една страна, и дейностите, чиито цели са извън самите тях, от друга. Дейности, които имат вътрешноприсъщи стойности, и дейности, които нямат такива.

Преосмисляне

Въпросът за това, за какво едно нещо е добро може, разбира се, по принцип винаги да се зададе. Струва ми се проблем обаче, че ние правим точно това: ние винаги го задаваме. В такъв случай изглежда разумно да обясним „смъртта“ на едно понятие като „вътрешноприсъща стойност“. Какъв обаче е смисълът на подобно изявление? Има толкова много неща, които са били и могат да бъдат обявени за мъртви. Както знаем, например, Фридрих Ницше обявява „смъртта на Бога“. Дали обаче това трябва да се тълкува като атеистичен манифест? Не непременно – според Хана Аренд. Тя твърди, че в това отношение Ницше може да има предвид, че

начина, по който Бог е бил мислен в продължение на хиляди години, вече не е убедителен; и не че старите въпроси, които са съпътствали появата на хората на земята, са станали

⁹ **Foucault**, M. The order of the discourse. — In: **Young**, R. (ed.) *Untying the text. A poststructuralist reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.

¹⁰ **Arendt**, H. *The human condition*.

¹¹ **Heidegger**, M. *The origin of the Work of Art*.

„безсмислени“, а че начинът, по който са били формулирани и по който им е даван отговор, е загубил правдоподобност.¹²

Алтернативно – както пишат Хюбърт Драйфус и Шон Дорънс Кели:

Това, което той [Ницше] иска да каже, е, че ние в съвременния Запад вече не живеем в култура, в която на основните въпроси на съществуването вече предварително ни е даден отговор.¹³

Когато става въпрос за смислопораждане, ние сме оставени сами на себе си. Това се отнася за всички нас, макар че някои от нас понякога сякаш преживяват това като непосилно и отчасти опасно начинание.

В тези разсъждения Аренд, както и Драйфус и Кели, изхождат от Мартин Хайдегер. Според Хайдегер твърдението „Бог е мъртъв“ съдържа осъзнаването, че *нищото*, т.е. отсъствието на свръхсетивен, свързващ свят, се разпростира. Въпреки това:

Празното място (на традиционния „християнски Бог“) дори приканва към собственото си повторно заемане и призовава изчезналия от него Бог да бъде заменен с друг.¹⁴

Обявяването на нещо за мъртво тогава може да се разглежда като признак за необходимостта да се мисли и говори по нов начин, да се създават нови значения, свързани със стари въпроси, понятия и термини. Без да прекалявам със сравнението с „Бог е мъртъв“: точно това имам предвид, когато обявявам смъртта на „вътрешноприсъщите стойности“.

Необходимостта от нови начини на мислене и говорене се проявява винаги, когато се опитам да кажа на някого, че музикалната или друга художествена дейност има „вътрешноприсъща стойност“ – при това не се чувствам на място си, когато съм поставян в групата на „реакционния елитизъм“, „романтичeskата носталгия“ и други „клубове“, ръководени от „(много скоро) мъртви бели мъже“ с арогантна липса на интерес към живота на „обикновените хора“. Какъв е обаче смисълът да се говори за „вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване“, при което се

¹² **Arendt**, H. Thinking and moral considerations. – In: *Responsibility and judgment*. New York: Schocken Books, 2003, pp. 161-162.

¹³ **Dreyfus**, H., **Kelly**, S. D. All things shining. Reading the Western classics to find meaning in a secular age. New York: Free Press, 2011, p. 20.

¹⁴ **Heidegger**, M. Nietzsches Word “God is Dead”. – In: M (ed.) *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 168.

рисува да бъдем погрешно разбрани като говорещи за „вътрешноприсъщите стойности на музикалните обекти“ и да бъдем поставени сред онези, чието „време е приключило“ – както се казва? Защо е толкова важно да можем да си представим, че музикалното преживяване има вътрешноприсъща стойност – днес?

Мисля, че ако в музикалното образование вече не сме в състояние да се съотнесем към идеята, че музикалното преживяване има стойност сама по себе си, ще се изправим пред признаването на една техническа рационалност и един икономически начин на мислене, обхващащ всички области на живота. Ще се присъединим към общото преклонение пред тенденцията на модерността да боготвори инструменталния разум и техническата рационалност. Тази тенденция включва отричането на човешката свобода и може да доведе до изграждането на повече или по-малко тоталитарни педагогически идеологии.

Точно това се случва, поне в моята част от света. Преди няколко години, когато бившият министър на образованието в Норвегия обсъждаше премахването на музиката и изкуството като предмети от общообразователната програма в полза на друг предмет, наречен „Креативност“, той говореше за стойността на този нов предмет с термини, повече или по-малко чисто заимствани от икономическия и търговския живот. Тъй като този министър представляваше Лявата социалистическа партия, която стоеше вляво от Социалдемократическата партия в норвежкото правителство по онова време, изглежда, че дори левите социалисти сега са очаровани от тази философия на образованието, която в основата си се основава на икономически аргументи. В съгласие с тази тенденция техническата рационалност доминира в образователното мислене като вид тоталитарна идеология в смисъл, че се представя като единствения начин на мислене за образованието, като по този начин маргинализира и потиска всички други дискурси. Би било жалко, ако философите на музикалното образование, които се смятат за либерали или дори радикали, не успеят да се справят с това развитие. В този контекст ще защитавам позицията, че моето мислене е форма на критическо философско мислене, което има и критически политически потенциал.

В образованието днес в много отношения се отнасяме към музиката като към средство, инструмент, оръдие за нещо друго.¹⁵ Като казваме това, ние веднага се изправяме пред старата музикалнообразователна дискусия относно „музиката като цел“ срещу „музиката като средство“. В по-новите скандинавски изследвания в областта на музикалното образование обаче тази дихотомия сама по себе си се обсъжда, като мнозина я определят като изкуствена, а мнозина стигат до заключението, че музиката винаги е средство. Термин като „вътрешноприсъщи стойности“ е повече или по-малко изчезнал от областта на музикалното образование. Моят собствен принос към тази дискусия беше да твърдя, че термин като „стойности на музиката сама по себе си“ не може да означава, че музиката има стойност, която не е свързана с човешкия живот. Обърнах аргумента в полза на автономността на музиката с главата надолу, твърдейки, че за хората, които се застъпват за „вътрешноприсъщите стойности на музиката“, често може да се каже, че аргументират ценността на заниманието с музика като някакъв вид самореализация. Самореализацията в това отношение със сигурност трябва да се разглежда като немусикална ценност. Това означава, че аргументите в полза на музиката като цел сама по себе си често се превръщат в аргументи в полза на музиката като средство.

Моята позиция е, че музиката, следователно, винаги сякаш е средство по един или друг начин. В своето мислене аз, подобно на Аристотел, съм защитавал позицията, че *щастие*то е единствената цел в живота; всички неща са средства за постигане на щастие, музиката също.¹⁶ Интересен аспект от историята на понятието за щастие обаче е продължаващият дебат за това какво съдържа то. Според Аристотел съществуват ясни връзки между осъществяването на способностите на човека като логосно създание, създание с разум и способност да мисли, и постигането на щастие (в смисъла на *eudaimonia*, щастие в дългосрочен план, а не на *hedone*, щастие в краткосрочен план).¹⁷ Следователно, за Аристотел щастие се състои в самореализация, разбирана не просто като развитие на лични, а и като развитие на общочовешки характеристики. Щастие се

¹⁵ Varkøy, Ø. Music – ‘useful tool’ or ‘useless happiness’? Ideas about music in Norwegian general education. – In: Jørgensen, H., Hanken, I. M., Nielsen, S. G., Nerland, M. (eds.) *Research in and for higher music education: Festschrift for Harald Jørgensen*. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002, pp. 121-134.

¹⁶ Varkøy, Ø. *Musikk for alt (og alle)*. Dr. dissertation. Oslo: University of Oslo, Department of Musicology, 2001. Varkøy, Ø. *Musikk – strategi og lykke*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2003.

¹⁷ Aristotle. *Den nikomakiske etikk*: Bokklubbens Kulturbibliotek. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker, 1999. Преведено в: Аристотел. Никомахова етика. (прев. Т. Ангелова). София: ГАЛ-ИКО, 1993.

появява у човек, който използва своите „умения“ като логосно същество – в мисленето – мъдро.

Този тип аргументи по-рано ме накараха да схващам музиката като средство за постигане на щастие. Обаче какво остава тогава? Първо: да признаем, че музиката винаги е средство. Второ: да обсъждаме за какво музиката е средство: щастието в някакъв Аристотелев смисъл или за по-добри оценки по математика. Термини като „вътрешноприсъщи стойности на музиката“ или „стойности на музиката сама по себе си“ са изчезнали като смислени понятия. През последните години ставам все по-малко удовлетворен от тази ситуация. Необходимо е да се преосмислят термини като „вътрешноприсъща стойност“ или „стойност сама по себе си“ не на последно място, когато се разглеждат днешните международни тенденции в образователната политика, насочени към резултатите, релевантността и полезността.

За разликите между труд, работа и действие

Както беше казано по-горе: Според Аренд ние много често мислим и говорим за всички човешки дейности в термините на *труда* и *работата*, като всъщност маргинализираме и изключваме единствения вид човешка дейност, която има цел в себе си; *действието*.¹⁸ Трудът е цикличен и няма нито начало, нито край. Например винаги трябва да се трудим, за да си набавим храна. Когато *работим*, ние използваме средства, за да постигнем дадена цел, и по този начин работата едновременно има начало и край – както е в случая, когато дърводелецът изработва маса. Нито трудът, нито работата имат цел в себе си. Действието, от друга страна, със сигурност има начало, но няма ясен или предвидим край. Действията са социални дейности; неща, които хората правят заедно с други хора. Докато произведените чрез труд и работа неща нямат цел сами по себе си, те са средства; действията се характеризират с това, че са цел сами по себе си.

В модерността за важна се смята единствено дейността, която произвежда даден продукт. Тя е полезна. Ако дадена дейност не произвежда продукт, тя се разглежда като маловажна и безполезна:

¹⁸ **Arendt**, H. The human condition.

тази всевъзможна деградация на действието и речта се подразбира, когато Адам Смит¹⁹ класифицира всички професии, които почиват основно на изпълнението – като военната професия, „духовниците, адвокатите, лекарите и оперните певци“ – заедно с „ръчните услуги“, като най-ниския и най-непродуктивен „труд“. Точно тези професии – лечителство, свирене на флейта, игра на пиеси – са били в античното мислене пример за най-висшите и най-съвършени дейности на човека.²⁰

Това преклонение пред инструменталния разум има, според Аренд, антихуманистична тенденция. То не взема под внимание дейности, които нямат цел извън себе си, дейности, които са свободни и неограничени и следователно изразяват отличителната човешка свобода. Това отричане на човешката свобода като тенденция в преклонението на модерността пред инструменталния разум според Аренд е крайъгълен камък в изграждането на тоталитарната идеология.

Вярно е, че едва модерната епоха определя човека преди всичко като *homo faber*, производител на уреди и вещи...²¹

Централно място в критиката на Аренд към модерността заема фактът, че сякаш не сме в състояние да правим разлика между полезността и смисъла на полезността. Това насочва към дилемата на безсмислието, каквато я познава модерният човек. Всичко е полезно за нещо друго. Дори на дейности, които традиционно са имали „вътрешноприсъщи стойности“ или „стойности сами по себе си“, се придават инструментални функции. Аренд набляга на дейността, която конституира цел сама по себе си – практическото *действие*, социалната дейност. Целта на действието не е нищо друго освен самата дейност: самореализация чрез действие и реч.²²

¹⁹ Адам Смит – шотландски философ, един от основателите на политическата икономия, автор на множество капиталистически концепции като идеята за свободния пазар, разделението на труда и конкуренцията като икономически принцип.

²⁰ Ibid., p. 207.

²¹ Ibid., p. 229.

²² Вж. **Øverenget**, E. Hannah Arendt. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. и **Øverenget**, E. Homo Faber. Om mål og mening. – In: **Varkøy**, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 29-40.

Пример: да готвиш е труд. Да направиш масата, на която се храним, е работа. Вечерята²³; да ядеш храната, която е направена, заедно със семейство и приятели на масата, която дърводелецът е изработил, е действие. Следователно: моето готвене е полезно. Усилието на дърводелеца да изработи масата също е полезно. Както моят труд, така и работата на дърводелеца създават продукти. Хубавата вечеря заедно със семейството и приятелите около масата обаче, според ригидното мислене за полезността на всичко, е безполезно. Тя не произвежда продукт.

Друг пример: организирането на концерт зависи от различните дейности на много хора. Работата на композитора по написването на музикални произведения и трудът на музикантите по репетирането и работата по изпълнението са жизненоважни дейности, които завършват с продукти; музикални обекти и концерти. Изпълнението обаче, дейността, при която музикалните обекти се срещат с човешките субекти, е процес на действие. Тази деятелна дейност²⁴, при която музикантите и публиката споделят едно музикално преживяване, не води до никакъв продукт. Тя е също толкова „безполезна“, колкото и храната по-горе.

Интересно е да се отбележи, че това, което ригидното мислене в средства и цели намира за лишено от стойност, е точно това, за което повечето от нас вероятно биха казали, че са много важни и значими дейности за един добър и смислен живот. Всички ние се занимаваме с играене, игри, спорт, изкуство, природа, религия, семейство и/или приятелство. Намираме тези дейности за изключително стойностни и значими – като стойности, които почиват в себе си и няма нужда да бъдат обогатени, като се показва полезността им за други цели. Сякаш просто обичаме да сме „безполезни“.

Моята позиция е, че музикалната дейност и музикалното преживяване са един вид такава „безполезна“ дейност – която Аренд нарича „действие“. Правя това въпреки факта, че когато става дума за изкуство, Хана Аренд също се фокусира върху произведението на изкуството като обект. Тя гледа на създаването на изкуство като на вид *работа*. Следователно, в този ред на мисли произведението на изкуството е продукт – а както помним: продуктите не са цел сама по себе си, а средство за нещо друго. От друга

²³ A meal (англ.) – „хранене“ (закуска, обяд, вечеря или др.), но като цялостно събитие – б.пр. (тук приемам превода „вечеря“, за да има смисъл примерът в превод – б.пр.)

²⁴ Activity of action (англ.) – букв. дейност на действие. Има се предвид този вид дейност, който Хана Аренд и авторът определят като „действие“ – б.пр.

страна, Аренд акцентира върху това, че създаването на изкуство всъщност не е задача на „homo faber“, труденето и работата.²⁵ Произведението на изкуството, дори да е продукт, може да бъде разглеждано като *действие*. Това превръща изкуството в нещо имащо двойствен характер. Изправени сме пред въпроси като „какво е музика?“ и „къде е музиката?“ „Музика“ това ли е, което може да се прочете в партитурата, или е онова, което се преживява в изпълнението?²⁶ Ще се върнем към този въпрос.

Под хегемонията на тесногърдия и ригиден утилитаризъм обаче полезността на едно музикално преживяване все по-често се свързва с нещо извън самото преживяване. Много музикални педагози, културни дейци и политици например мислят за участието в музикално преживяване като за нещо, което води до по-добро здравословно състояние за всички; или като за нещо ползотворно за националната икономика. Това означава, че се мисли за една деятелна дейност, сякаш тя трябва да бъде труд или работа.

Разсъжденията на Хана Аренд за труда, работата и действието, разбира се, са свързани с други мислители и техните концепции. Във връзка с теорията си на познанието Аристотел разглежда двете форми на човешката дейност *poiesis* и *praxis*.²⁷ Това разграничение подчертава разликата между дейностите, които са средства за постигане на цели извън самите тях, и дейностите, които имат цели в самите себе си. *Poiesis* е свързан с това да се произведе нещо. *Poiesis* означава да произведеш и създадеш нещо, например къща. По този начин *poiesis* е дейност, която има цел извън себе си. Интелектуалната добродетел, която се проявява в *poiesis* – в доброто производство на нещо – е *techne* (на английски език се превежда като *art*²⁸, в скандинавските езици често се превежда с термини, означаващи тип *практическо знание*). *Praxis*, за разлика от *poiesis*, е *деятелна дейност*. Дейността е действие, когато има цел в себе си. Интелектуалната добродетел, която се проявява в *praxis*, е *phronesis* (практическа мъдрост). Разграничението между човешките дейности, които имат цел извън себе си

²⁵ Øverengen, E. Homo Faber. Om mål og mening. – In: Varkøy, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 29-40.

²⁶ Вж. изследването на Филип В. Болман върху онтологите на музиката (Bohlman, P. V. *Ontologies of music*. – In: Cook, N., Erverist, M. (eds.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 17-34.). Какъв вид "нещо" или "не-нещо" е музиката? – б.а.

²⁷ Aristotle. Op. cit.

²⁸ Art (англ.) – изкуство – б.пр.

(*poiesis*), и дейностите/действията, които имат цел в себе си (*praxis*), е централно за Аристотел.²⁹

Имануел Кант също прави разлика между дейности, които са средства за постигане на цели извън себе си, и дейности, чиято цел е в самите тях. Той прави разлика между *прагматични* и *практически* действия. *Прагматичните действия*, или техническите действия, са действия, които имат цел и в допълнение към нея – едно изчисление. Едно прагматично действие се определя като успешно, когато достигне до поставената цел. *Практическите действия*, от друга страна, са действия в социалния свят, например в човешките взаимоотношения. В такива процеси мисълта за цел, поставена от едната страна на взаимоотношението, е по-малко важна. Не цели или изчисления, а универсално валидни морални норми функционират като ръководни нишки. Тук не става въпрос за успешно изчислени резултати. Въпросът е, че действията на човек се основават на морални принципи, които са такива, че всеки може да основе действията си на същите принципи. Това е съдържанието на това, което често се нарича *Кантов категоричен императив*.³⁰ Въз основа на този императив

²⁹ За изследвания на музикалното образование и Аристотелевата концепция за *praxis* вж. например **Regelski**, T. A. The Aristotelian bases of praxis for music and music education as praxis. -- Philosophy of Music Education Review, 1998, vol. 6, no. 1, pp. 22-59. и **Bowman**, W. D. The limits and grounds of music praxialism. – In: **Elliott**, D. (ed.) *Praxial music education: Reflections and dialogues*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2005. – б.а.

³⁰ **Kant**, I. Grundlæggelse af moralens metafysikk. Copenhagen: Filosofi Biblioteket-Reitzel, 1999. Преведено в: **Кант**, И. Метафизика на нравите, Ч.1: Метафизични основни начала на учението за правото. (прев. Б. Гумнеров). София: Фараго, 2009. и **Кант**, И. Метафизика на нравите, Ч.2: Метафизически основни начала на учението за добродетелта. (прев. Б. Гумнеров). София: Фараго, 2010. Категоричният императив на Кант гласи: „Постъпвай съобразно такава максима, която същевременно може да важи и като всеобщ закон!“ (**Кант**, И. Метафизика на нравите, Ч.1..., с. 46.) За Кант „императив“ е „практическото правило“, чрез което „една... случайна постъпка става необходима“ (Пак там, с. 40.), практическият „закон“ е „принцип, който вменява в дълг определени действия“ (Пак там, с. 46.), а „максима“ е „[п]равилото на извършващия постъпката, което той по субективни основания възприема като принцип“ (Пак там.). Един императив е „категоричен“, когато е „безусловен“ и абсолютно необходим (Пак там, с. 40.). С други думи, според Кант ние (като разумни същества) трябва да постъпваме по силата на такива правила, които да могат да важат като закон за всички (и да могат да им вменят нашите постъпките като дълг). Максимата „Позволено е да се краде“ не може да важи като всеобщ закон, защото идеята за кражба предполага идеята за частна собственост, но ако тази максима е всеобщ закон, частна собственост не би имало; подобно, максимата „Когато смятам, че ми липсват пари, ще взема назаем и ще обещавам да ги върна, макар да знам, че това никога няма да се случи“ не може да важи като всеобщ закон, защото в свят, в който това е всеобщ закон, никой не би имал доверие в каквото и да било даване на заем, тъй като поначало би било ясно, че заемът няма да бъде върнат. Обратно, максимите „Не кради“ или „Винаги ще се стремя да върна заемите си“ утвърждават възможността

Кант въвежда етическото разграничение между *неща* и *личности*.³¹ Основен момент тук е, че е морално легитимно да се действа прагматично само спрямо нещата или обектите, но никога спрямо личностите или субектите. Така например категоричният императив определя границите на едно технически ориентирано образователно мислене. Просто е морално погрешно да се отнасяме към хората като към неща и да ги поставяме като фактори в нашите изчисления.³²

Хегемонията на техническата рационалност

Да се „забравя“ Кантовото разграничение между *прагматични* и *практически* действия и Аристотеловото разграничение между *poiesis* и *praxis*, както и разграничението на Хана Аренд между *труд* и *работа*, от една страна, и *действие*, от друга; да се превръщат *прагматичните* действия и *poiesis* в модел за всички човешки дейности; да се мисли и говори за човешката форма на дейност, наречена *действие*, сякаш е *труд* или *работа* – всичко това са тенденции в модерната култура, често свързани с това, което наричаме *техническа рационалност*.

Макс Вебер посочва, че самото понятие „рационалност“ е исторически термин, който съдържа цял свят от противоречия. Човешкият живот може да бъде „рационализиран“ въз основа на много различни ценности и в много различни посоки. Това, което от една гледна точка е „рационално“, от друга гледна точка може да се разглежда като „ирационално“. Проектът на Вебер е да разбере характера на модерната западна рационалност и да обясни нейното развитие. В този контекст става ясно, че рационалността от областта на технологията и икономиката – техническата рационалност –

съответно за частна собственост и даването на заем и са непротиворечиви, а следователно и могат да се превърнат във всеобщ закон. – б.пр.

³¹ Друг аспект от нравствената философия на Кант е идеята, че човекът може да бъде само цел и никога средство: „Но разглеждан като личност, т. е. като субект на морално-практическият разум, човекът е извисен над всякаква цена. Защото, като такъв (*homo personae*) той следва да бъде ценен не само като някакво средство за целите на другите хора, нито дори и като средство за своите собствени цели, а като цел сама за себе си“ (Кант, И. *Метафизика на нравите*, Ч.2..., с. 164-165.). Идеята, че човекът е цел сама по себе си, е свързана с достойнството или „абсолютната вътрешна стойност“ на човека (Пак там, с. 165.) – използвайки себе си или другия като средство, т.е. като вещь, човек принижавя човешката природа в собствената си личност. – б.пр.

³² **Varkøy**, Ø. *Philosophies of humankind*. – In: Laitinen M. (ed.) *Finnish Journal of Music Education*, nr. 1. 2006, pp. 7-14. **Varkøy**, Ø. *Instrumentalism in the field of music education. Are we all humanists?* – *Philosophy of Music Education Review*, 2007, vol. 15, no. 1, 37-52.

несъмнено се е превърнала във важна част от идеалите за живот на модерното буржоазно общество като цяло.³³ Вебер подчертава как пристрастието към математически обоснования рационализиран емпиризъм в протестантския аскетизъм е важен аспект от пуританския дух на капитализма. Това предполага например, че спортът се цени само ако служи на рационална цел, както и че съществува принципно недоверие към културни блага, които не могат да бъдат пряко свързани с религиозни ценности. Вебер дори разглежда добре известното значение на тези идеи върху развитието на възпитанието.³⁴

Според Хайдегер модерното техническо разбиране на света е нова ситуация, която кара света да се яви пред модерния човек по много особен начин.³⁵ Светът се превръща в ресурс, който може да бъде поставен в изчисление. Освен това ние сме обгърнати от този дискурс на *техническата рационалност* в степен, която едва ли осъзнаваме напълно. Техническата рационалност е *Начинът* на мислене: тя се приема за даденост. Ние не виждаме, че можем да съществуваме като нещо повече от производители, потребители и ресурси. Човешкият индивид все повече се възприема като технически ресурс както от другите, така и от самия себе си – ресурс, който се характеризира с безкрайна оптимизация и развитие (т.е. от учене през целия живот). Фредерик Пио посочва как техническата рационалност днес навлиза в образователното мислене с ключови думи като „основано на доказателства“³⁶, „нов обществен мениджмънт“, „контрол“ и „измерими цели“.³⁷ За образованието, както и за хората, все повече се мисли по инструментален начин. Образованието се превръща в технически инструмент за икономически растеж, а хората в него рискуват да се окажат средства за постигане на целите на икономическия растеж. Това, разбира се, е дискусия, надхвърляща дискусията за *techne* като техническо знание в смисъла на технически умения, както и надхвърляща

³³ Varkøy, Ø. Technical rationality, techne and music education. – In: **Georgii-Hemming, E., Burnard, P., Holgersen, S.-E.** (eds.) *Professional knowledge in music teacher education*. Farnham: Ashgate, 2013, pp. 39-50.

³⁴ Вж. **Weber, M.** *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. New York: Oxford University Press, 2011. Преведено в: **Вебер, М.** *Протестантската етика и духът на капитализма*. София: Захарий Стоянов, 2005.

³⁵ Вж. **Heidegger, M.** *Vorträge und Aufsätze*. И **Heidegger, M.** *Die Technik und die Kehre*.

³⁶ Evidence-based – основано на доказателства – б.пр.

³⁷ **Pio, F.** *Introduktion af Heidegger til de pædagogiske fag*. – In: **Nielsen, F.** (ed.) *Musikpædagogiske Studier, Bd. 4*. Copenhagen: Forskningsenhed Musikpædagogik, 2012.

дискусията за техническото оборудване в днешното музикално образование. Става дума за начин на мислене за света и битието като цяло.

Когато словенският философ Славой Жижек разглежда инструменталния разум, той твърди, че не се нуждаем от „преход от „критиката на политическата икономия“ към трансцендентално-онтологичната „критика на инструменталния разум“³⁸, която според него може да бъде открита в трудовете на Хайдегер и Адорно. Според Жижек инструменталният разум като такъв е капитализмът и това, от което се нуждаем, е нова критика на капитализма. На мен обаче ми се струва очевидно, че всяка нова критика в този контекст по един или друг начин трябва да се основава на онтологически прелом като този, който се открива в мисленето на Мартин Хайдегер.

“Oh Lord, Won't You Buy Me a Mercedes Benz?”³⁹

Идеята за обща хегемония на техническата рационалност е свързана с това, което Макс Вебер определя като общ процес на разوماгьосване от света и съществуването от времето на Реформацията в Европа. Вебер твърди, че това разوماгьосване прави света все по-прозаичен и по-малко поетичен, по-предсказуем и по-малко загадъчен. Дали обаче това, инструментализмът и техническата рационалност на разوماгьосването, е единственото обяснение за тенденцията да се акцентира върху немусикални резултати при заниманието с музиката в общото образование?

Когато курикулумите въвеждат музиката като средство за благоденствие и заедност, дали тогава не се изправяме всъщност не пред един пресметлив инструментализъм, а по-скоро пред вярвания в преобразяващите, „магически“ сили на музиката? Нещо повече, тъй като не всяка увереност в силата на музиката изглежда се основава на научно познание, не сме ли понякога изправени пред една по-скоро ритуална, отколкото инструментална логика – ритуална логика, основана на идеята, че музиката притежава магически сили, които преобразяват и лекуват?

³⁸ Zizek, S. The absolute fragile. Or why the Christian legacy is worth fighting for? London/New York: Verso, 2008, p. 15.

³⁹ „О, Господи, няма ли да ми купиш Мерцедес Бенц?“ – текст от песен на Джанис Джоуплин. – б.пр.

В норвежкия общообразователен курикулум от 2006 г. се казва, че музиката води до по-добро разбиране на себе си и на другите – както като индивиди, така и като общество. Смята се, че музиката допринася за развитието на положителна идентичност, за развиване на чувство за принадлежност към собствената култура и наследство, както и за толерантност и уважение към културата на другите. Музиката има преобразяваща сила. Тази сила се разглежда като решение на някои от най-големите предизвикателства на нашето мултикултурно общество. Накратко: музиката ни променя.⁴⁰

Подобни разбирания могат да бъдат открити и в културната политика. В хроника в най-големия всекидневник в Норвегия бившият министър на културата преди няколко години апелира към схващането на естетическото преживяване като опит, който поставя под въпрос установените ни начини на виждане на нещата и ни отваря за нови знания. На свой ред естетическият опит може да се пренесе върху начина, по който трябва да посрещнем новата ситуация в обществото. Министърът конкретизира този пренос по следния начин: ако придобием опит за културни форми и жанрове, които не познаваме добре, можем да преодолеем жанровия шовинизъм, а ако преодолеем жанровия шовинизъм сам по себе си, ние сме една стъпка напред в преодоляването на други видове шовинизъм. Ако се научим да се наслаждаваме на музика, за която не сме знаели, че всъщност харесваме, можем също така да се научим да ценим хора и култури, за които не сме смятали, че ценим. Ако вече не се страхуваме от непознатото, а позволим на непознатото да ни очарова, ще можем да развием една културно разнообразна общност.

В дебата, последвал статията му, министърът доуточни вижданията си за ролята на изкуството в обществото, като се спря на това как естетическите преживявания могат да ни събудят и да ни накарат да се осъзнаем, да създадат добри условия за растеж, да изградят мостове между хората и да се противопоставят на расизма и като цяло да променят обществото към по-добро. Този начин на защитаване на ролята на изкуството в обществото може да се разгледа като форма на обосновка, при която изкуството се разглежда като трансформираща сила. Трансформиращите сили действат както на индивидуално, така и на обществено ниво. На едно общо ниво изкуството е въведено в регионалната

⁴⁰ **Varkøy**, Ø. “...nytt liv av daude gror”. Om å puste nytt liv i døde talemåter. — In: **Varkøy**, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 41-58.

политика, интеграционната политика, здравната политика и иновационната политика. Това се прави, защото се смята, че изкуството може да накара хората да поискат да се преместят в селските райони, че изкуството може да създаде сплотеност между социални групи с малко или без никакви общи културни референции, че изкуството може да направи болните хора здрави и че може да произведе стоки с неустоима културна свръхстойност, която допринася за икономическия растеж. Проблемите на обществото са поставени пред „олтара на изкуството“, а човек се „моли“, надявайки се на- и желаейки най-доброто, както трябва да се прави, когато се борави с логиката на магията. Магията понякога работи, а понякога не. Когато изкуството се въвежда в регионалната политика, интеграционната политика, здравната политика и иновационната политика, рационалността не е преди всичко в оценката на полезността. Ръководеща е вярата в трансформиращите сили на преживяванията, свързани с изкуството.⁴¹

Що се отнася до аргумента, че мисленето в средства и цели е знак за разомагьосване, инструментализъм и техническа рационалност, една по-нюансирана перспектива тогава би била да се схване техническата рационализация като само един от аспектите на тази ситуация. Това би означавало, че в същото време протичат и други процеси. Както Колин Кембъл⁴² и Джордж Ритцер⁴³ пишат, разомагьосването и повторното омагьосване могат да се разгледат като паралелни и диалектически процеси. Само че: ако инструменталната рационалност е свързана с разомагьосването от света, а ритуалната рационалност е свързана с повторното омагьосване на един разомагьосан свят, то в какво се състои това повторно омагьосване? Ако разгледаме повторното омагьосване като някакъв вид „противодействие“ на провъзгласеното от Вебер разомагьосване – пред какъв вид „противодействие“ сме изправени?

Винаги е имало противодействия на процесите на разомагьосване. Романтизмът от XIX век следва времето на Просвещението. Що се отнася до идеите за музиката, романтизмът със сигурност включва някои много специфични идеи за музиката като някакъв вид език, който надхвърля

⁴¹ Røyseng, S. Den gode kunsten. – In: Varkøy, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 59–78.

⁴² Campbell, C. *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

⁴³ Ritzer, G. *The McDonaldization of society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2004. Ritzer, G. *Enchanting a disenchanted world: Continuity and change in the cathedrals of consumption*. Los Angeles: Sage, 2010.

устния език – и който дава прозрения и разбирания отвъд устната реч – и към един духовен свят. Гениалният музикант се превръща в своеобразен пророк или дори „шаман“. Понякога „ритуалните спорове“ относно „добрата музика“ ми напомнят за „шаманизма“. Може би има връзка с това, което често се нарича „Ню Ейдж“ духовност. Дори намирам за интересно да изследвам повторното омагьосване във връзка с размислите относно това, което в теологическите кръгове се обозначава като „теология на просперитета“ или „теология на възхвалата“. В този вид разбиране на християнската вяра – поне не толкова, каквото го познаваме от евангелските и харизматичните църкви – отношението към светостта може да се обобщи с известния стих от песента на Джанис Джоуплин: „О, Господи, няма ли да ми купиш Мерцедес Бенц?“...⁴⁴

В теологията на просперитета/възхвалата „Бог“ сякаш се оценява преди всичко като някакъв вид прислужник, мега-сръчен човек и парти организатор на съществуването.⁴⁵ В ритуалната логика, отнасяща се до положителните резултати от изкуството, изкуството е „богът“, парти организаторът. Аз обаче твърдя, че изглежда уместно да се постави въпросът за това дали дори този тип ритуална логика не е форма на инструментализъм. В крайна сметка и инструменталните, и ритуалните тенденции се фокусират върху музиката като полезно средство – за някаква друга цел, различна от преживяването на музиката. Изглежда, че както ритуалната, така и инструменталната рационалност ценят музиката преди всичко като средство. Ако е така: възможно ли е да се разгледа дори ритуално мислене относно стойностите на музиката като свързано с дълбоката и могъща река или дори цунами на техническата рационалност в нашата култура? Както стана ясно по-горе: според Хайдегер ние сме обгърнати от този дискурс на *техническата рационалност* в степен, която едва ли осъзнаваме напълно. Модерното техническо разбиране на света е *Начинът* на мислене: то приема се за даденост.⁴⁶ Дали тогава дори ритуалното мислене не е „жертва“ на мисленето в средства и цели на техническата рационалност, което винаги се пита за какво всичко „става“? Мисля, че е така. Парадоксът е в това, че цунамито на техническата

⁴⁴ Røyseng, S., Varkøy, Ø. What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. -- ACT. Action, Criticism & Theory for Music Education, 2014, vol. 13, no. 1, pp. 101-125.

⁴⁵ Eagleton, T. Reason, faith and revolution. Reflections on the God debate. New Haven/London: Yale University Press, 2009. Jenkins, P. The next Christendom: The coming of global Christianity. Oxford: Oxford University Press, 2011.

⁴⁶ Heidegger, M. Vorträge und Aufsätze. Heidegger, M. Die Technik und die Kehre.

рационалност днес налага консуматорска идеология дори когато става дума за ритуална логика, докато същата тази идеология подкопава протестантската етическа нагласа, направила възможни нашите модерни западни общества.⁴⁷

За разликите между вещите, подръчните предмети и произведенията на изкуството

Според Хайдегер произведенията на изкуството нямат предназначение. Те не могат да бъдат използвани (докрай) като други неща. Произведението на изкуството е своя собствена цел. То няма цел или предназначение извън себе си. Хайдегер подчертава как произведението на изкуството потенциално може да хвърли човека обратно в една нова чувствителност към света и основните условия на живота.⁴⁸ За него същностният характер на произведението на изкуството е тясно свързан с неговата сила за отваряне на свят. Произведенията на изкуството, които ни заобикалят, са неща, което ние, хората, сме създали; те са неща. Произведенията на изкуството обаче не са неща или подръчни предмети в нормалния смисъл на думата: те са „произведения“; „произведения на изкуството“. Произведенията на изкуството не могат да се използват за нищо. Те са неща, които хората са направили и които се противопоставят на употребата. Подръчните предмети имат тенденцията да изчезват при тяхната употреба (например чук).⁴⁹ Те се оттеглят в своето приложение. Произведенията на изкуството обаче притежават някаква упоритост, която

⁴⁷ Zizek, S. Living in the end times. London/New York: Verso, 2011, p. viii.

⁴⁸ Heidegger, M. The origin of the Work of Art.

⁴⁹ Според Хайдегер битието на *подръчното* – т.е. на подръчните „вещи“ – е такова, че те тъкмо не се открояват като предмети (като *налични* вещи). Подръчната вещь е „най-подръчна“, когато незабележимо „върши работа“ – с колелото човек се придвижва, с химикалката човек пише и пр. Човек забелязва *подръчното* едва когато то вече не „работи“ толкова добре или се „развали“ – едва тогава то се откроява като *налично*, като предмет. Човек забелязва химикалката като предмет едва когато тя спре да пише. Авторът визира известния пример на Хайдегер за боравенето с чука и чука: „Всеки път стъкменото към пособието боравене, в което то единствено може самородно да се показва в битието си, т. напр. чука с чука, нито тематично *улавя* това биващо като срещаща се вещь, нито дори, примерно, употребяването изобщо знае за структурата на пособието като такава... колкото по-малко *вещта-чук* е само *зяпана*, колкото по-често се *посяга* към нея за употребата ѝ, толкова по-първично става отношението към нея, толкова по-неприкрито тя се среща като това, което е като *пособие*... Своеобразното на най-близко *подръчното* е сякаш да се оттегля в своята *подръчност*, за да бъде тъкмо истински *подръчно*“ (Хайдегер, М. Битие и време. (прев. Д. Зашев). София: Марин Дринов, 2005, с. 60.). – б.пр.

ги кара да излязат напред. Те се противопоставят на приложението. Затова те не ни оставят да ги подминем безразлично. Когато произведенията на изкуството се появят по този начин, за нас става видимо не само произведението на изкуството, но и целият свят, от който тези произведения на изкуството са части и към който ние принадлежим. Светът става видим за нас. Следователно, Хайдегер е критичен към модерната идея за самодостатъчността на изкуството. В неговия ред на мисли произведението на изкуството не е свързано предимно със себе си, а със света. Стойността на изкуството се състои в това, че то ни дава възможност да спрем и да се замислим върху нашето бъдеще-в-света. По този начин произведенията на изкуството ни помагат да осъществим аспекти на нашето съществуване, които често не забелязваме.⁵⁰

Хайдегер критикува модерното разбиране за изкуството, което има склонност да поставя в центъра преживяването (в един повърхностен смисъл). Изкуството умира, казва той, ако единствената му мисия е да предоставя бързи и повърхностни преживявания. Този тип преживявания само ни поглъщат, но не ни спират. Това означава, че тези преживявания не предоставят място за размисъл. Следователно, идеята за вътрешноприсъщата стойност на изкуството трябва да се обвърже с един по-дълбок вид преживяване и с неговия потенциал за размисъл и мислене. Стойността на изкуството според Хайдегер не се ограничава до произведението на изкуството като персонален израз на твореца, нито като предмет на повърхностни преживявания, тя е свързана със значението на изкуството за всеки като рефлексия.

Вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване – като рефлексия

Както беше казано по-горе: Въпреки факта, че Хана Аренд се фокусира върху произведението на изкуството като обект, мисля, че е легитимно, вдъхновени от нейното мислене, да разгледаме изкуството като *действие*, освен като продукт. Тази двойственост откриваме още в писанията на Аренд за произведението на изкуството като продукт – там, където

⁵⁰ Pio, F., Varkøy, Ø. A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. -- Philosophy of Music Education Review, 2012, vol. 20, no. 2, pp. 99-116.

произведението на изкуството, за разлика от други продукти, е обявено за безполезно:

Сред нещата, които придават на човешкото изкуство стабилността, без която то никога не би могло да бъде надежден дом за човеците, са редица обекти, които са строго без каквато и да била полезност... Нещо повече, правилното взаимодействие с едно произведение на изкуството със сигурност не е „използването“ му; напротив, то трябва да бъде внимателно извадено от целия контекст на обектите за обикновена употреба, за да заеме подобаващото му място в света... Дори ако историческият произход на изкуството е имал изключително религиозен или митологичен характер, факт е, че изкуството е оцеляло чудесно откъсването си от религията, магията и мита.⁵¹

Произведението на изкуството е без всякаква полезност. То е по-скоро вид *energeia* (актуалност), която изчерпва пълния си смисъл в самото изпълнение. Това става съвсем ясно, когато Аренд пише:

Именно това настояване върху живото дело и изреченото слово като най-великите постижения, на които са способни човешките същества, е осмислено в понятието *energeia* („актуалност“) на Аристотел, с което той обозначава всички дейности, които не преследват цел (които са *ateleis*) и не оставят след себе си работа (никаква *par' autas erga*), а изчерпват пълния си смисъл в самото изпълнение. Именно от преживяването на тази пълна актуалност парадоксалната „цел сама по себе си“ извлича първоначалния си смисъл; защото в тези случаи на действие и реч целта (*telos*) не се преследва, а се намира в самата дейност, която поради това се превръща в *entelecheia*, а работата не е това, което следва и погасява процеса, а е вградена в него; изпълнението е работата, т.е. *energeia*.⁵²

И още:

⁵¹ **Arendt**, H. *The human condition...*, p. 167.

⁵² *Ibid.*, p. 206.

в изпълнението на танцъора или на актьора „продуктът“ е идентичен със самия изпълнителски акт.⁵³

Мисля, че е възможно тези разсъждения да се свържат с разликата между *музикалното произведение* (произведението на изкуството) като обект от една страна и *музикалното преживяване при изпълнение на музикалното произведение* (срещата между музикалния обект и преживяващия субект), от друга. Както се посочва в увода на тази статия: музиката не е само обект, тя е нещо, което хората правят заедно. Музиката не е само продукт на работата на композитора, а *energeia* и *музикално преживяване* – което означава да *участваш* в музикалното изпълнение като изпълнител, слушател, практик, композитор или танцър. Музиката е както *действие*, така и продукт.⁵⁴ Музиката е „перформативно изкуство“⁵⁵, а „контекстът на музикалното произведение е музикалното преживяване“⁵⁶. Това означава, че е важно да се говори за „вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване“, а не за „вътрешноприсъщата стойност на музиката“. Ако говоря за „стойността на музиката“, говоря за продукта/обекта „музика“, но когато говоря за „стойността на музикалното преживяване“, се фокусирам върху преживяващия субект в музикалното действие. Фокусирам се върху това, че „вътрешноприсъщата стойност“ или „стойността сама по себе си“ се открива в музикалното преживяване, а не в музикалния обект. Това, разбира се, не означава, че музикалният обект няма стойност. Музикалният обект (поне в нашата култура) е много важно средство за музикално преживяване. Той обаче е само *средство*. Като средство обектът/продуктът на музиката няма стойност сам по себе си. *Вътрешноприсъщата стойност* е заложена в музикалното преживяване – бидейки деятелна дейност. Ако сега мислим за музиката като за действие,

⁵³ Ibid., p. 207.

⁵⁴ Това може да звучи доста близко до концепцията на Кристофър Смол за „музицирането“ (musicking – б.пр.) (Small, C. Musicking: The meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.) и дори до концепцията на Дейвид Елиът за „музициране“ (musicating – б.пр.) (Elliott, D. Music matters. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.). И може би до известна степен е така. Въпреки това в тази глава няма да обсъждам тези понятия във връзка с концепцията за *действие* на Аренд. – б.а. (Тъй като на английски език няма дума глагол „музицирам“, споменатите понятия са неологизми. Това допринася за едно допълнително внушение на непосредственост в описаното отношение към музиката на фона на традиционните изрази като „свиря“ или „слушам“ музика. – б.пр.)

⁵⁵ Cook, N. Music. A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 77.

⁵⁶ Kramer, L. Musical meaning. Toward a critical history. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002, p. 260. Вж. например гл. 11 от Kivy, P. Introduction to a philosophy of music. Oxford: Clarendon, 2002. за разглеждане на музиката като „произведения“. – б.а.

вече не е нужно например да мислим за музиката като за средство за постигане на щастие – както преди правех аз самият. Става възможно да мислим за музикалното преживяване като щастие. Това е основен елемент от опита ми да установя нов ред на дискурса: да започнем да мислим за *стойността на музикалното преживяване, както е в действието на музикалното преживяване.*

Според Хайдегер произведенията на изкуството възникват от човешката способност да мислим и рефлектираме в същото време, в което произведението на изкуството ни кара да мислим и рефлектираме за битието. Затова последната ми стъпка е да свържа музикалното преживяване с мисленето и рефлексията; един вид „рефлексия в действие“. Свързването на музикалното преживяване с понятия като „мислене“ и „рефлексия“ обаче не е съвсем безпроблемно. Например: не представлява ли това недопустимо интелектуализиране на художествените преживявания? А какво да кажем за чувствеността и телесността? Не е ли самата идея за свързване на вътрешноприсъщата стойност на музикалното преживяване с термини като „мислене“ и „рефлексия“ типичен пример за обичайното за Запада принижаване на тялото в полза на душата – която традиция познаваме от Платон и Декарт? Струва ми се обаче, че самите тези въпроси се основават именно на картезианското разграничение между мисъл и тяло, което критикуват. Тезата в този текст се основава на фундаменталната критика на Хайдегер към Декарт; картезианското разграничение между мислителя и света.⁵⁷ В следването на феноменологическия подход на Хайдегер е невъзможно да се разграничи и отдели мислещият субект от обективния свят, за който той мисли. Субектът е част от предметния свят. По този начин и умът, и душата са фундаментални части от тялото. Това води до отхвърляне на идеята, че само техническата рационалност се счита за мислене. Това превръща музикалното преживяване в предизвикателство към разбирането на мислещата и рефлектиращата дейност за самата себе си.

⁵⁷ Декарт въвежда основополагащия за модерната философия възглед за мисленето като единствен сигурен източник на познание. Известната фраза на Декарт „Cogito ergo sum“ („Мисля, следователно съществувам“) е радикален израз на позицията, че мисленето е първото – и единствено – сигурно доказателство за моето съществуване. Според Декартовата („картезианската“) философия духът (умът, мисленето) и материята (вкл. тялото) са радикално разделени, а източник на познание може да бъде единствено духът. – б.пр.

Хана Аренд твърди, че мисленето е деятелна дейност, която няма цел извън самата дейност. Какъв тогава е смисълът на мисленето? Аренд прави разлика между мислене и разбиране или познание. Разбирането или познанието е свързано с *работата*, тъй като е процес с начеване и свършване. Мисленето обаче не води до никакви резултати. Мисленето следва живота, то е също толкова безкрайно и също толкова крайно. Затова е също толкова трудно или дори невъзможно да се отговори на въпроса за смисъла на мисленето, колкото и на въпроса за смисъла на живота. В наше време обаче смисълът на живота изглежда е да преживяваме. Връщайки се към Хайдегер, който критикува модерната тенденция, когато става дума за изкуство, в центъра да се поставя повърхностното преживяване⁵⁸, намирам за интересно да свържа идеята му по този въпрос с Аристотеловото разглеждане на понятието за щастие. Аристотел разграничава щастията в краткосрочен план, като някакъв вид повърхностно усещане, от една страна (*hedone*, като в хедонизма), и щастията в дългосрочен план, като вид по-дълбоко преживяване (*eudaimonia*), от друга. Аристотеловото щастие, *eudaimonia*, е свързано с човешката способност да се мисли. Ако мисленето сега, както казва Аренд, трябва да се разглежда като действие, което няма друга цел освен самото себе си, то ценността на мисленето е в самото действие на мисленето.

В предишните ми разглеждания на дихотомията „цел-средство“ в музикалното образование покрай сухото изгоря и мокрото – а именно вътрешноприсъщите стойности на музиката. Това стана чрез свързването на музикалния опит с Аристотеловото схващане за щастията като единствена цел в живота. В тези размишления виждах щастията като нещо извън музиката. По този начин единствената цел в живота, щастията, се превърна в някакъв обект във външния свят. Ако сега обаче схванем музикалното преживяване като действие, като начин на мислене и рефлексия, вече не е нужно да мислим за музиката като средство за постигане на щастие. Възможно е да мислим музикалното преживяване като щастие. Както казах по-горе, това е най-важният елемент в опита ми да установя нов ред на дискурса; да изместя стойността на музиката като средство за щастие – да започна да мисля за стойностите на музиката като съществуващи *вътре в действието* на музикалното преживяване. Не може да се каже, че музиката като продукт и обект във външния свят има стойност сама по себе си. Музиката като обект е средство за музикално преживяване.

⁵⁸ Heidegger, M. The origin of the Work of Art..., p. 50.

Музикалното преживяване обаче не е продукт, а *действие* – човешка активност, която има стойност сама по себе си, вътрешноприсъща стойност. Тази стойност е свързана с мисленето и рефлексията, действия, които са свързани с Аристотелевата концепция за щастие в дългосрочен план (*eudaimonia*).

И все пак: Не говорим ли сега все пак за полезността и предимствата от музикалното преживяване? В известен смисъл да. Може би е необходимо да го изразим по друг начин – доколкото намираме, че понятието „полезност“ (както и понятието „релевантност“) е частично опорочено от „бизнес манталитета“? Както беше казано по-горе, винаги е възможно да се зададе въпросът за какво нещо става. В някои контексти обаче този въпрос е просто погрешен. Той показва, че не сме в състояние да излезем извън рамките на доминиращия начин на мислене – мисленето в средства и цели, фокусирано върху „полезните резултати“. Ако все пак искаме по някакъв начин да се възползваме от понятието „полезен“, то трябва да включва парадокс като "полезността от това да бъдеш безполезен". Основният въпрос тогава е в какво се състои тази "безполезна полезност". Какъв вид стойност е вътрешната стойност?

Според френския философ Жак Маритен задачата на творците не е да предизвикват у буржоазията леко опиянение след ядене, а да ни снабдяват с духовна храна.⁵⁹ Тогава естетическият опит всъщност е полезен в смисъла на „полезен за онова, което е отвъд полезността“. Или, както казва норвежкият драматург Юн Фосе: „Литературата е безполезна. Тя е също толкова безполезна, колкото любовта и смъртта“⁶⁰. Следователно, естетическият опит е важен и необходим именно защото е „безполезен“. Неговата „безполезна“ и свободата от тесногърдото и ригидно мислене в средства и цели е това, което осигурява на музикалното преживяване истинска стойност. Като свободно и неограничено музикалното преживяване носи полза както на индивида, така и на общността по най-истински възможен начин. Вярвам, че тази линия на мислене за музикалното преживяване като *действие* предоставя възможност на философията на музикалното образование да трансцендира инструментализма и техническата рационалност (дори когато тя се явява под формата на ритуална рационалност). Това е възможност за онези, които не искат повече да приемат отричането на човешката свобода, съпътстващо

⁵⁹ **Maritain**, J. *Kunstnerens ansvar*. Oslo: Cappelens upopulære skrifter, 1961.

⁶⁰ **Fosse**, J. *Essay*. Oslo: Samlaget, 2011, p. 363.

тесногърдия утилитаризъм. Този тип мислене би могъл да допринесе за една фундаментална критика на това, което изглежда като един вид тоталитарна икономическа и търговска идеология в днешната образователна и културна политика.

Превод: Кристиан Василев

Библиография

- Arendt**, H. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Arendt**, H. *Thinking and moral considerations*. — In: *Responsibility and judgment*. New York: Schocken Books, 2003, pp. 159–89.
- Aristotle. *Den nikomakiske etikk*: Bokklubbens Kulturbibliotek. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker, 1999.
- Bohlman**, P. V. *Ontologies of music*. — In: **Cook**, N., **Erverist**, M. (eds.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 17–34.
- Bowman**, W. D. *The limits and grounds of music praxialism*. — In: **Elliott**, D. (ed.) *Praxial music education: Reflections and dialogues*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Campbell**, C. *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Cook**, N. *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Dreyfus**, H., **Kelly**, S. D. *All things shining. Reading the Western classics to find meaning in a secular age*. New York: Free Press, 2011.
- Eagleton**, T. *Reason, faith and revolution. Reflections on the God debate*. New Haven/London: Yale University Press, 2009.
- Elliott**, D. *Music matters*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Fosse**, J. *Essay*. Oslo: Samlaget, 2011.
- Foucault**, M. *The order of the discourse*. — In: **Young**, R. (ed.) *Untying the text. A poststructuralist reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.
- Heidegger**, M. *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Günther Neske, 1954.
- Heidegger**, M. *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1962.
- Heidegger**, M. *Nietzsches Word "God is Dead"*. — In: м (ed.) *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 157–99.
- Heidegger**, M. *The origin of the Work of Art*. — In: м (ed.) *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1–56.
- Jenkins**, P. *The next Christendom: The coming of global Christianity*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

- Kant**, I. Grundlæggelse af moralens metafysikk. Copenhagen: Filosofi Biblioteket–Reitzel, 1999.
- Kivy**, P. Introduction to a philosophy of music. Oxford: Clarendon, 2002.
- Kramer**, L. Musical meaning. Toward a critical history. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002.
- Maritain**, J. Kunstnerens ansvar. Oslo: Cappelen upopulære skrifter, 1961.
- Øverenget**, E. Hannah Arendt. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Øverenget**, E. Homo Faber. Om mål og mening. – In: **Varkøy**, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 29–40.
- Pio**, F. Introduktion af Heidegger til de pædagogiske fag. – In: **Nielsen**, F. (ed.) *Musikpædagogiske Studier*, Bd. 4. Copenhagen: Forskningsenhed Musikpædagogik, 2012.
- Pio**, F., **Varkøy**, Ø. A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. -- *Philosophy of Music Education Review*, 2012, vol. 20, no. 2, pp. 99–116.
- Regelski**, T. A. The Aristotelian bases of praxis for music and music education as praxis. -- *Philosophy of Music Education Review*, 1998, vol. 6, no. 1, pp. 22–59.
- Ritzer**, G. The McDonaldization of society. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2004.
- Ritzer**, G. Enchanting a disenchanted world: Continuity and change in the cathedrals of consumption. Los Angeles: Sage, 2010.
- Røyseng**, S. Den gode kunsten. – In: **Varkøy**, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 59–78.
- Røyseng**, S., **Varkøy**, Ø. What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. -- *ACT. Action, Criticism & Theory for Music Education*, 2014, vol. 13, no. 1, pp. 101–125.
- Small**, C. Musicking: The meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Varkøy**, Ø. Musikk for alt (og alle). Dr. dissertation. Oslo: University of Oslo, Department of Musicology, 2001.
- Varkøy**, Ø. Music – ‘useful tool’ or ‘useless happiness’? Ideas about music in Norwegian general education. – In: **Jørgensen**, H., **Hanken**, I. M., **Nielsen**, S. G., **Nerland**, M. (eds.) *Research in and for higher music education: Festschrift for Harald Jørgensen*. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002, pp. 121–34.
- Varkøy**, Ø. Musikk – strategi og lykke. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2003.
- Varkøy**, Ø. Philosophies of humankind. – In: Laitinen M. (ed.) *Finnish Journal of Music Education*, nr. 1. 2006, pp. 7–14.
- Varkøy**, Ø. Instrumentalism in the field of music education. Are we all humanists? -- *Philosophy of Music Education Review*, 2007, vol. 15, no. 1, 37–52.
- Varkøy**, Ø. “...nytt liv av daude gror”. Om å puste nytt liv i døde talemåter. – In: **Varkøy**, Ø. (ed.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2012, pp. 41–58.

- Varkøy, Ø.** Technical rationality, techne and music education. — In: **Georgii-Hemming, E., Burnard, P., Holgersen, S.-E.** (eds.) *Professional knowledge in music teacher education*. Farnham: Ashgate, 2013, pp. 39–50.
- Varkøy, Ø.** The Intrinsic Value of Musical Experience. A Rethinking: Why and How?. — In: **Pio, F., Varkøy, Ø.** (eds.) *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations*, vol. 15. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015, pp. 45–60.
- Weber, M.** *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Zizek, S.** *The absolute fragile. Or why the Christian legacy is worth fighting for?* London/New York: Verso, 2008.
- Zizek, S.** *Living in the end times*. London/New York: Verso, 2011.
- Арент, Х.** Човешката ситуация. Translated by: Янакиев, К. София: Критика и Хуманизъм, 1997.
- Аристотел. Никомахова етика. (прев. Т. Ангелова). София: ГАЛ-ИКО, 1993.
- Вебер, М.** Протестантската етика и духът на капитализма. София: Захарий Стоянов, 2005.
- Кант, И.** Метафизика на нравите, Ч.1: Метафизични основни начала на учението за правото. (прев. Б. Гумнеров). София: Фараго, 2009.
- Кант, И.** Метафизика на нравите, Ч.2: Метафизически основни начала на учението за добродетелта. (прев. Б. Гумнеров). София: Фараго, 2010.
- Хайдегер, М.** Началото на художествената творба. — In: *Същности*. София: ГАЛ-ИКО, 1993, с. 65–128.
- Хайдегер, М.** Битие и време. (прев. Д. Зашев). София: Марин Дринов, 2005.