

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ

„PROFESOROWIE TEŻ POTRAFIĄ BĘBNIC”.
OD DEMOKRATYZACJI DOŚWIADCZENIA
MUZYCZNEGO PO DIALOG MIĘDZYKULTUROWY

Niniejszy artykuł jest prezentacją interkulturowej teorii doświadczania muzyki, zaproponowanej przez Kathleen Marie Higgins. Amerykańska uczona bada te cechy ludzkiej percepcji, które pozwalają traktować muzykę jako źródło demokratycznego, interkulturowego, wspólnotowego doświadczenia. Przywołując wnioski wypracowane na gruncie filozofii, psychologii, antropologii czy etnomuzykologii, Higgins proponuje czytelnikowi nową definicję muzykalności.

Muzykę można zdefiniować jako dźwięki zorganizowane na sposób ludzki, bowiem wyraża ona pewne aspekty indywidualnego doświadczenia uczestnika życia społecznego. Wynika stąd, że każdy sąd na temat ludzkiej muzykalności powinien także wyjaśniać procesy pozamuzyczne, a one same powinny zostać odnotowane przez analizę muzyczną. Odpowiedzi na wiele istotnych, muzycznych pytań nie muszą mieć wcale *stricte* muzycznego charakteru¹.

Tak pisał w 1974 roku John Blacking, a jego książka *How Musical is Man?* jest przykładem holistycznego ujęcia muzyki jako aktywności ujawniającej prawdę o człowieku. W tym ujęciu wymiar cielesny

¹ J. Blacking *How Musical is Man?* Seattle 1973 s. 89.

spotyka się z duchowym, racjonalność z magią, zaś prawa akustyki współistnieją z faktami historycznymi czy kontekstem politycznym. Poprzez muzykę jako „dźwięki zorganizowane na sposób ludzki” (*humanly organised sounds*) zdobywamy wiedzę o człowieku i jego społeczno-muzycznej kondycji (Blacking używa tu określenia *soundly organised humanity*), a co najważniejsze, przekraczamy granicę, którą dla wielu badaczy muzyki stanowi jego własny krąg kulturowy. Jako antropolog i etnomuzykolog Blacking eksploruje dźwięki Afryki, czyniąc z nich narzędzie poznania kultury i społeczeństwa (*Music in Society and Culture*), by zaraz odwrócić tę zasadę i z narzędzia poznania uczynić jego cel (*Culture and Society in Music*). Wnioski wypływające z obserwacji „muzykującego Obcego” można następnie uogólnić, by wypowiedzieć się o „muzykującym człowieku” w ogóle.

Muzyka między nami: spoiwo czy bariera?

Zapytajmy wprost. Czy filozofia muzyki zachodniego kręgu kulturowego ma dzisiaj swojego Johna Blackinga? Czy nie unika namysłu nad muzyką innych kultur? Czy idzie ramię w ramię z etnomuzykologią, antropologią, psychologią i socjologią, czerpiąc z wyników badań prowadzonych na gruncie tych dyscyplin? Odpowiedź na to pytanie nie byłaby krzepiąca, gdyby nie odważna, balansująca na krawędzi różnych metodologii książka Kathleen Marie Higgins, profesor filozofii z Texas University w Austin.

The Music between Us – pisze Theodore Gracyk w recenzji zamieszczonej na obwolucie książki – to intelektualne *tour de force*. Podczas gdy antyesencjalistyczne poglądy na sztukę i kulturę ujawniły wiele nowych spostrzeżeń na temat różnorodności świata ludzkich doświadczeń i wartości, Kathleen Marie Higgins przypomina nam, że nadmierne skupianie się na różnicach wpływa na zatarcie się obrazu tego, co dla ludzkości wspólne².

Trudno nie zgodzić się z Gracykiem, że bodaj największą zasługą tej pracy – gdyby chciał oceniać ją z perspektywy estetyka – jest odczarowanie klątwy antyesencjalizmu. Jego wyznawca może bowiem wąt-

² K. M. Higgins *The Music between Us. Is Music a Universal language?* Chicago & London 2012.

pić w sens określania wspólnym rzeczownikiem „muzyka” tak różnych jej przejawów, jak dzieło symfoniczne, pieśń plemienna czy rap. Wątpliwość, *czym jest muzyka*, rozstrzyga się zazwyczaj przy użyciu przykładu muzyki klasycznej, która pozwala na klarowne sformułowanie warunków koniecznych i wystarczających dla osiągnięcia przez wytwór dźwiękowy statusu artystycznego. To właśnie ona staje się wzorcem, któremu inne przejawy muzycznej aktywności człowieka z trudem dorównują. Paradoksalnie muzyka klasyczna, jako paradygmat muzyczności, na tym wyróżnieniu nie zyskuje, bo zmieniono ją w elitarną przyjemność dostępną dla wąskiego kręgu znawców. Obawa przed błędem esencjalizmu przyczyniła się zatem do tego, że muzyka – szeroko rozumiana – jest dzisiaj osobliwym przykładem aktywności, która zamiast łączyć, dzieli: geograficznie, kulturowo, społecznie. Muzyka nie jest wspólną sprawą ludzkości. Nie jest nawet wspólną sprawą przyzwoicie wykształconych, obytych ze sztuką obywateli, bo o ile mają oni odwagę, by wypowiadać się o filmie, literaturze czy malarstwie, to już wobec muzyki zachowują szczególną ostrożność. Kathleen Marie Higgins nie pisze swojej książki jak zdystansowany do problemu uczony. Wypowiada się raczej jako meloman, który zewsząd czerpie wsparcie, by dowieść, że muzyka jest najbardziej demokratyczną ze sztuk. Szuka więc pomocy w odkryciach dokonanych na gruncie neurofizjologii, psychologii, przywołuje historie pacjentów dotkniętych afazją i amuzją, analizuje przypadki transu i opętania, by udowodnić, jak silnie człowiek jest zrośnięty z muzyką. Kłopot polega na tym, że to intelektualne *tour de force* nie ma mocy przemiany ludzkich uszu, które dzisiaj zamykają się nie tylko na muzykę obcych kultur, ale i na wytwory własnej kultury muzycznej. Autorka jakby nie zauważa postępującego regresu słuchania (ani jego społecznych przyczyn) i entuzjastycznie odkrywa przed nami jednoczący potencjał muzyki.

W jej wywodzie pojawia się tylko jedna gorzka konstatacja: współczesna filozofia muzyki jest bezradna wobec uniwersalnego, jednoczącego ludzi potencjału dźwięków. A nawet więcej: filozofia muzyki obawia się tego, co w muzyce uniwersalne. Boi się odnalezienia wspólnej dla różnych kultur płaszczyzny muzyczności, bo mogłoby to oznaczać, że muzyka nie jest wyłącznie zadaniem dla umysłu. Sprowadzona do roli poruszciciela – który zaprasza do tańca i ożywia ciało – przestałaby być przedmiotem idealnym. Autorka co prawda wymienia nieliczne próby poruszenia kwestii uniwersalności muzyki przez

Petera Kivy'ego i Stephena Davisa, jednak tylko Davis otrzymuje od niej pełne rozgrzeszenie (za artykuł *Life is a Passacaglia* i za poświęcony muzyce innych kultur rozdział z książki *Musical Works and Performances*)³. Kivy uosabia natomiast winę całej nadmiernie ostrożnej, akademickiej filozofii, która dzieli muzykę na „naszą”, czyli zachodnią, i „obcą”. Otóż Kivy, który sprawnie opisuje sposoby rozpoznawania macierzystych znaczeń ekspresywnych, podkreśla, że w badaniach nad obcą muzyką „przełamywanie barier kulturowych jest co najmniej trudne, a wnioski wypływające z tak ryzykownych poczynań są równie ryzykowne”⁴. Higgins każe Kivy'emu rozejrzeć się po amerykańskich uniwersytetach: choć programy nauczania na większości wydziałów muzycznych wciąż koncentrują się na zachodniej tradycji muzyki poważnej, to na tych samych uczelniach rozkwitają inicjatywy badawcze z zakresu etnomuzykologii⁵. Jednak postawa Kivy'ego nie dziwi z dwóch powodów. Po pierwsze, wierzy on, że dla rozpoznawania znaczeń ekspresywnych muzyki istotna jest nie tylko znajomość konwencji (która pozwala kojarzyć dany bodziec z jego emocjonalnym desygnatem), ale i rozpoznawanie struktury, inaczej mówiąc, *konturu* muzycznego bodźca. Jego zdaniem, słuchacz czuje się obco wobec tej muzyki, która operuje obcym konturem, bowiem nie zna symboliki do tego konturu przypisanej. Obcy kontur nie wpisuje się też w żadną przyswojoną przez słuchacza konwencję rozpoznawania znaczeń ekspresywnych, co buduje nieprzekraczalną barierę między uchem zachodnim a muzyką wschodu (i *vice versa*). Krótko mówiąc, proponowana przez Kivy'ego koncepcja ekspresji poprzez kontur i konwencję w istotny sposób utrudnia delektowanie się obcą muzyką⁶. Po drugie, Kivy nigdy nie ukrywał swoich elitarystycznych poglądów na temat klasycznej muzyki zachodniego kręgu kulturowego. Nie jest mu obcy podział na melomanów-arystokratów i na nie-muzykalną resztę świata. Wyraził to dość dobitnie w polemice z Jerroldem Levinsonem i jego, skądinąd znakomitą, książką *Music in the*

³ S. Davies *Life Is a Passacaglia* „Philosophy and Literature” 33 (2009) s. 315–328 oraz tegoż *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* New York 2011.

⁴ P. Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression* Princeton 1980 s. 94.

⁵ Por. K. M. Higgins *The Music between Us...* wyd. cyt. s. 8.

⁶ Por. P. Kivy *The Corded Shell* wyd. cyt.

*Moment*⁷. Choć Kivy przyznaje, że w demokratycznym świecie każdy powinien mieć dostęp do środków, które pozwalają delektować się urokami muzyki klasycznej, to nie zgadza się na promowanie wielkiego kłamstwa o tym, że muzyka klasyczna jest lekka, łatwa i przyjemna. Nie jest ona demokratyczną, zrównującą słuchaczy przyjemnością, ale zadaniem wymagającym od słuchacza niemałego wysiłku umysłowego. Ta uwaga jest zaskakująca o tyle, że Levinson, rzetelny badacz muzyki klasycznej, nigdy nie ośmiela się jej trywializować. Zwraca jedynie uwagę na tę właściwość ludzkiego umysłu, która pozwala delektować się brzmieniową aktualnością i nie wymaga w tym celu przeprowadzania wnikliwych, muzykologicznych analiz formy muzycznej. Kivy nie jest rzecznikiem demokratyzacji doświadczenia muzycznego nawet w obrębie muzyki własnego kręgu kulturowego, skoro tak wytrwale przeciwstawia się wyzwolonemu od przymusu analizy słuchaniu dla przyjemności. Nic więc dziwnego, że Higgins nie znajduje u niego poparcia dla swoich transkulturowych intuicji. Znajduje je natomiast pośrednio we wspomnianej pracy Levinsona, bo choć ma ona charakter etnocentryczny (autor zajmuje się w niej wyłącznie muzyką zachodnią), to przedstawia słuchanie jako aktywność zrównującą doświadczenie profesjonalisty i laika. Krok ku demokratyzacji słuchania został zatem uczyniony, a Levinson (jako jedyny, poza wspomnianym już Daviesem) uzyskał od Higgins rozgrzeszenie.

Trzeba jeszcze pokonać jedną barierę, jaką jest skoncentrowanie uwagi wyłącznie na słuchaczu i jego percepcji muzyki.

Muzykowanie

Na tym etapie swoich poszukiwań Higgins znajduje godnego partnera w autorze książki *Musicking. The meanings of performance and listening*⁸. Kluczem do zrozumienia koncepcji Christophera Smalla – socjologa muzyki – jest zawarte w tytule słowo *musicking*. Ten rzeczownik odczasownikowy ma oznaczać wszelkie uczestnictwo w akcie

⁷ J. Levinson *Music in the Moment* Ithaca and London 1997. Mam tu na myśli esej Petera Kivy’ego *Music in Memory and Music in the Moment* opublikowany w książce *New Essays on Musical Understanding* Oxford 2005.

⁸ Ch. Small *Musicking. The meanings of performance and listening* Middletown, Connecticut 1998.

wykonywania muzyki poprzez jej interpretację (granie, śpiewanie), słuchanie, ćwiczenie na instrumencie, komponowanie, a nawet taniec czy prosty gest. Muzyka wyzwała rozmaite odpowiedzi ciała, zaś ono samo z „ciała słuchającego” przeistacza się w „ciało ekspresyjne”. Small postuluje odejście od używania rzeczownika *music* i proponuje zastąpienie go czasownikiem *to music*. Uznanie muzyki za dostępną dla każdego czynność sprawia, że przestaje ona dotyczyć wyłącznie kompozytorów i wykonawców. Muzykowanie można uznać za manifest ciała ekspresyjnego: słuchacz *muzykuje*, gdy poddaje się działaniu muzyki, gdy porusza się zgodnie z jej rytmem, gdy śpiewa. Hasło *musicizing* zrównuje wszelkie formy obcowania z dźwiękami, bo odnosi się zarówno do słuchania muzyki z odtwarzacza mp3, gwizdania i nucenia melodii, jak i do bezwiednego rejestrowania dźwięków sączących się z głośnika w windzie, czy wreszcie do wykonywania muzyki na estradzie filharmonii. Kontekst spotkania z muzycznym zdarzeniem nie ma tu znaczenia. Zrównując artystyczne formy uprawiania muzyki z jej potocznym użyciem, Small zastrzega, by pojęcia *musicizing* nie rozumieć wartościująco, lecz opisowo. Próby hierarchizacji różnych przejawów muzyki, a więc przywołanego już raz przykładu rapu, muzyki symfonicznej czy plemiennej, są tu całkowicie nie na miejscu. Człowiek muzykuje nie tylko po to, aby wytwarzać wartości artystyczne. Zgoda na muzykowanie pozbawione ambicji artystycznych to kolejny krok, który pozwala odkryć, że w każdym człowieku drzemią pokłady muzykalności.

Wróćmy do wyводу Higgins i przypomnijmy, że rozpoczyna ona swoją książkę od historii z życia wziętej. Można ją potraktować jak motto całej książki. Gdy autorka wraz z grupą uczonych z całego świata wizytowała Uniwersytet w Hongkongu, pewnego dnia uczestniczyła w koncercie studentów grających na afrykańskich bębnach. Studenci zaprosili uczonych na scenę, stwierdzając, że profesorowie też mogą bębnić. Okazało się, że afrykańskie rytmy w mgnieniu oka zdołały znieść bariery kulturowe i społeczne. Pierwszy wniosek jest banalny. Dostojni akademicy mogą bębnić, a czynność ta nie psuje ich wizerunku. Drugi wniosek ujawnia zmiany, jakie dokonują się w uczestnikach doświadczenia: nie tylko mogą, ale też potrafią bębnić, a nawet znajdować w tym sporą przyjemność. Tym, co ich łączyło na początku eksperymentu, było zatrwózenie, że nie podołają zadaniu. Ostatecznie połączyła ich radość muzykowania. „Ta scena – wykładowej z Azji, Europy i Ameryki Południowej, upojeni afrykańskimi

rytmami – ilustruje główną tezę mojej książki: ludzie z całego globu mogą jednoczyć się dzięki *nie-swojej* muzyce”⁹. Co więcej, nie tylko mogą jej słuchać, ale także ją współtworzyć.

Nie-swoja muzyka okazuje się narzędziem pozawerbalnej komunikacji. Czy to oznacza, pyta Higgins, że należałoby uznać ją za uniwersalny język? Pomysł, by z pytania „Is music a universal language?” uczynić podtytuł książki, należy potraktować wyłącznie jako zabieg retoryczny. Już od pierwszych stron czytelnik wyczuwa niechęć autorki do paradygmatu językowego, który Higgins najwyraźniej uważa za uproszczenie całej sprawy i niezrozumienie natury muzyki. Tak jak muzyka ma pewne cechy języka, tak i język ma pewne cechy muzyki. Połączenie tych dwóch perspektyw czytelnik książki Higgins znajduje w rozdziale *The Music of Language*. Teza o językopodobności muzyki – eksploatowana we współczesnej muzykologii choćby przez szkoły semiotyczne Eera Tarastiego i Jeana-Jacques’a Nattieza – zostaje tutaj odwrócona. Higgins pyta, co zyskujemy postrzegając język jako muzykę. Na pewno zauważamy akustyczne uroki mowy, która może być rytmiczna i melodyjna lub przeciwnie, może ranić uszy jako zaprzeczenie melodyjności, harmonijności i rytmiczności. Można pójść dalej i zapytać, kim byliśmy, zanim staliśmy się istotami językowymi. Higgins bez trudu znalazłaby autorów, którzy dowodzą, że *infans*, zanim przyswoi sobie mowę, jest „istotą melodyjną”¹⁰. To z intonacji głosu matki odczytuje jej emocje już od pierwszych dni swojego życia. Można by zatem zrezygnować z upraszczającej cezury, która etap przedjęzykowy każe uznawać za prymitywny, wsteczny i szczęśliwie przezwyciężony w chwili, gdy dziecko zaczyna mówić. Idąc dalej, można zrezygnować z postrzegania języka jako jedyne go modelu myślenia. Muzyka i język, konstatuje autorka, wspólnie powinny sta-

⁹ K. M. Higgins, *The Music Between Us...* wyd. cyt. s. 1.

¹⁰ Na sposób literacki pisze o tym Pascal Quignard w książkach *Tous les matins du monde*, *Boutès*, *La leçon de musique*, *La haine de la musique*. Nawiązania do tej wizji muzyki można znaleźć w mojej książce *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012. W tym miejscu warto też przywołać perspektywę archeologa Stevena Mithena, który wykazuje, że u neandertalczyków umiejętność śpiewu mogła poprzedzać rozwój mowy. Z jego książki *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Mind and Body* (London 2006) dowiadujemy się, że neandertalczycy posługiwali się śpiewanym językiem, który poprzedzał mowę. Nasza uległość wobec muzyki może więc świadczyć o nostalgii za owym prążykiem.

nowić modele dla filozofii umysłu. Szkoda, że tak się nie dzieje, powiada Higgins, bo „muzyka ilustruje takie cechy myśli, których nie potrafi zilustrować język”¹¹.

Polisensoryczność

Przyjemność płynącą z zanurzenia w myśleniu niewerbalnym dobrze znają przede wszystkim wykonawcy. A skoro mamy porzucić perspektywę słuchacza, to może warto przez chwilę zatrzymać się nad ich doświadczeniem. Myślenie muzyką może nawet pełnić funkcję katartryczną, bo wyjątkowo skutecznie oczyszcza umysł i pozwala intensywniej przeżywać własne trwanie. Doświadczenie estradowe jest szczególnie okazją do tego, by wykonawca dał się prowadzić uchu i dźwiękom. Podążając za dźwiękami i napięciami, które istnieją między nimi, nie potrzebuje wiedzy pojęciowej. Wszystko to, co wiąże się z analizą utworu i nazywaniem muzycznych stanów rzeczy, już się dokonało w czasie pracy nad interpretacją. Wreszcie nadszedł moment, w którym wiedzę pojęciową można przełożyć na czystą umiejętność. Jej jedynym sprawdzianem jest aktywny stan grania *resp.* śpiewania. Jednak sytuacja sceniczna odmienia stan świadomości muzyka w szerszym wymiarze. Arnold Berleant w artykule *Fenomenologia wykonania muzycznego* pisze, że nie tylko myśl nie potrzebuje wówczas słów ani pojęć, ale „słuch staje się bardziej wyostrzony”, a „świadomość dotyku bardziej wrażliwa i delikatna. Ogólna percepcja somatyczna staje się bardziej czuła”¹². Wydawać by się mogło, że zmysłem, który nie współtworzy tej sensualnej symfonii, jest w tym przypadku wzrok: jednak jego rola też jest szczególna. Berleant słusznie podkreśla, że styl i wystrój sali mogą mieć istotny wpływ na intymność i subtelność wykonania. Zależność jest zatem prosta: im mniej widzę, tym lepiej skupiam się na słuchaniu. W ten sposób można by wytłumaczyć upodobanie legendarnego pianisty Światosława Richtera do gry przy małej lampce oświetlającej klawiaturę, przy całkowitym zaciemnieniu widowni. Wyhamowanie bodźców wzrokowych sprzyja zanurzeniu w dźwiękach, sprzyja też intensywnemu odczuwaniu własnego ciała i zespoleniu z instrumentem, na którym

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² A. Berleant *Przemysłość estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* M. Korusiewicz, T. Markiewka (tł.) Kraków 2007 s. 240.

gra wykonawca. Słuch i dotyk „mogą więcej” dzięki temu, że inne zmysły, a zwłaszcza wzrok, pozostają wyciszone. Jest to szczególnie przypadek wielozmysłowego zaangażowania w muzykę, gdzie współzależność zmysłów zakłada wyciszenie jednych na rzecz drugich.

Szkoda, że Higgins w swojej obszernej analizie słuchania polisensorycznego pomija ten przypadek. Tłumaczy ją silnie obecne w całej książce dążenie do unikania przykładów wziętych z muzyki klasycznej. Wgląd w sensualne doznanie wykonawcy ułatwiłby jej jednak wyjście poza perspektywę słuchacza. Tymczasem autorka zajmuje się przede wszystkim odbiorcą i jego doznaniem, a ściślej, synestezją idiopatyczną, czyli jednostkowo zmienną zdolnością do wiązania wrażeń słuchowych z dotykowymi, zapachowymi, smakowymi, wizualnymi, a także kinetycznymi. Synestezja staje się dla niej dowodem na to, że słuchanie nie ma granic, a synestetycy żyją pod każdą szerokością geograficzną. To prawda, że zjawisko to jest jednostkowo zmienne, skoro synestetycy nie muszą zgadzać się między sobą co do tego, jaki kolor budzi w ich wyobraźni tonacja E-dur. Jednak mimo osobniczych różnic można mówić o pewnych kolektywnych skojarzeniach wskazujących na wspólnotę polisensorycznych wrażeń: większość odbiorców muzyki zachodniego kręgu kulturowego zgadza się na przykład co do tego, że dźwięki wysokie wiążą się z wyobrażeniem jasnych kolorów, zaś niskie – ciemnych. Najściślej powiązany ze słuchem okazuje się zatem zmysł wzroku, choć sprowadzanie całego zjawiska do wizualizacji dźwięków byłoby sporym uproszczeniem. Olivier Sacks w przywoływanej przez Higgins *Muzykofilii* podaje przykład podwójnej synestezji: „słyszając konkretny muzyczny interwał – tłumaczy słuchaczka opisywana przez autora – natychmiast czuję na języku smak niezmiennie z nim się wiążący”¹³. To wyznanie Sacks uzupełnia listą korelatów interwałów i smaków opublikowaną w 2005 roku w czasopiśmie „Nature”. Oto przykłady: sekunda mała jest kwaśna, sekunda wielka – gorzka, tercja mała – słona, tercja wielka – słodka. Dalej jest jeszcze ciekawiej: seksta mała to tłusta śmietana, zaś seksta wielka to chuda śmietana. Może się to wydawać dziwaczne i arbitralne. Dlaczego kwaśna śmietana, a nie źródłana woda? Tak czy inaczej, synestezja pozostaje jednostkowo zmienną, tajemniczą właściwością mózgu mieszkańców całej kuli ziemskiej.

¹³ O. Sacks *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu* J. Łoziński (tł.) Poznań 2009 s. 203.

W rozdziale poświęconym synestezji Higgins najśmielej łączy wszelkie dostępne metodologie. Zaczyna od obszernego fragmentu z Prousta i wspomnienia smaku Magdalenek, cytuje filozofów Merleau-Ponty'ego i Hartshorne'a, psychologów Hammeala, Bornsteina, Sterna i Marksa, zaś największego materiału dowodowego na istnienie polisensorycznej wspólnoty wyobrażeń dostarczają jej badania etnomuzykolog Judith Becker. Poza wizualizacją czy wiązaniem dźwięków ze wspomnieniami smaków i zapachów autorka w swojej analizie wyróżnia przypadki pobudzenia przez muzykę zmysłu kinestetycznego. Muzyka widziana z tej perspektywy staje się prawdziwym poruszczycelem. Zaprasza do tańca, a niekiedy wprowadza w trans i pozwala przegnać złe duchy. Higgins prowokuje, bo pyta, czy do tego rodzaju poruszenia muzyką potrzeba nam sprawnego zmysłu słuchu. Może inne zmysły potrafią go zastąpić?

Odpowiedzią na to pytanie (i zarazem osobliwym dowodem na polisensoryczny charakter doświadczania muzyki) może być przykład niesłyszącej perkusistki Evelyn Glennie, która z powodzeniem koncertuje na całym świecie zarówno solo, jak i z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Bosa, „słysząca ciałem” Glennie jest dla autorki *The Music between Us* mocnym dowodem na demokratyczny charakter doświadczenia muzycznego: ze wspólnoty muzykujących nie wolno nam eliminować nawet ludzi głuchych.

Zasłuchany pająk

Kathleen Marie Higgins idzie jednak dalej, bo pyta o muzykalność zwierząt. W tym kontekście polski czytelnik przypomina sobie słynną anegdotę z „Pamiętników” Paderewskiego. Pianista opisuje tam muzycznego pająka, który uwielbiał wsłuchiwać się w *Etiudę gis-moll* (tercjową) Chopina. Gdy tylko Paderewski ćwiczył ten właśnie utwór, pajączek zsuwał się po srebrnej nici, siadając na fortepianie. Paderewski postanowił sprawdzić muzykalność pająka: ponoć tylko *Etiuda tercjowa* była w stanie sprawić, by zjechał po nitce zwisającej od sufitu. Pająk stał się wiernym towarzyszem ćwiczeń Paderewskiego aż do czasu, gdy jakaś nadgorliwa pokojówka zlikwidowała pajęczynę. Urokliwa historyjka spodobałaby się pewnie Higgins, która gotowa jest dokonać radykalnej rewizji swojej wcześniejszej definicji muzyki.

Bo skąd pewność, że muzyka jest wyłącznie ludzką sprawą? W rozdziale *Musical Animals* autorka wyznaje:

Chociaż bronię tezy o przynależności muzyki do rodzaju ludzkiego, skłaniam się do rozszerzenia jej zasięgu na dźwięki wydawane przez wieloryby, ptaki i gibony oraz wiele innych zwierząt. Kusi mnie, by dokonać tego rozszerzenia, ponieważ rozpoznanie ciągłości między ludzkimi i zwierzęcymi wokalizacjami oznacza uznanie biologicznych podstaw dla muzyki, które zakorzenione są w doświadczaniu współuczestnictwa i radości. Stąd też do definicji Blackinga [dla którego muzyka to dźwięki zorganizowane na sposób ludzki] skłonna jestem dodać, że muzyką są też te dźwięki wydawane przez inne gatunki, które odbieramy na sposób ludzki¹⁴.

Nie oznacza to jeszcze, że zwierzęta są muzykalne. Wśród argumentów przeciw szerokiemu, międzygatunkowemu rozumieniu muzykalności pojawia się zasadnicza wątpliwość: czy na pewno zwierzęta używają dźwięków do tak zróżnicowanych celów, jak ludzie. Trudno formułować tu jakieś jednoznaczne diagnozy, skoro nie mamy pełnego wglądu w funkcje, jakie wokalizacje ptaków czy wielorybów pełnią w życiu ich wspólnot – ostrożnie dodaje Higgins. Autorka nie ośmiela się twierdzić, że powinniśmy podejrzewać zwierzęta o zdolność do jednostkowego przeżywania muzyki. Ale ich skłonności do komunikowania się za pomocą dźwięków nie wolno ignorować.

Wspólnota słuchających

Już w wydanej w 1991 roku książce *The Music of our Lives* autorka dążyła do przezwyciężenia arystokratycznego charakteru doświadczenia muzyki. Akcentowała wówczas jej społeczno-etyczny wymiar. W ten sposób Higgins przeciwstawiła się modnemu wśród amerykańskich filozofów muzyki formalizmowi i zbliżyła muzykę do codziennego doświadczenia. Tym, co szczególnie ujmujące w jej koncepcji, jest wiara w ulepszającą moc dźwięków. Dlatego podejmując namysł nad etycznym wymiarem muzyki, Higgins nie wikła się w spory z myślicielami, którzy w muzyce widzą potencjalne źródło zła. Dla niej muzyka humanizuje, bo jednoczy, łagodzi, koi. „Staram się uka-

¹⁴ K. M. Higgins *The Music between Us...* wyd. cyt. s. 23.

zać – pisze w rozdziale *The Ethical Aspects of Music: Music as Influence and Educator* – że psychofizjologiczny wymiar oddziaływania muzyki może kształtować naszą świadomość samych siebie jako podmiotów moralnych¹⁵. Jak to się dzieje? Autorka powiada, że słuchanie muzyki pozwala podmiotowi osiągnąć większą samoświadomość i zarazem transcendować siebie. „W najbardziej podstawowym wymiarze muzyka pozwala słuchaczowi przedrefleksyjnie uchwycić własne *ja*. Daje poczucie pełni *bycia w sytuacji*, poczucie pełnego wykorzystania władz poznawczych”¹⁶. To doświadczenie emocjonalno-poznawczego otwarcia na świat ma wspólnotowy charakter.

Muzyka sprawia, że czujemy się włączeni w szerszy wymiar społeczny. Skoro reagujemy na nią fizycznie, to ten związek ma charakter zarówno trzewny, intuicyjny, jak i emocjonalny. Okazuje się to ważne dla życia etycznego, ponieważ rozszerza poczucie zaangażowania jednostki poza to, co wyłącznie jej dotyczy¹⁷.

Muzyka jest zatem lekarstwem na egoizm i poczucie wyobcowania. Tą samą intuicją przesiąknięta jest najnowsza książka Higgins, czyli *The Music between Us*.

Nie oznacza to wcale, że amerykańska uczona zaniedbuje indywidualny wymiar doświadczenia muzyki. Podkreśla jej egzystencjalny charakter, gdy parafrazując słowa Leonarda B. Meyera, stwierdza: wielka muzyka sprawia, że odczuwaną w trakcie słuchania niepewność tego, co za chwilę nastąpi, łączymy z głęboką, esencjonalną niepewnością własnego losu.

Punktem wyjścia jest zatem zawsze jednostkowe doświadczenie. Tyle że koncepcja Higgins dąży do przewyciężenia tego samotniczego modelu słuchania.

Na zakończenie uwaga. Postrzeganie muzyki jako naturalnego narzędzia dialogu (nie tylko międzykulturowego, ale nawet międzygatunkowego) może irytować wszystkich tych, którzy określają samych siebie jako niemuzycznych, obojętnych na dźwięki. To prawda, że obie książki amerykańskiej filozofki ignorują przypadki ludzi, którym przysłowiowy słoń na ucho nadepnął. Jeśli w wywodzie autorki poja-

¹⁵ Tamże *The Music of our Lives* Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth UK 2011 s. 114.

¹⁶ Tamże, s. 120.

¹⁷ Tamże, s. 127–128.

wiają się opisy obojętnych czy negatywnych reakcji na muzykę, to niemal wyłącznie w kontekście zaburzeń neurologicznych (wielu takich przykładów dostarczają jej prace neurologa Oliviera Sacksa, zwłaszcza zaś wspomiana już *Muzykofilia*) albo radykalnego zaniedbania muzycznego potencjału w wieku dziecięcym. Higgins podziela poglądy Johna Blackinga, który głosi, że wszyscy moglibyśmy być aktywnymi wykonawcami, gdyby nie to, że dopuściliśmy do atrofii naszych zdolności.

Różne okoliczności i przesady [...] doprowadziły do stłumienia wrodzonych talentów milionów ludzi. Bardzo mnie to niepokoi, bo sądzę, że uprawianie muzyki jest aktywnością, która zawsze miała i mogłaby nadal mieć istotny wpływ na pełen rozwój ludzkiego potencjału¹⁸.

Tak pisał Blacking w artykule z 1977 roku. Choć idei muzykalności jako zasadniczej cechy definiującej rodzaj ludzki nie można odmówić uroku, słowa Blackinga wypada potraktować jako smutną diagnozę tego, jak wygląda rzeczywistość. Nie tylko nie muzykujemy, ale i nie umiemy słuchać. Kathleen Marie Higgins przekonująco, chwilami euforycznie opowiada o jednoczącym potencjale muzyki wszystkich kultur i generacji, ale nie zauważa, że jej opowieść w istocie dotyczy wymierającego gatunku. Nie dokonuje żadnego nadużycia, gdy przypisuje muzykalność wielorybom i ptakom: im nie grozi regres słuchania, śpiewania, radowania się dźwiękami.

Z ludźmi jest chyba nieco gorzej.

“Professors Can Drum, Too.” From the Democratization of Musical Experience towards Intercultural Dialogue

This article considers Kathleen Marie Higgins’s theory of musical experience. She examines the features of human perception that enable music’s ability to provoke the sense of a democratic, shared, cross-cultural experience. Drawing on philosophy, psychology, anthropology, and ethnomusicology, Higgins provides a new understanding of what it means to be musical.

Anna Chęćka-Gotkowicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

¹⁸ J. Blacking *Can Musical Universals be Heard?* „The World of Music/ Le Monde de la Musique” 19/1 (1977) s. 22 [za:] K. M. Higgins *The Music between Us* wyd. cyt., s. 37.