

ALEKSANDRA ANDREARCZYK

CIELESNY I EGZYSTENCJALNY WYMIAR SZTUKI

Anna Chęćka-Gotkiewicz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, 354 strony.

Doświadczanie muzyki jest dla rozumu zjawiskiem trudnym do uchwycenia i być może dlatego przez wiele lat należało do zagadnień niezbyt chętnie podejmowanych w polskiej literaturze muzykologicznej. Wydaje się, że temat ten wymaga od badacza wielkiej subtelności i pewnej finezji, co może spotkać się z nieufnością ze strony tych uczonych, którzy za cel stawiają sobie przede wszystkim racjonalizm i konsekwencję w stosowaniu naukowych prawideł. Teoretycy muzyki pozostawiają zatem ten obszar filozofom, ale nawet filozofowie nie zawsze chętnie wkraczają na niepewny grunt, gdzie logika myśli ludzkiej potrafi zawieść, gdzie tak wiele zależy od osobistej wrażliwości badacza, który jest jednocześnie muzycznym odbiorcą obarczonym jednostkowymi uwarunkowaniami, a także od specyfiki muzycznego tworzywa, które często po prostu wymyka się próbom rzeczowego opisu. Badacz wkraczający na ten grunt jest zatem skazany na subiektywizm. Zaś teoria muzyki i filozofia analityczna obawiają się subiektywizmu, który mógłby stanąć w sprzeczności z racjonalizmem, a w konsekwencji doprowadzić do podważenia naukowości tych dziedzin. Kłopot w tym, że o doświadczaniu muzyki w ogóle trudno mó-

wić, jeszcze trudniej pisać, zaś pisać w sposób ściśle racjonalny, maksymalnie zobiektywizowany wydaje się wręcz niemożliwością.

Książka Anny Chęćki-Gotkowicz pt. *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* to studium konfliktu pomiędzy dwiema odmiennymi perspektywami odbioru muzyki: perspektywą analityczną muzyka profesjonalisty lub muzykologa oraz perspektywą niewinnego słuchacza, laika nieobarczonego uprzedzeniami i z ufnością czekającego na to, co kontakt z dźwiękami może mu przynieść. Każda z wymienionych perspektyw powiązana jest z określonym sposobem mówienia o muzyce. Wśród muzyków profesjonalistów obowiązuje dyskurs analityczny, wywodzący się z długoletniej tradycji związanej z zachodnią sztuką muzyczną. Dyskurs ten, obfitujący w specjalistyczne słownictwo i niejednokrotnie wymagający od posługującej się nim osoby dogłębnej znajomości praw harmonii, zasad i form muzycznych, może być zniechęcający dla potencjalnego, niewykwalifikowanego w dziedzinie muzyki słuchacza. Z kolei muzykolodzy nie akceptują stylu wypowiedzi o muzyce poetycko-uwznioślonego, obfitującego w metafory, za pomocą których niewinni słuchacze wyrażają swoje subiektywne wrażenia. Autorka *Ucha i umysłu...* stawia tezę, że nieprzystępność przyjętego w środowisku muzycznym naukowego dyskursu może przyczyniać się do faktu, iż muzyka przynależąca do obszaru kultury wysokiej (tzw. muzyka klasyczna) staje się dziedziną coraz bardziej hermetyczną, zaś grono jej odbiorców ciągle maleje.

Anna Chęćka-Gotkowicz na samym początku swojego wywodu zaznacza, że celem jej jest obrona stanowiska niewinnego słuchacza:

Może nim być każdy, kto wobec muzyki przyjmuje postawę otwarcia i gotowości. Paradoksalnie tych warunków wstępnych nie potrafi czasem spełnić niejeden profesjonalista. Rzemieślnik, uzbrojony jedynie w terminologię muzykologiczną, mający bystre, sprawnie analizujące partyturę oko, a może nawet absolutnie słyszające ucho, doświadczy mniej od rozmiłowanego w dźwiękach melomana. Muzyk, nawet ten prawdziwie utalentowany i wrażliwy, może niekiedy zazdrościć niewinnemu słuchaczowi percepcji pozbawionej założeń wstępnych, wyzwolonej od przymusu fachowego nazywania tego, co słyszane. Wielu niewinnych słuchaczy cieszy się jeszcze innym przywilejem: niezależnie od tego, ile razy wracają do ulubionych utworów, ich doświadczenie nie traci pierwotnej świeżości¹.

¹ A. Chęćka-Gotkowicz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* Gdańsk 2012 s. 8–9.

Książka składa się z pięciu rozdziałów oraz wstępu i podsumowania (nazwanych *Exordium* i *Conclusio*). Na przestrzeni kolejnych rozdziałów autorka konsekwentnie stara się przekonać czytelnika, że muzyka jest gałęzią sztuki znacznie bardziej demokratyczną, niżby się mogło wydawać. Poruszając kolejne zagadnienia związane ze specyfiką doświadczenia muzyki (zjawisko ciszy w muzyce, czas i przestrzeń muzyki, problem muzycznego znaczenia, problem etycznego wymiaru muzyki i wreszcie zagadnienie cielesności doświadczenia muzycznego), przekonuje, że wielka sztuka muzyczna tylko z pozoru zastrzeżona jest dla wąskiego kręgu wybrańców, posiadających rzetelne wykształcenie w tym kierunku i biegle posługujących się narzędziami analitycznymi. W chwili doświadczenia muzyki okazuje się bowiem, że zarówno profesjonalista, jak i niewinny słuchacz wystawieni są na działanie dźwięków, które czynią ich w tym samym stopniu bezbronni i wyzwają w nich obu podobną reakcję – nie tylko umysłową, ale przede wszystkim cielesną. Aspekt fizyczności dźwięku i jego powiązania ze sferą cielesną doświadczających muzyki podmiotów interesuje autorkę w stopniu szczególnym i bywa wielokrotnie przywoływany w toku wywodu. Ostatni rozdział w całości poświęcony został temu właśnie zagadnieniu, które dla podejmowanych w książce wątków ma kluczowe znaczenie.

Szczególnie interesująco i nowatorsko omówiony został w *Uchu i umyśle...* problem etyki w muzyce, poruszony w *Rozdziale IV*. Wymiar etyczny doświadczenia muzyki jest, jak podkreśla autorka, niewygodny dla badaczy. Przypisywanie muzyce związków z etyką i moralnością równałoby się przyznaniu jej prawa bezpośredniego wpływu na naszą egzystencję, a tym samym oznaczałoby odmówienie jej statusu sztuki abstrakcyjnej, absolutnej i obiektywnej, jak chcieliby ją postrzegać idealiści. Jednak w *Uchu i umyśle...* mamy do czynienia z antyidealistyczną wizją muzyki, która dopuszcza do głosu kontrowersyjne poglądy na temat skali oddziaływania tej sztuki na nasze życie. Jedno z najbardziej dyskusyjnych stanowisk dotyczących etycznego i egzystencjalnego wymiaru muzyki reprezentuje francuski pisarz Pascal Quignard, wielokrotnie przez autorkę cytowany. Pogląd Quignarda przywołany zostaje między innymi w kontekście dyskusji na temat tego, jaką rolę odegrała muzyka w obozach zagłady w czasie II wojny światowej:

Quignard sądzi, że w naturze muzyki jest coś, co sprawia, że może się ona splatać ze złem. Formułując tego rodzaju oskarżenie, Quignard rzuca wyzwanie współczesnej muzykologii. Pyta, dlaczego chcemy udawać, że muzyka nie brała udziału w Zagładzie. Winę za całe zło spychamy na ludzi. Muzykę uniewinniamy, była przecież tylko narzędziem w czyichś rękach, nie sprawcą. Nie może za nic ponosić odpowiedzialności. Jak w takim razie formułować przeciw niej akt oskarżenia? Najłatwiej byłoby o tym milczeć. Pewnie dlatego Quignard jest tak uparty w drażnieniu tematu. Przecież ulubionym terytorium jego pisarstwa jest to, o czym powinno się milczeć, a w wypadku muzyki – to, o czym wygodniej jest milczeć².

Ten nieco szokujący punkt widzenia francuskiego pisarza można tłumaczyć jego obsesyjnym zainteresowaniem związkami muzyki z ludzkim ciałem. Autor *Nienawiści do muzyki* uważa, że ciało, podlegając władzy rytmu, harmonii oraz poddając się działaniu melodii, pada ofiarą gwałtu, jaki wywierają na nim dźwięki. Żołnierze niemieccy w obozach zagłady wykorzystywali tę właśnie gwałcicielską moc muzyki do wywierania wpływu na więźniów, zmuszając ich do pracy przy dźwiękach utworów wielkich kompozytorów niemieckich i austriackich. „Słuchać i być posłusznym to właściwie to samo. Quignard delectuje się tym etymologicznym odkryciem i uznaje je za niezbity dowód przeciwko muzyce. Słuchanie zmusza do posłuszeństwa, otumania, więzi, odbiera godność”³. Anna Chęcka-Gotkiewicz, odnosząc się do tych kontrowersyjnych oskarżeń względem muzyki, zwraca uwagę, że przez niektórych mogą one zostać uznane za egzaltację i nadużycie. Z drugiej strony w swojej refleksji na temat muzycznego doświadczenia wielokrotnie zbliża się do Quignardowskiego poglądu o przemożnym wpływie muzyki na ludzkie ciało.

Cielesne doświadczenie odbiera muzyce jej czysto idealny wymiar, czyniąc z niej zmysłową czasoprzestrzeń, w której się zanurzamy, oddając jej we władanie nasze bezbronne ciało. Akt zanurzenia w muzyce wymaga odwagi: jest ryzykowny. To właśnie dzięki towarzyszącemu mu ryzyku muzyczne doświadczenie zyskuje walor nieprzewidywalności, która jest warunkiem prawdziwie głębokiego spotkania z dźwiękiem. Tylko słuchacz odznaczający się odwagą oraz otwartością na to doznanie może go doświadczyć. Czy muzycy profesjonalści są wobec tego skazani na niepełne obcowanie z muzyką? Czy

² Tamże, s. 179.

³ Tamże, s. 181.

odciśnięte w ich psychice piętno analitycznego dyskursu odziera ich na zawsze z umiejętności niewinnego słuchania? Na szczęście wyrok brzmi znacznie łagodniej. Analiza muzyczna to, według Anny Chęćki-Gotkowicz, próba ucieczki przed ryzykiem, jakie niesie ze sobą akt zanurzenia w muzyce. Muzyk profesjonalista, posługując się w odbiorze słuchanego utworu dyskursem analitycznym, broni się przed niebezpieczeństwem utraty kontroli nad własnym ciałem, przed powierzeniem go dźwiękom. Jest to zatem mniej lub bardziej świadomy wybór, jakiego dokonuje słuchacz (lub wykonawca) w kontakcie z muzyką: można słuchać analitycznie, doszukując się dźwiękowych struktur i ich wzajemnych powiązań, ale można też po prostu oddać się słyszanemu. Muzyk profesjonalista ma zatem szansę odnaleźć w sobie niewinnego słuchacza, pod warunkiem, że przyjmie w akcie słuchania postawę otwartą i ufną. Słuchacz przyjmujący taką postawę może odznaczać się nawet bardzo obszerną wiedzą muzyczną, która nie musi mu wcale przeszkadzać w niewinnym odbiorze muzyki. Warunkiem jest zepchnięcie analitycznego dyskursu do roli podrzędnej względem samego słuchania. W takim wypadku analiza może pełnić w akcie muzycznej percepcji rolę wspomagającą i dopełniającą.

W *Conclusio*, stanowiącym podsumowanie wywodu na temat muzycznego doświadczenia, wspartego refleksją wybitnych filozofów muzyki, między innymi Petera Kivy'ego, Jerrolda Levinsona, Gisèle Brelet, Vladimira Jankélévitcha i Pascala Quignarda, autorka *Ucha i umysłu...* dokonuje syntezy swoich wcześniejszych spostrzeżeń:

To wspólne dla twórców, wykonawców i odbiorców cielesne poruszenie dźwiękami i zmysłowe zanurzenie w dźwiękach pozwala bronić demokratycznego charakteru doświadczenia muzycznego. [...] Umysł nie tylko potrzebuje wsparcia ucha; niekiedy musi po prostu mu zawierzyć⁴.

Na obronę teoretyków muzyki, często unikających tematu muzycznego przeżycia czy też doświadczenia, można powiedzieć, że język w konfrontacji z cielesno-egzystencjalnym doznaniem zawsze okazuje się nieudolny. Celem analitycznego dyskursu o muzyce nie jest pełny i wyczerpujący opis treści, jakie muzyka ze sobą niesie. Byłoby to zadaniem niemożliwym do wykonania. Teoretycy, koncentrując się na strukturach, mówią i piszą po prostu o tych aspektach mu-

⁴ Anna Chęćka-Gotkowicz, *Op. cit.*, s. 267.

zyki, które poddają się konwencjonalności języka, nie stawiając mu większego oporu: o właściwościach systemowych (tonalność) i akustycznych (wysokość, głośność, czas trwania dźwięku). Dyskurs analityczny nie zdominuje jednak umysłu słuchacza, pod warunkiem, że pełni on rolę służebną w procesie słuchania.

Wydaje się zatem, że analiza ma charakter przede wszystkim pomocniczy i praktyczny: przeniknięcie dźwiękowych struktur z założenia powinno ułatwić wykonawcy lub słuchaczowi kontakt z dziełem, tak by nie pozostawało ono w jego uszach jedynie potokiem niezrozumiałych szumów, czy też – jak to nazywa cytowany w książce Peter Kivy – „pięknym hałasem”. Nie każdy bowiem niewinny słuchacz, nawet ten wrażliwy i otwarty, doświadcza wspaniałych doznań w kontakcie z wartościowym utworem muzycznym. Oprócz wrażliwości i otwartości potrzebne jest do tego jeszcze jedno: gotowość częstego słuchania, regularnego i wytrwałego obcowania z muzycznie zorganizowanym dźwiękiem. Bez tej gotowości zarówno teoretyk, jak i niewinny słuchacz skazani są w kontakcie z muzyką na porażkę.

Aleksandra Andrearczyk – e-mail: aleksandra-andrearczyk@wp.pl