

MAŁGORZATA SZYSZKOWSKA, WSŁUCHUJĄC SIĘ W MUZYKĘ.
STUDIUM Z FENOMENOLOGII SŁUCHANIA

Warszawa 2017 Wydawnictwo Semper, ss. 286. ISBN 978-83-7507-241-9*

Środowisko osób zajmujących się filozofią czy estetyką muzyki nie jest w Polsce zbyt rozległe, a więc pozycje dotyczące tej tematyki ukazują się rzadko. W konsekwencji nowa książka z tego zakresu może budzić tym większe zainteresowanie i oczekiwania – i tym większe pojawia się rozczarowanie, jeśli nie zostają one spełnione.

Omawiana książka poświęcona jest – jak można się spodziewać na podstawie tytułu – kategorii wsłuchiwanie się. Od początku lektury pojawia się wątpliwość, jaki cel w odniesieniu do tej kategorii przyświeca autorce. Pojawiają się dwa przypuszczenia: mogłoby chodzić o rekonstrukcję i interpretację tego pojęcia tak, jak jawi się ono w pismach różnych autorów i w różnych tradycjach. Byłby to zatem projekt porównywalny z tym, który realizuje np. Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*¹. Druga możliwość to zaproponowanie i zdefiniowanie nowej, autorskiej kategorii, w domyśle z zamiarem zastosowania jej do interpretacji muzyki czy też do rozwiązania wybranych problemów w ramach filozofii muzyki.

Autorka nie ułatwia czytelnikowi zorientowania się, który z tych celów pragnie zrealizować. A rozstrzygnięcie to jest dość zasadnicze dla właściwego zrozumienia pojawiających się określeń wsłuchiwanie. W pierwszym bowiem przypadku oczekujemy ich relacjonującego czy interpretującego charakteru, w drugim – projektującego i postulatycznego. W zależności od tego te same stwierdzenia mogą być całkiem inaczej traktowane i oceniane. Termin

„wsłuchiwanie się” pojawia się po raz pierwszy na s. 11:

Zamierzam ujmować procesy muzyczne na trzech poziomach ich doświadczania. Będzie to, po pierwsze, poziom doświadczenia estetycznego zjawiska muzyki [...], po drugie, poziom tworzącej się ze względu na doświadczenie słuchania muzyki wspólnoty oraz, po trzecie, na poziomie [tak w oryginale – K.G.] estetycznego opisu tych procesów [...]. W każdym z zaproponowanych ujęć będę mówiła o wsłuchiwanie się² i za pomocą tej kategorii postaram się ujmować fenomen muzycznego doświadczania.

Mogłoby z tego wynikać, że wsłuchiwanie się dotyczy odbioru muzyki i to wyłącznie jako zjawiska estetycznego. I można ewentualnie ostrożnie podejrzewać, że jest to proponowana przez autorkę kategoria, która niebawem zostanie zdefiniowana. Oba te przypuszczenia zostają jednak zaraz podane w wątpliwość przez kolejne sformułowanie na tejsze s. 11 i s. 12:

Mówiąc o wsłuchiwanie się, staram się przedstawić pojęcie oraz procesy, jakie ono określa [...] Zadaniem podjętym w pracy jest przedstawienie wsłuchiwanie się jako kategorii funkcjonującej nie tylko w obszarze doświadczeń audialnych, ale i poza nimi. [...] wsłuchiwanie się nie dotyczy wyłącznie słuchania, a tym bardziej wyłącznie słuchania za pomocą uszu.

Skoro autorka mówi tutaj o „przedstawieniu pojęcia i procesów, jakie ono określa” oraz o „kategorii funkcjonującej nie tylko w obszarze doświadczeń audialnych, ale i poza nimi”, to zdaje się mówić o pewnej kategorii zastanej, obecnej w tradycji,

* Niniejszy tekst powstał na podstawie recenzji habilitacyjnej sporządzonej na zlecenie Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

1 Warszawa 1975.

2 To i wszystkie następne podkreślenia (w postaci rozstrzelonego druku) dodane przeze mnie.

wobec której właściwą postawą jest opis, eksplikacja, rekonstrukcja czy interpretacja. Jednocześnie okazuje się, że termin „wsluchiwanie się” nie dotyczy tylko percepcji słuchowej, a więc z pewnością wykracza także poza muzykę. (Choć za chwilę, na s. 12, pojawia się znów stwierdzenie: „Wsluchiwanie się jest tym pojęciem z zakresu fenomenologii dźwięku oraz estetyki muzycznej [...]”). Z wcześniejszego określenia pozostaje tylko odnośnienie się do doświadczenia estetycznego. Ale i co do tego aspektu pojawia się wątpliwość, bowiem na s. 15 (przyt. 18), autorka pisze:

Przez doświadczenie muzyki [...] rozumiem doświadczenie, które odwołuje się do fenomenu muzyki, do zjawisk dźwiękowych oraz do kulturowego zjawiska muzyki bez względu na przypisywaną mu potencjalną wartość estetyczną lub artystyczną,

albo później (s. 48): „[...] i wsluchiwanie się. To ostatnie pojęcie [...] pozwala także na porzucenie jako zbyt krępującego pojęcia estetyki czy sztuki na etapie definiowania muzyki [...]” czy też wreszcie (s. 76):

Są z pewnością także takie reakcje i takie grupy odbiorców, u których bardzo trudno dopatrzeć się elementu estetycznego, czy to w samej postawie, czy już w reakcji, a jednak i oni wsluchują się w muzykę.

Tak więc wsluchiwanie nie musiałyby dotyczyć ani słuchania, ani muzyki, ani doświadczenia estetycznego. Z kolei w innym fragmencie (s. 12) pojawia się obfitość odmiennych określeń, takich np. jak:

Wsluchiwanie się jest kategorią, która otwiera nas na doświadczenie Innego, która umożliwia leczenie i wreszcie która umożliwia poznanie świata. [...] wsluchiwanie się umożliwia sprawdzenie estetyki ponownie do sfery odkrywania, docierania, poznawania poprzez wysiłek i przemianę wewnętrzną. Wsluchiwanie się pozwala usytuować wszelką sztukę na poziomie odkrycia, dotarcia, ujawnienia, czynienia

widocznym. Umożliwia doświadczenie piękna, doświadczenie jedności i harmonii [...].³

Innymi słowy wsluchiwanie – choć jeszcze nie wiadomo czym jest (nie zostało jeszcze zdefiniowane) – ma być sposobem spełnienia wszelkich możliwych filozoficznych i innych tęsknot, które pojawiały się na przestrzeni tysiącleci. (Zresztą ustępów w podobnym, „filozoficzno”-egzaltowanym duchu jak powyższy pojawia się w książce dużo więcej). Zaraz jednak autorka zdaje się podążać ku stosownemu wyjaśnieniu, zadając pytanie: „Czym jest wobec tego wszystkiego słuchanie?” (nadal s. 12).

Przed wszystkim rzuca się w oczy zmiana terminu: zamiast „wsluchiwanie się” pojawia się „słuchanie”. Czy wobec tego nie ma różnicy między tymi dwoma określeniami? Czy „wsluchiwanie się” jest tylko retorycznym wzmocnieniem „słuchania”, nie różniąc się co do istoty? Trudno w tym momencie odpowiedzieć na to pytanie.

W każdym razie – poza kolejnym szeregiem pytań retorycznych i wieloznacznych określeń – pojawia się teraz próba określenia słuchania poprzez odróżnienie od słyszenia. Wydaje się, że autorka podąża za tym, co terminy te standardowo znaczą w języku polskim (s. 12):

Zwykle, jako słuchacze, koncentrujemy się na fakcie, że słyszenie jest warunkiem wstępnym, a nawet warunkiem *sine qua non* słuchania. Słyszenie ma miejsce wówczas, gdy nasze narządy słuchu są gotowe i dobrze funkcjonują. [...] W odróżnieniu od tego słuchanie odnosi się do intencji, chęci oraz celu. Słuchamy czegoś.

Aby jednak nic nie było zbyt proste, nieco później, na s. 39 pojawia się określenie odwrotne: „Przed wszystkim słuchanie jest warunkiem słyszenia”.

3 Podkreślenia w cytacie wskazują na wszechobecną w pracy skłonność do wielokrotnych powtórzeń: tez, określeń, cytatów itd. Będzie o tym jeszcze mowa poniżej.

Od s. 15 autorka powraca do terminu „wsluchiwanie”, choć nadal naprzemiennie z terminem „słuchanie”. Różnych rozbieżnych tropów (m.in. ekologiczna teoria percepcji, argumentacja na temat aktywności słuchania przeciwstawiona rzekomym opiniom na temat jego bierności, powołanie na tradycje religijne i mistyczne, mówienie o słuchaniu jakościowym, ale jednocześnie o słuchaniu głosu – a więc nie jakości dźwięku, a jego znaczenia – i posłuszeństwie itd.) i wieloznaczności, niejasności, a także pozornych sprzeczności w określaniu wsluchiwania pojawia się jeszcze dużo więcej.

Przykładowo w cytacie ze s. 11, przytoczonym powyżej, wsluchiwanie zostało określone jako po prostu odnoszące się do doświadczenia estetycznego muzyki i takie rozumienie wielokrotnie powraca (np. s. 75: „Wsluchiwanie [...] jest konstytutywne dla muzyki jako dzieła sztuki i doświadczenia muzycznego jako doświadczenia estetycznego”). Ale pojawia się też znacznie bardziej wymagające i zawężające określenie wsluchiwania:

[...] analityczne lub dyferencyjne, polegające na odróżnianiu i oddzielaniu, przeciwstawianiu i porównywaniu [...] związane jest z dostrzeganiem najmniejszych, nierozróżnialnych na pierwszy rzut oka elementów danego zjawiska, niuansów, szczegółów, detali (s. 18).

Określenie to zdaje się zawężać krąg potencjalnych wsluchujących się do grona muzycznych profesjonalistów. Dalej zaś pojawia się jeszcze bardziej restryktywne sformułowanie: „[...] prawdziwie zaangażowane słuchanie jest wyjątkowo rzadką sytuacją. [...] aktywność taką nazwać należy wsluchiowaniem się” (s. 43). To samo zdaje się mówić motto, którym autorka opatrzyła swoją książkę (s. 7):

Podobnie jak wielcy śpiewacy, wyjątkiem są ludzie, którzy potrafią prawdziwie słuchać i wsluchiwać się. Alfred A. Tomatis.

Mimo to na s. 46 czytamy: „Jednak wsluchiwanie się [...] jest także czymś zu-

pełnie naturalnym”. A na s. 76 (por. cytaty powyżej) mowa wręcz o tym, że nawet odbiorcy, których postawa ani reakcja na muzykę nie ma elementu estetycznego, wsluchują się w muzykę.

A oto inny przykład wieloznaczności i niejasności, aby nie mówić o sprzeczności:

Rozumienie [...] poprzedza wsluchiwanie się. Być może zresztą nie ma potrzeby, aby w tym wypadku mówić o pierwszeństwie [...] Wsluchiwanie się jest nastawieniem [...] na rozumienie (s. 65–66).

Gdyby nie drugie zdanie, które w istocie jest odwołaniem pierwszego i podważa sens jego wypowiedzenia, trudno by oprzeć się wrażeniu sprzeczności pomiędzy zdaniem pierwszym i trzecim. Relacja pomiędzy wsluchiowaniem się a rozumieniem czy też rozumem, intelektem, jest zresztą też całkowicie niejasna. Powyższy cytat mówi o warunkowaniu jednego przez drugie (w takiej lub innej kolejności) czy też wynikaniu jednego z drugiego. Ale pojawiają się też wypowiedzi, które sugerują przeciwstawność pomiędzy tymi pojęciami i wzajemne wykluczanie się:

Idąc dalej tym tropem, chciałabym zaproponować, że wsluchiwanie się [...] wskazuje na różnicę pomiędzy słuchaniem a rozumieniem [...] Sama sfera muzyki narzuca wykroczenie poza sens, poza to, co racjonalne [...] (s. 20).

Wydobываяc na plan pierwszy to, co w słuchaniu się [tak w oryginale – K.G.] jest [...] związane z intuicją raczej niż z rozumem, wsluchiwanie [...] wpisuje się w zapomnianą już tradycję słuchania. [...] tradycję powrotu do domeny słuchu jako domeny prawdy, zastępującej poparte rozumowym dowodzeniem myślenie na rzecz spontanicznego, ale i ograniczonego, chwilowego (iluminacyjnego) rozumienia (s. 51).

Jednak znaleźć można też określenia sugerujące coś przeciwnego:

[...] ale i oni wsluchują się w muzykę. Nie może być bowiem doświadczenia muzyki [...] bez

intelektualnej analizy – rozbioru tego, co słuchane – nawet wówczas, gdy dokonuje się ona zupełnie niezauważenie (s. 76).

Nawet w ramach tej wypowiedzi dostrzec można napięcie pomiędzy określeniami „intelektualna analiza” i „dokonuje się zupełnie niezauważenie”.

Te liczne wieloznaczności i pozorne sprzeczności byłyby zrozumiałe, gdyby autorka przedstawiała użycie kategorii wsłuchiwania przez różnych autorów i w różnych tradycjach. A jednak nie ma o tym w zasadzie mowy. Autorka – przynajmniej jeśli mówi o wsłuchiwaniu, a nie o słuchaniu – nie wskazuje użycia tego terminu przez innych autorów. Raczej przywołuje ich – w ogromnej obfitości – aby temu, co mówią, przypisać kategorię wsłuchiwania się. Zaś określenia tej kategorii – także te pozornie sprzeczne – wypowiedzane są najwyraźniej głosem samej autorki. Jedy- nym źródłem, z którego autorka faktycznie cytuje (s. 40) termin „wsłuchiwanie” jest *Słownik języka polskiego PWN*, w którym „wsłuchiwać się” jest zdefiniowane po prostu jako „zacząć słuchać z wielką uwagą”. Jak się później okaże, w ostatecznym rozrachunku niewiele ponad to pozostanie z „wsłuchiwaniami”.

W ten sposób częściowo wyjaśnia się, dlaczego autorka naprzemiennie stosuje terminy „słuchanie” i „wsłuchiwanie się”. Po prostu ten ostatni termin nie pojawia się u innych autorów. Tak więc gdy autorka przechodzi do referowania ich poglądów, z konieczności musi posługiwać się terminem „słuchanie”, co najwyżej sugerując, że „to, co tak naprawdę mieli na myśli, to wsłuchiwanie się” (to parafraza obecnej w książce tendencji).

Jeszcze jeden ogólny i powszechny problem, to sposób prowadzenia wywodu czy ekspozycji, w którym sugerowane jest jakieś następstwo, związek czy wynikanie (czasem za pomocą typowych wyrażań w rodzaju „więc”, „a zatem” itp.), a w rzeczywistości niczego takiego nie można się

dopatrzeć. Tutaj tylko jeden z licznych przykładów (s. 47):

Wraz z otwartością [przed chwilą postulowaną jako cecha wsłuchiwania – K.G.] i jako wynik tego właśnie nastawienia pojawia się poszukiwanie. Wsłuchiwanie się jest poszukiwaniem nastawionym na jakości, jest wychodzeniem naprzeciw, które przekształca się w rodzaj rezonansu, odpowiedzi na to, co dane [...] Nastawienie, które zostało tutaj określone poprzez „otwarcie się”, umożliwia przejście do kolejnego stanu czy też nastawienia, które charakteryzuje wsłuchiwanie się. Mam na myśli właśnie poszukiwanie. [...] Nastawienie to można określić jako poszukiwanie, [...]. Wsłuchiwanie się w świat, w muzykę, jest poszukiwaniem [...] Wsłuchiwanie się jest zawsze równoznaczne z wychodzeniem ku, z poszukiwaniem.

Dlaczego jako wynik otwartości pojawia się poszukiwanie? Przykładowo „Jestem otwarty na propozycje” oznacza raczej, że niczego aktywnie nie poszukuję, tylko czekam i jestem gotów przyjąć to, co nadejdzie z zewnątrz. Autorka niczego nie wyjaśnia ani nie uzasadnia. Po prostu stwierdza. Dalej „poszukiwanie [...] przekształca się w rodzaj rezonansu”. Dlaczego się przekształca? A jeśli poszukując, nie znajdę niczego, co mogłoby wywołać we mnie odpowiedni rezonans czy odpowiedź? Albo znajdę coś, co pozostawi mnie całkowicie obojętnym? Ponownie autorka nawet nie stara się przekonać czytelnika o trafności i wiarygodności swoich stwierdzeń. Najwyraźniej jedyna zastosowana taktyka retoryczna, to – jak widać powyżej – wielokrotne powtarzanie.

Wreszcie po mozolnym przeczytaniu obszernego „Wprowadzenia” (s. 8–21) oraz rozdz. 1 „Fenomenologia słuchania” (s. 22–71) – pełnych splątanych wątków, pozornych sprzeczności, wielokrotnych powtórzeń, niejasności i dwuznaczności – które były łącznie poświęcone kategorii wsłuchiwania i po wkroczeniu głębiej w rozdz. 2 „Doświadczenie muzyki” (s. 72–169) (a więc po przeczytaniu niemal jednej trzeciej książki) staje się

jasne, że autorka jednak traktuje wsłuchiwanie się jako swoją autorską kategorię, którą teraz, w rozdz. 2–4, stara się przykładać do różnych ujęć i problemów estetyki muzyki (np. Theodora W. Adorno, estetyków angielskich i amerykańskich: Rogera Scrutona, Jerrolda Levinsona i Petera Kivy'ego, teoretyzujących kompozytorów: Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera, Pauline Oliveros, zagadnienia wspólnoty słuchania, Ludwiga Wittgensteina, Richarda Wollheima, Romana Ingardena, Maurice'a Merleau-Ponty'ego i wielu innych). Tutaj styl i jasność wyводу nieco się poprawia, a przez to i lektura staje się nieco mniej uciążliwa. Natomiast pojęcie wsłuchiwania nabiera już bardziej określonego i jednoznacznego sensu, mianowicie:

Wsłuchiwanie się jako owo szczególne słuchanie, które określiłam wcześniej przez pojęcia uwagi, otwarcia [...] (s. 75),

czy też

[...] wsłuchiwanie się, które należy tutaj rozumieć zgodnie z przedstawionym wcześniej opisem jako stan oparty na zaangażowaniu, otwarciu, intencjonalnym ukierunkowaniu oraz formułowaniu wewnętrznej odpowiedzi (s. 91).

Dopiero tutaj okazuje się, że znajdującą się na s. 42–47 charakteryzacja wsłuchiwania za pomocą pojęć zaangażowania, otwarcia i poszukiwania była jednak zamierzona jako rodzaj projektującej definicji (w której zresztą termin „poszukiwanie” zostaje później, jak widać w powyższych cytatach, zastąpiony innymi określeniami). Była ona jednak zanurzona w takiej ilości splątanych, wieloznacznych wątków i odniesień (sposób, w jaki słuchają zwierzęta, Hans Christian Andersen, Raymond Murray Schafer, Martin Heidegger, spotkanie z Innym, Hans-Georg Gadamer, elementy etyczne, religijne, metafizyczne) oraz niejasności i wewnętrznych sprzeczności, że trudno było przypuszczać, iż mamy do czynienia z próbą definicji. Zresztą sama autorka zdawała się sugerować, że na

stronach powyższych (42–47) nic definitywnego nie zostało powiedziane, skoro na s. 49 ponownie zapowiadała:

Zanim przejdę do badania filozoficznego użycia pojęcia wsłuchiwania się [...] chciałyby przedstawić szerszy obraz problematyki wsłuchiwania się, odwołując się [...] do pojęć takich, jak otwarcie, zaangażowanie [...],

a kilkanaście stron dalej (s. 65–66) podawała kolejne (znowu inne) określenia wsłuchiwania i stwierdzała: „Z tych wstępnych przyporządkowań należy wywnioskować [...]”.

Teraz jednak, w rozdz. 2, zaangażowanie, otwarcie, intencjonalne ukierunkowanie oraz formułowanie wewnętrznej odpowiedzi (które autorka nazywa także rezonansem) objawiły się jako definicja wsłuchiwania. Naturalnie, aby można ją w ten sposób rozumieć, należy wziąć w nawias wszystkie wcześniejsze, dodatkowe, splątane i często niespójne określenia wsłuchiwania. Spośród tych, które pozostały, „intencjonalne ukierunkowanie” oznacza, że uwaga jest skierowana ku czemuś. Cecha ta przysługuje w oczywisty sposób także słuchaniu po prostu. A więc w definicji wsłuchiwania niczego ona nie dodaje i można ją bez szkody pominąć. Do pozostałych określeń „zaangażowania” i „otwarcia”, jak mówi autorka na s. 91, „W tym miejscu można dodać istotne dookreślenie wsłuchiwania się. Mam na myśli rezonans, a więc odpowiedź na dzieło muzyczne w trakcie słuchania”. To nieco zaskakujące, bo określenie to pojawiało się kilkakrotnie już wcześniej, m.in. na s. 47 (por. cytat wyżej) czy też tutaj: „Wsłuchiwanie się jest istotą rezonansu, osobistej odpowiedzi słuchacza na muzykę” (s. 56). Wygląda to tak, jakby autorka nie pamiętała, co znajduje się we wcześniejszych fragmentach książki, mimo że określenie ze s. 47 pojawia się w podrozdziale poświęconym „Poszukiwaniu”, a więc w ramach „definiowania” wsłuchiwania.

Tak czy inaczej, definicja, którą porzucając od rozdz. 2 zdaje się posługiwać

autorka, to, mówiąc w skrócie: zaangażowanie, otwarcie, rezonans. Jeśli jednak zabieg przypisania kategorii wsłuchiwanie różnym analizowanym przez autorkę ujęciom i autorom ma się powieść bez kontrowersji, to być może trzeba tę definicję jeszcze dalej uprościć, np. mówiąc jedynie o „zaangażowanym słuchaniu z uwagą”, tzn. sprowadzając ją w gruncie rzeczy na powrót do przywołanego wcześniej określenia ze *Słownika języka polskiego*.

Przykładowo można sobie wyobrazić argument, że rezonans wynika raczej z tego, czego słuchamy, a nie z wsłuchującego nastawienia słuchacza. Nieraz kilka taktów Bacha, które „przyłapią” mnie w biegu, pośród codziennych czynności, bez żadnego szczególnego wsłuchiwania się z mojej strony, wywołuje we mnie ogromny rezonans. A nie wywoła go nawet intensywnie i długie wsłuchiwanie się np. w Telemanna. To raczej dość powszechne doświadczenie, z pewnością nieobce również autorce. Różni słuchacze musieliby co najwyżej podstawić w odpowiednie miejsca nazwiska innych kompozytorów. Ale autorka nawet nie wspomina o takich przykładach, nie mówiąc już o próbie zmierzenia się z nimi. Według jej koncepcji rezonans po prostu, deklaratywnie jest częścią wsłuchiwania się i nie podlega to żadnej mediacji.

Czy kategoria wsłuchiwania wnosi coś do dyskursów analizowanych przez autorkę? Niestety można najczęściej odnieść wrażenie, że jest tylko dodaniem nowego słowa i nie wykracza poza funkcję retoryczną, czasem staje się wręcz pustym ozdobnikiem, a w niektórych przypadkach spełnia funkcję czysto postulatyczną i życzeniową.

Przykładowo, autorka relacjonuje spór pomiędzy stanowiskiem Scrutona i Levinsona a stanowiskiem Kivy'ego. Mówiąc w skrócie i uproszczeniu, ten ostatni autor sądzi, że do właściwego zrozumienia i poznania muzyki klasycznej konieczny jest pewien stopień wiedzy (teoretycznej, historycznej itp.), której nie można nabyć

wyłącznie słuchając muzyki. Zaś Scruton i Levinson – że uważne i wielokrotne słuchanie, osłuchanie w materii muzycznej jest wszystkim, czego potrzeba, aby rozumienie muzyki mogło dotrzeć do tego, co w niej najbardziej wartościowe. Autorka najwyraźniej sympatyzuje ze stanowiskiem Levinsona i opisany przez niego sposób słuchania nazywa wsłuchiowaniem się. Czyż jednak użycie tego terminu cokolwiek tutaj rozstrzyga czy przynajmniej ułatwia? Czy Kivy postulujący właściwe i dogłębne poznanie słuchanej muzyki ze wsparciem posiadanej wiedzy miałby dystansować się wobec stwierdzenia, że powinniśmy słuchać muzyki z uwagą i zaangażowaniem, że powinniśmy się na nią otworzyć? Być może postulowałby uwagę jeszcze większą, skupioną na większej ilości aspektów niż Levinson? Autorka wypowiada jeszcze szereg uwag na temat dwóch przeciwstawnych stanowisk, do pewnego stopnia mediując między nimi. Ale to, co w tych uwagach trafne, nic nie zawdzięcza kategorii wsłuchiwania.

Czysta postulatyczność tej kategorii dochodzi do głosu być może najjaskrawiej, wręcz karykaturalnie, gdy autorka mówi o programach edukacji muzycznej i ich brakach:

Brak rezonansu albo [...] nieumiejętność wkomponowania w proces nauczania indywidualnej odpowiedzi na dzieło muzyczne, prowadzi do niepowodzenia zarówno na poziomie poznawczym, jak i wychowawczym (s. 91).

W przypisie wyjaśnia: „Nie jestem przekonana, czy namawianie dzieci do ryśowania tego, co wyobrażają sobie w czasie słuchania muzyki, jest [...] właściwym sposobem indukowania takiej odpowiedzi”. A następnie kontynuuje w tekście głównym:

Jeżeli w miejsce słuchania podstawimy wsłuchiwanie się, [...] [rozumiane jako] stan oparty na zaangażowaniu, otwarciu, intencjonalnym ukierunkowaniu oraz formułowaniu wewnętrznej odpowiedzi, to słuchanie takie zapewnia przyrost umiejętności i możliwości słuchania

właśnie dlatego, że proces odbiorczy i indywidualna reakcja są w nim skorelowane.

Można to spuentować następująco: zamiast namawiania dzieci do rysowania, należy im powiedzieć, że mają się wsłuchiwać, tzn. mają być zaangażowane, otwarte, intencjonalnie ukierunkowane i mają formułować wewnętrzną odpowiedź. To porada analogiczna np. do następującej: „Jeśli chcesz wygrać bieg, musisz się bardziej wysilić, skupić na biegu, głębiej oddychać i szybciej przebiegać nogami albo robić większe kroki”, albo: „Jeśli chcesz zrozumieć trudny dowód twierdzenia matematycznego, musisz się skupić, wyteńczyć umysł i myśleć logicznie”.

Wobec nieużyteczności – a w istocie wręcz treściwej pustki i jałowości – kategorii wsłuchiwania nie warto już nawet wspominać kolejnego wątku zawartego w książce, mianowicie próby uogólnienia tej kategorii na inne sztuki i na doświadczenie estetyczne w ogólności – próby, która oczywiście także skazana jest na porażkę.

Czy oznacza to, że książka jako całość jest bezwartościowa? Wniosek taki byłby może w tym momencie jeszcze pochopny. Zostaje w niej wszak zreferowanych szereg wątków filozofii muzyki, czasem z pewnym komentarzem ze strony autorki. Książka mogłaby mieć zatem pewną wartość informacyjną i zachęcić do lektury dzieł tych autorów, którzy wydadzą się interesujący. Należałoby tylko pominąć frustrujące wprowadzenie i rozdział pierwszy na temat kategorii wsłuchiwania, a książkę zatytułować np. „Wybrane zagadnienia z filozofii/estetyki muzyki XX wieku”.

Jednak i taka – czysto informacyjna – wartość książki stoi pod znakiem zapytania. Okazuje się bowiem, że wiele tematów poruszanych przez autorkę zostało już omówionych w innych polskich publikacjach w sposób bardziej wyczerpujący i profesjonalny. Nie chodzi tu wyłącznie o koncepcje Ingardena czy Adorna. O tej ostatniej sama

autorka zresztą mówi: „Nie miałyby zbyteńnego sensu powtarzanie znanych uwag Adorna [...]” (s. 81), potem jednak poświęca jej wiele stron.

Inny przykład to chociażby teoretyczne koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera i Raymonda Murraya Schafera, dużo lepiej i bardziej kompetentnie przedstawione w książce Ewy Schreiber *Muzyka i metafora*⁴. Dość powiedzieć, że Szyszkowska, omawiając koncepcję Pierre’a Schaffera, w ogóle nie zagląda do jego najważniejszego, fundamentalnego dzieła *Traité des objets musicaux*. Wymienia je tylko z tytułu, a powołuje się wyłącznie na krótki artykuł Schaeffera *Akuzmatyka*, przełożony na język polski.

Z kolei wspomniany powyżej spór pomiędzy Kivym a Levinsonem zostaje dużo dobitniej wypunktowany (a nawet do pewnego stopnia rozstrzygnięty) w artykule Anny Chęćki-Gotkowicz⁵. Choć obie pozycje – Schreiber i Chęćki-Gotkowicz – traktują dokładnie o tematach, które i w omawianej książce zajmują sporo miejsca, nie zostają one w ogóle przez autorkę odnotowane.

A jak prezentuje się recenzowana książka w planie nieco bardziej lokalnym, od strony warsztatu naukowego i redakcyjnego? Niestety, i w tym zakresie pełna jest niekompetencji, błędów i zwykłej niedbałości.

1. Po pierwsze, struktura pracy jest nieprzejrzysta i nie ułatwia lektury. W spisie treści przedstawiony jest tylko podstawowy plan książki, a nie są wymienione podrozdziały najniższego rzędu. Wobec ogólności tytułów rozdziałów, czasem to właśnie dopiero te tytuły najdrobniejszych podroz-

4 Ewa Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

5 Anna Chęćka-Gotkowicz, „Czy rozumienie muzyki zależy od świadomego śledzenia struktur formalnych utworu? Jerrold Levinson i Peter Kivy wobec problemu doświadczenia muzycznego”, *Aspekty muzyki* 2 (2012), s. 11–23.

działów (nieobecne w spisie treści) informują, o czym traktuje dany fragment. Co więcej, tytuły niektórych rozdziałów wręcz rozmiągają się z ich treścią. Przykładowo rozdz. 1.3. „Wsluchiwanie się jako pojęcie filozoficzne” zawiera podrozdziały „Tradycja mistyczna”, „Dialog” (i nie jest to rozdział na temat filozofii dialogu), „Dialog i słuchanie” (poświęcony teologowi Karlowi Barthowi), „Wsluchiwanie się w tradycjach religijnych” (który zresztą rozpoczyna się od rozważenia wsluchiwania jako elementu praktyk terapeutycznych). Natomiast sformułowania Heideggera są głównie przywoływane w rozdz. 1.2. „Obszary słuchania”, Gadamera – w rozdziałach 1.1 „Konteksty badań” i 1.2., Husserla – głównie we „Wprowadzeniu” i w rozdz. 1.4. „Aspekty wsluchiwania się”.

2. Kolejny problem to posługiwanie się obiegowymi i uproszczonymi stereotypami, które są w zasadzie błędne. Niechaj wystarczy tylko parę przykładów. Na s. 46 znajdujemy stwierdzenie: „I w tym sensie zapewne Heidegger mówi o słuchaniu jako o gotowości bytu do spotkania z Innym, o otwartości na świat”. Kategoria Innego pochodzi jak wiadomo z filozofii Levinasa. Zwykle stosowana jest także – uogólniająco – do całej filozofii dialogu. Nie występuje jednak w ogóle u Heideggera. Co więcej, pojęcie to ma sens w ramach tradycyjnego paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, który Heidegger próbował przewyciężyć. Zastosowanie tego pojęcia do Heideggera zafalszowuje zatem ducha jego filozofii.

Następny przykład błędu: „Twierdzenie [Mieczysława] Tomaszewskiego, które jest podstawą jego koncepcji odbioru muzyki jako interpretacji integralnej [dzieła muzycznego] [...]” (s. 72). Otóż interpretacja integralna u Tomaszewskiego z pewnością nie jest koncepcją odbioru muzyki. Tomaszewski jest muzykologiem tradycyjnie skoncentrowanym na dziele i wymieniając różne jego aspekty lub warstwy – które należy poddać interpretacji – o odbiorze

czasem w ogóle nie wspomina, a czasem co najwyżej jako o jednym z elementów. Skąd jednak autorka ma o tym wiedzieć? Do książki Tomaszewskiego, w której wyklada on swoją koncepcję – *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*⁶ – najwyraźniej w ogóle nie zajrzała. W każdym razie książka ta nie pojawia się ani w przypisach, ani w bibliografii. A więc „koncepcja odbioru muzyki jako interpretacji integralnej” to najwyraźniej przejaw chęci przypisania swoich własnych poglądów i oczekiwań innym autorom, tak aby można wesprzeć się ich autorytetem.

3. Następną, dość częstą kategorią problematycznych stwierdzeń w pracy są takie, o których prawomocności trudno orzec (czy też nawet trudno zrozumieć ich sens), bo autorka nie podaje ani uzasadnienia ani przypisu. Jednym z najbardziej jaskrawych przykładów tego typu jest twierdzenie, że „Prawdopodobnie jedynie zwierzęta z gatunku naczelnych reagują na konfiguracje dźwięków w zbliżony do ludzi sposób” (s. 35). W tekście brakuje przypisu, skąd pochodzi taka informacja. Tymczasem należy zauważyć, że naczelne to nie gatunek (jak np. człowiek lub szympanz zwyczajny), a całkiem obszerny rząd, obejmujący kilkaset gatunków, m.in. takie zwierzęta jak lemury czy wyraki. Dowiedzenie, że zwierzęta te potrafią reagować na konfiguracje dźwięków podobnie jak człowiek, byłoby z pewnością rewolucyjne. W istocie chwila spędzona w Internecie pozwala przekonać się, że ciągle sporna jest kwestia, czy nawet najbliższe spokrewnione z człowiekiem małpy czelkoksształtne są do tego zdolne – i z pewnością to je autorka miała na myśli.

Stanowisko to [...] podważa formalistyczną koncepcję percepcji dzieła, która zakłada konieczność (i możliwość) tworzenia w świadomości słuchacza jego całościowego, formalnego obrazu (s. 107).

6 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

Brak jakiegokolwiek informacji, który formalista tak twierdził. Co więcej, zaledwie siedem stron dalej, na stronie 114 autorka sama zwraca uwagę – i potwierdza cytatem – że najbardziej paradygmatyczny formalista muzyczny, Eduard Hanslick, nie podzielał takiego poglądu.

Tego rodzaju stwierdzeń wypowiedzianych bez pokrycia jest niestety jeszcze dużo więcej. Jak widać z powyższych przykładów, trudno by pewnie udokumentować ich pochodzenie, bo często są one po prostu błędne. Gdy zaś przypisy już się pojawiają, czasem nie informują rzetelnie o pochodzeniu przedstawianych informacji. Przykładowo na s. 93 znajduje się stwierdzenie:

Nie chodzi więc tutaj o wartość dzieła jako taką – tego typu definicję podał już kiedyś Monroe C. Beardsley, mówiąc o tym, co nazywamy dobrem muzyki (*the good in music/art*) jako o tym, co wiąże się z estetycznym doświadczeniem dzieła muzycznego²²⁴.

wraz z przypisem:

²²⁴ Por. M.C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing, Indianapolis 1981, s. XIX.

Książka Beardsleaya dostępna jest w books.google.com i można się łatwo przekonać, że nic takiego nie znajduje się na stronie XIX: nie ma tam mowy o wartości dzieła i na pewno nie pojawia określenie „the good in music/art”. Co więcej, ponieważ książki w books.google.com można przeszukiwać, łatwo sprawdzić, że określenie to w tym brzmieniu w ogóle nie występuje w książce.

4. Następny problem, który pojawia się w książce, to kłopoty z logiką. Nie chodzi przy tym o przypadki – liczne zwłaszcza w pierwszej części książki – przedstawione powyżej, gdzie wrażenie logicznej niespójności wynika z dwuznacznych, niezręcznych czy też niejasnych sformułowań, wypowiedzianych stwierdzeń, które zaraz są ograniczane albo wręcz odwoływane itp. i gdzie zasada

najbardziej życzliwej interpretacji czasem pozwala oddalić podejrzenie sprzeczności. Teraz mowa o wypowiedziach klarownych i jednoznacznych, gdzie błędy logiczne wydają się ewidentne. Przykładowo:

Levinson zauważa, że wartość dzieła muzycznego powinna być mierzona wartością doświadczenia, które staje się udziałem [...] słuchacza. [...] instrumentalna definicja wartości dzieła sztuki zakłada, że dzieło jest warte tyle, ile doświadczenie, które dzięki niemu uzyskujemy. Nie o to jednak chodziłoby w koncepcji Levinsona (s. 93).

Nie sposób dociec, na czym polega różnica pomiędzy pierwszymi dwoma stwierdzeniami, która miałyby być powodem wypowiedzianej przez autorkę konkluzji, podanej bez żadnego uzasadnienia. Inny przykład tego rodzaju:

[...] Kivy zakłada, że są takie utwory, których rozumienie wymaga dodatkowej, szczególnej muzycznej wiedzy. Dla ich zrozumienia samo doświadczenie słuchania nie jest [...] wystarczające. Stanowisko to składa się z dwóch części: pozytywnej i negatywnej. Druga nie wypływa z pierwszej [...] (s. 102).

Najwyraźniej pierwsza, pozytywna część to: „są takie utwory, których rozumienie wymaga dodatkowej, szczególnej muzycznej wiedzy”, a druga, negatywna: „dla ich zrozumienia samo doświadczenie słuchania nie jest wystarczające”. Jeśli dodatkowa wiedza muzyczna to taka, której nie można nabyć przez samo doświadczenie słuchania (w tym właśnie sensie jest ona dodatkowa), to wynikanie zdania drugiego z pierwszego wydaje się nieuniknione. Przeciwnie stanowisko autorki znowu nie zostaje przez nią w jakikolwiek sposób uzasadnione.

5. Kolejnym problemem książki są bardzo liczne powtórzenia: określeń, cytatów czy też, nieraz dość oczywistych. Przykłady lokalnie występujących powtórzeń były już podane wcześniej (cytaty ze s. 12 i 47). Teraz podam tylko jeden przykład globalny, przebiegający przez większą część książki:

[...] im większe jest nasze doświadczenie w słuchaniu muzyki, tym lepiej słuchamy (s. 14).

Im więcej słuchamy [...] tym lepiej, łatwiej i pełniej możemy słuchać (s. 89).

Im więcej słuchamy, tym lepiej słuchamy (s. 90).

Niewątpliwie im więcej słuchamy, tym lepiej rozumiemy daną muzykę (s. 93).

Im więcej możemy usłyszeć, tym lepiej i chętniej podejmujemy zadanie słuchania oraz tym uważniej i sprawniej słuchamy (s. 127).

Podobne sformułowania znajdują się jeszcze na s. 59, 72, 74, 76, 77 i innych. Raz tylko autorka decyduje się na *votum separatum* wobec swego dominującego przeświadczenia:

[...] osłuchanie w zakresie literatury muzycznej niekoniecznie przekłada się na bardziej wartościowe doświadczenie dzieła muzycznego. Więcej nie znaczy przecież lepiej (s. 79).

Ta skłonność do powtórzeń nie ogranicza się do własnych sformułowań autorki. Pewien cytat z Husserla pojawia się dwukrotnie (s. 9 i s. 67), w dodatku w dwóch nieco różniących się wersjach. Ponadto autorka parafrazuje ten cytat jeszcze raz na s. 49–50. Jeden z cytatów z Levinsona pojawia się najpierw jako motto na s. 107 – w bardzo niezręcznym przekładzie – a potem jeszcze raz na s. 118 już w znacznie lepszym przekładzie. Cytat z Mieczysława Tomaszewskiego pojawia się jako motto na s. 72, następnie w okrojonej formie jeszcze raz na tej samej stronie i wreszcie na zakończenie książki na s. 276, gdzie zresztą Tomaszewski zostaje nazwany Henrykiem (choć z pewnością nie chodzi tutaj ani o twórcę Wrocławskiego Teatru Pantomimy, ani o przedstawiciela polskiej szkoły plakatu). Tylko w tym ostatnim przypadku autorka zwraca uwagę czytelnika, że to powtórzenie.

6. Wreszcie dochodzimy do najniższego poziomu drobnych błędów i przeoczeń, które nie miałyby wielkiego znaczenia, gdyby na wyższych poziomach, w swej zasadni-

czej treści, książka była przekonująca i rzetelna. Ale wobec okoliczności opisanych powyżej te drobne błędy niestety wpisują się w całościowy obraz pracy niedbałej i niestarannej. Na s. 81–82 autorka, omawiając Adorna, pisze:

W sytuacji użycia muzyki w funkcji reklamowej [...] wielokrotnie reprodukowany utwór muzyczny sam staje się reprodukcją. Słuchacze «znają» *Odę do radości* Beethovena, kwartet smyczkowy Vivaldiego *Wiosna* czy też [...] z tego właśnie powodu.

Tzn. znają te utwory całkowicie powierzchownie jako instrument przemysłu reklamowego. Ten błahy błąd (powinno być: koncert skrzypcowy Vivaldiego *Wiosna*) jest tutaj o tyle bardziej bolesny, że jego pojawienie się niejako potwierdza diagnozę Adorna – na przykładzie samej autorki książki – o specyficznym rodzaju „znajomości” wymienionych utworów. Jeśli wpisujemy w wyszukiwarce serwisu YouTube „Vivaldi kwartet smyczkowy” albo „Kwartet smyczkowy *Wiosna*”, rzeczywiście pojawi się pewna liczba nagrań tak właśnie zatytułowanych, będących aranżacjami *Wiosny* na zespół kwartetu smyczkowego, co pewnie surowy Adorno nazwałby degradującym utowarowieniem muzyki. Co więcej, Vivaldi, będąc kompozytorem epoki baroku, w ogóle nie mógł skomponować kwartetu smyczkowego, bo ten gatunek muzyczny powstał dopiero w epoce klasycyzmu.

Błędy z tej samej kategorii: „koncert na lewą rękę *g-moll* M. Ravela” (s. 167). W przypisie staje się on już koncertem „M. Ravela na lewą rękę (*G-dur*)”, a zamieszczony tam link prowadzi faktycznie do koncertu *G-dur*, tyle że zwyczajnego, tzn. na dwie ręce. Podczas gdy koncert na lewą rękę jest w tonacji *D-dur* (koncertu *g-moll* w ogóle nie ma u Ravela). Przypis na s. 82 wspomina „arię duettino”. Ale w operze coś może być albo arią albo duettino, podobnie jak coś może być monologiem albo dialogiem, ale nie „monologiem dialogiem”.

7. Szereg dzieł przywoływanych w przypisach nie pojawia się w bibliografii. Z kolei niektóre pozycje bibliograficzne podane są z błędami.

8. Indeks – choćby osobowy – byłby pewnie marzeniem ściętej głowy. A byłby on akurat w tej książce bardzo przydatny, skoro autorka – odwołując się do bardzo wielu autorów – starannie unika wymienienia choćby jednego nazwiska w którymkolwiek tytule rozdziału, podrozdziału czy pod-podrozdziału.

9. Wreszcie w książce pojawia się dużo literówek (czasem dwie, a nawet trzy na jed-

nej stronie), niezręczności gramatycznych i innych błędów redakcyjnych. Najwyraźniej zabrakło adiustacji i korekty, co pewnie częściowo jest winą wydawnictwa.

Podsumowując, można wyrazić zawód, że książka nie uzupełni niestety w wartościowy sposób skromnego zasobu polskich pozycji dotyczących filozofii muzyki i rodzimej literatury przedmiotu w tym zakresie.

Krzysztof Guczalski
Uniwersytet Jagielloński