

Matyja, Jakub Ryszard

Ciało ożywiane muzyką : wprowadzenie

Avant 2/1, 193-197

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ciało ożywiane muzyką

Jakub Ryszard Matyja

Wprowadzenie

We współczesnych rozważaniach nad tematyką umysłu nazwisko Kartezjusza przywoływane jest najczęściej w związku z zaproponowaną przez niego teorią dualizmu psychofizycznego. Jak wiadomo, ten wybitny XVII-wieczny uczyony głosił dość radykalny rozdział pomiędzy niematerialną duszą i materialnym ciałem (bytem o niejako niższej wartości, nie posiadającym przecież zdolności poznawczych). Takie otwarcie wprowadzenia do poniższego wywiadu (traktującego między innymi o enaktywistycznym poglądzie na poznanie muzyczne) może wydawać się Czytelnikowi pewną przekorą. Stosunkowo mało osób zauważa jednak, że pierwszym dziełem (dwudziesto-dwuletniego wówczas) myśliciela był traktat o teorii i estetyce muzyki, zatytułowany *Compendium Musicae* (1618). To krótkie (53-stronicowe) dziełko, choć ważne z perspektywy badań nad myślą Kartezjusza (np. Sepper 1996), stanowiło niewiele więcej niż podsumowanie ówczesnej wiedzy na temat percepcji muzyki. Traktat ten podzielony był na trzy zasadnicze części, dotyczące: (1) matematyczno-fizycznych aspektów dźwięku, (2) natury percepcji zmysłowej oraz (3) wpływu percepcji muzyki na emocje słuchaczy. Według francuskiego filozofa ostatnia część, zajmująca się subiektywną, emocjonalną reakcją na muzykę, odnosiła się do elementu irracjonalnego, a zatem nie poddającego się badaniom naukowym (Leman 2008). Dziś jednak – przy wsparciu rozwijającej się technologii badawczej i teoretycznych metod (np. fenomenologii), oferujących konceptualne narzędzia, niezwykle pomocne w opisie struktury i charakteru doświadczenia – to właśnie ta część wydaje się być specjalnie intrygująca. Doskonałym tego przykładem jest działalność naukowa naszego współrozmówcy, wyjaśniającego m.in., w jaki sposób muzyka i muzykalność odgrywają – od momentu naszych narodzin – istotną rolę w konstruowaniu i regulowaniu naszej sfery emocjonalnej (np. Krueger 2011a). Celem poniższego wstępu jest nakreślenie Czytelnikowi

obszaru badań nad ucieleśnieniem poznania muzycznego¹. Wskazujemy tradycyjny model tych badań, wraz z podstawowymi problemami, z jakimi zmuszony jest się borykać. Jako obiecującą badawczo alternatywę przedstawiamy model ucieleśniony. Poniższe uwagi mają więc stanowić rodzaj tła dla wywiadu z Joelem Krugerem (Krueger 2011c), któremu w tym miejscu należą się podziękowania za miłą i rzetelną współpracę z Avaniem, a także za wsparcie i poświęcony nam czas.

1. KŁOPOTLIWA TRADYCJA

W przeciwieństwie do paradygmatu ucieleśnionego poznania muzycznego, podejście tradycyjne uwikłane jest w pewne problemy wynikające z przyjęcia Kartezjańskich przesłanek (np. Lerdahl i Jackendoff 1983). Mowa tutaj chociażby o zaniedbaniu badań nad aktywną rolą ciała w przetwarzaniu poznawczym muzyki.² Kartezjusz uważał materialne ciało za byt niejako odseparowany od zdolności poznawczych. Większość współczesnych empirycznie zorientowanych badaczy nie uwzględniła w swych dociekaniach istnienia duszy, nie zmienia to jednak faktu, że w ramach omawianego tradycyjnego podejścia poznanie muzyczne odbywać ma się – parafrazując głośny artykuł – tylko w głowie (Clark i Chalmers 1998). Badania wewnątrz tego modelu skupiają się więc na pytaniach o arseniał zdolności mentalnych potrzebnych do postrzegania (ze zrozumieniem) muzyki (np. Todd i Loy 1991; Toiviainen 2000). Innymi słowy, takie odcieleśnione (disembodied) badania dotyczą wewnętrznej percepcji i przetwarzania struktury muzycznej (rytmicznej, melodycznej i harmoniczej). Tradycyjne podejście opiera się więc na komputacyjnych i koneksjonistycznych teoriach umysłu; głowa słuchacza działać ma analogicznie do komputera, który przyjmuje pewne informacje (input), koduje je pod postacią symbolicznych reprezentacji, obliczając następnie odpowiednią odpowiedź/reakcję (output). Ciało jest tu tylko pasywnym przekaźnikiem.

Najnowsze wyniki badań empirycznych stawiają jednak przed tradycyjnym modelem coraz większą liczbę problemów eksplanacyjnych. By posłużyć się przykładem: w poniższym wywiadzie (Krueger, 2011c) nasz gość wspomina o amuzji. Ten neurologiczny stan (patrz np. Sacks 2007) zdaje się wskazywać na pewną współzależność pomiędzy (i.) zdolnością do cielesnego (rytmicznego) zaangażowania się w odbiór muzyki i (ii.) postrzegania muzyki jako muzyki (tj. jako przejawiającej pewną estetycznie spójną strukturę). Można tym samym dowodzić, że tradycyjny model poznania muzycznego nie czynił zadość fenomenologii doświadczenia muzycznego (tzn. nie rozpoznawał, w jaki sposób nasza interakcja z muzyką jest ugruntowana w ruchu, uczuciach i ekspresji). Co więcej, odcieleśniony model zdaje się mieć stosunkowo mało do powiedzenia na temat naszej codziennej interakcji z muzyką (od poruszania nogą

¹ Tekst ten bazuje na literaturze w większości ogólnodostępnej. Linki do tekstów znajdują się w nocie bibliograficznej poniższego wprowadzenia.

² Przykładem takiej aktywnej roli może być zdolność ciała do rytmicznego zaangażowania się (entrainment) w percepcję muzyki. Tym samym można uznać, że zaniedbanie badań nad tym, jak ruch ciała kształtuje to co słyszymy i jak to słyszymy w trakcie odbioru dzieła muzycznego, jest źródłem problemów, z którymi boryka się tradycyjny model poznania muzycznego.

w rytm piosenki, do gry na instrumencie – zarówno solowo, jak i w zespole), prezentując ją w sposób abstrakcyjny (tj. opierający się tylko na mocy obliczeniowej naszego umysłu, operującego na symbolicznych reprezentacjach słyszanej muzyki). Kolejna przeszkoda dla badaczy zdecydowanych bronić komputacyjnego modelu input-output, to problem natury semantycznej. Polega on na trudnościach związanych z wyjaśnieniem kwestii, w jaki sposób reprezentacje muzyki (jeżeli decydujemy się o takich mówić, patrz: DeBellis 2005, czy Krueger 2011b) mają uzyskiwać swoje znaczenie³.

Wskazane powyżej problemy mogą zostać rozwiązane, jak sugerują niektórzy, poprzez skierowanie uwagi badawczej na ciało oraz przedstawienie pełnego (tj. wykraczającego w swoich wyjaśnieniach poza granice czaszki) modelu poznania muzycznego.

2. UCIELEŚNIENIE POZNANIA MUZYCZNEGO

Studia nad ucieleśnieniem poznania muzycznego opierają się na empirycznym i teoretycznym badaniu naszego cielesnego zaangażowania w muzykę (np. ekspresywności naszych ruchów, tzw. muzycznej gestykulacji (ang. musical gestures) w trakcie odbioru i tworzenia muzyki; zob. np. Godøy i Leman 2010). Następuje więc zerwanie z Kartezjańskim poglądem, jakoby działalność mentalna należała do innego porządku niż ruchy naszego ciała. Co więcej, można mówić tutaj o pewnym odwróceniu poglądów francuskiego filozofa – to zaangażowane w interakcje z muzyką ciało (i jego ekspresywne ruchy) zdają się w sugestywny sposób pokazywać, jak reagujemy na muzyczne bodźce i jak je interpretujemy. Do badań empirycznych wykorzystuje się nie tylko obrazowanie mózgu i klasyczne metody ankietowe, ale także pomiary nagranego dźwięku, zapis wideo ruchów ciała podczas tworzenia i cielesnego zaangażowania się w percepcję muzyki (np. tańca), czy też opierający się na biologii ludzkiego ciała zapis jego bioparametrów. Innymi słowy, paradygmat ucieleśnionego poznania muzycznego (Leman 2008) w swoich założeniach stara się w całości rozpoznawać rolę zarówno mentalnych (odczucia subiektywne, emocje), jak i cielesnych systemów (kinestetyka) w interakcji z muzyką. Tym samym, mimo wyraźnego zaplecza empirycznego, paradygmat ten nie jest redukowalny do fizyki, czy biomechaniki ludzkiego ciała. Traktuje bowiem poważnie fenomenologiczne analizy poznania muzycznego, badające jak to jest dla konkretnego ucieleśnionego słuchacza, mieć określone doświadczenie muzyczne.

Taki model otwarty jest również na potencjalną możliwość zastosowania do studiów nad muzyką koncepcji poznania rozszerzonego (ang. extended cognition; patrz: Cochrane 2008). Podkreśla też znaczenie kontekstu społecznego. W swoich pracach

³ Szczegółową dyskusję na temat tradycyjnego i ucieleśnionego podejścia do semantyki muzycznej znajdzie Czytelnik u Lemana (2010). Argument ten stanowi nawiązanie do tzw. problemu ugruntowania symboli (ang. *symbol grounding problem*) stawianego odciętym teoriom umysłu (np. Harnad 1990).

Krueger stawia tezę, że muzyka pełni ważną rolę w trenowaniu pewnych ucieleśnionych umiejętności (embodied skills), leżących u podstaw każdej społecznej interakcji (Krueger 2011a). Istotna jest tu też kwestia pojęcia empatii muzycznej (Krueger, w druku), niezmiernie interesująca także z neuronaukowego punktu widzenia (np. Molnar-Szakacs i Overy 2006).

Bazując na tych wynikach, niektórzy badacze (zwolennicy tzw. minimalnego kartezjanizmu) podkreślają rolę, jaką w badaniu muzyki mogą odegrać odpowiednio rozumiane (zorientowane na działanie) reprezentacje mentalne (np. Leman 2010). Kalibrować je (nadawać im znaczenie) miałyby właśnie aktywność naszego ciała. Inni badacze – jak Joel Krueger, zwolennik podejścia enaktywistycznego – zakładają, że zarówno proces doświadczania, jak i percepcja, są wynikiem zaangażowania całego naszego ciała w interakcje z (muzycznym) światem. Enaktywiści sugerują też potrzebę przemyślenia eksplanacyjnej roli pojęcia reprezentacji mentalnych.

Wspólnym mianownikiem dla tych dwóch stanowisk (minimalnego kartezjanizmu i enaktywizmu), jest jednak bazowanie na – wyrażonym również w poniższym wywiadzie – przekonaniu, że: Nie postrzegamy wyłącznie dzięki naszym mózgom. Mózgi są zawsze usytuowane w naszych ciałach, które z kolei zawsze są usytuowane w środowisku (fizycznym i społecznym) (Krueger 2011c). Biorąc to pod uwagę, zachęcamy do zapoznania się z wywiadem i pozostałymi tekstami naszego rozmówcy.

Bibliografia:

- Clark, A. i Chalmers, D. 1998. The Extended Mind. *Analysis*, 58: 10-23. Dostępne online: <http://consc.net/papers/extended.html>, 30.04.2011.
- Cochrane, T. 2008. Expression and Extended Cognition. *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*, 66(4): 329-340. Dostępne online: <http://www.affective-sciences.org/user/tom>, 30.04.2011.
- DeBellis, M. 2005. Conceptual and Nonconceptual Modes of Music Perception. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 2(2). Dostępne online: <http://www.british-aesthetics.org/uploads/debellis%20FINAL.PDF>, 30.04.2011.
- Godøy, R. I. i Leman, M. 2010. *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Londyn: Routledge.
- Harnad, S. 1990. The Symbol Grounding Problem. *Physica*, 42: 335-346. Dostępne online: <http://www.lizardphunk.org/skrivut/gvammen/Harnad%20symbol%20grounding.pdf>, 30.04.2011.
- Krueger, J. (w druku). Empathy, enaction, and shared musical experience. Red. Cochrane, T., Fantini, B., Scherer, K. R. *The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical expression, arousal and social control*. Oxford: Oxford University Press. Dostępne na stronie internetowej

- autora: <http://www.joelkrueger.com/publications>, 30.04.2011.
- Krueger, J. W. 2009. Enacting musical experience. *Journal of Consciousness Studies*, 2-3(16): 98-123.
- Krueger, J. W. 2011a. Doing things with music. *Phenomenology and Cognitive Sciences*, 10(1): 1-22. Dostępne na stronie internetowej autora: <http://www.joelkrueger.com/publications>, 30.04.2011.
- Krueger, J. W. 2011b. Enacting musical content. Red. Manzotti, R. *Situated aesthetics: Art beyond the skin*. Exeter: Imprint Academic. Dostępne na stronie internetowej autora: <http://www.joelkrueger.com/publications>, 30.04.2011.
- Krueger, J. W. 2011c. Ciało ożywiane muzyką. Wywiad. *Avant. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, wol. II, 1/2011.
- Leman, M. 2008. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge: MIT Press.
- Leman, M. 2010. An embodied approach to music semantics. *Musicae Scientiae. Discussion Forum*, 5. Dostępne na stronie internetowej autora: <http://www.ipem.ugent.be/user/3?q=bibliography>, 30.04.2011.
- Lerdahl, F. i Jackendoff, R. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- Molnar-Szakacs, I. i Overy, K. 2006. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Social Cognition and Affective Neuroscience*, 1(3): 235-241.
- Sacks, O. 2007. *Musicophilia: Tales of music and the brain*. Nowy Jork: Vintage Books. Wydanie Polskie: 2009. *Muzykofilia: Opowieści o muzyce i mózgu*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Sepper, D. L. 1996. *Descartes's imagination: Proportion, images, and the activity of thinking*. Berkeley: University of California Press. Dostępne online: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0d5n99fd/>, 30.04.2011.
- Todd, P. M. i Loy, G. D. 1991. *Music and Connectionism*. Cambridge: MIT Press.
- Toiviainen, P. 2000. *Symbolic AI Versus Connectionism in Music Research*. Red. Miranda, E. *Readings in music and artificial intelligence*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.