

Matyja, Jakub Ryszard / Wachowski, Witold

Wywiad z Joelem Kruegerem

Avant 2/1, 199-204

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.

Wywiad

Jakub Matyja, Witold Wachowski

przekład: Jakub Matyja

Avant: Czy aby zachęcić czytelników do zapoznania się z Twoimi tekstami, mógłby Pan skomentować poniższe stwierdzenie: *Muzyka jest narzędziem służącym do napędzania prymitywnych, ale doświadczeniowo bogatych form empatii* (pochodzące z Pańskiego artykułu: "Empathy, enaction, and shared musical experience")¹?

Joel Krueger: W artykule tym bronię tezy głoszącej, że od chwili naszych narodzin muzyka może stanowić ważne narzędzie do trenowania niektórych umiejętności cielesnych, leżących u podstaw naszego życia społecznego. Mówiąc inaczej, muzyka jest decydującym narzędziem w procesie kształtowania się naszej empatycznej wrażliwości. W artykule, o który pytaacie, terminu „empatia” używam w sposób, w jaki rozumieli go tacy fenomenolodzy jak Husserl czy Scheler; odnosi się on do rozwoju prymitywnej otwartości, którą zdajemy się posiadać w stosunku do innych ludzi – jako ludzi. Wiele badań empirycznych sugeruje, że od momentu przyścia na świat postrzegamy i reagujemy na inne osoby w sposób zupełnie różny od tego, w jaki odnosimy się do pozostałych rzeczy w otaczającym nas świecie. Wydaje się, że postrzegamy ich człowieczeństwo w sposób bezpośredni i natychmiastowy, reagując na ich ludzką obecność (ich zachowanie, emocje, intencje itd.) w zaskakująco wyszukany sposób.

Psychologowie rozwojowi sugerują czasami, że od urodzenia wykazujemy rodzaj „elementarnej intersubiektywności”. Oznacza to, że rodzimy się z umiejętnością interakcji z innymi ludźmi, bez potrzeby wspierania się przy tym wyższymi procesami refleksji, wyobraźni i tym podobnych. Zamiast na skomplikowanych formach poznaw-

¹ J. Krueger. Empathy, enaction, and shared musical experience. Dostępne na stronie internetowej Autora: <http://www.joelkrueger.com/publications>, 30.04.2011.

czych, owa podstawowa intersubiektywność opiera się na ucieleśnionych zdolnościach, przykładowo na umiejętności imitacji gestów i wokalizacji innych ludzi, na koordynacji własnych gestykulacji, głosu i ekspresji emocjonalnej z cudzymi, czy też na perceptualnej wrażliwości na zmienne rytmy, tempo naszych interakcji twarzą w twarz i tak dalej.

Co to wszystko ma wspólnego z muzyką? Muzyka otacza niemowlę od momentu jego narodzin. Ludzie śpiewają mu kołysanki; w domu dzieci słyszą muzykę w telewizji, zestawie stereo lub płynącą z komputera; słyszą ją w samochodzie, kiedy wychodzą na zakupy ze swoimi rodzicami lub gdy zabierane są do kościoła czy innej świątyni. Podobnie, nawet podstawowe schematy naszej mowy i gestykulacji posiadają quasi-muzyczny (na przykład melodyczny czy rytmiczny) charakter. Kiedy mówimy do dzieci, wówczas w sposób naturalny przyjmujemy przesadny, śpiewny styl, w celu stymulacji ich zainteresowania i nakłonienia ich do reakcji. Dzieci nie są zatem w stanie uniknąć kontaktu z muzyką! Co więcej, nie są jej pasywnymi odbiorcami. Spora część wyników badań empirycznych sugeruje także, że dzieci słuchają



muzyki w sposób uważny, reagując na nią z wielką wrażliwością. Przykładowo: nawet wcześniaki zmieniają tempo oddychania i płaczu, aby dostosować je do tempa śpiewanej im kołysanki. Sądzę więc, że takie wczesne epizody związane ze słuchaniem muzyki stanowią część treningu przygotowującego do życia społecznego. Gdy angażujemy się w muzykę, nawet w bardzo młodym wieku, uczymy się zręczniejszego partycypowania w świecie społecznym oraz lepiej opanowujemy zdolność do empatii. Muzyka pomaga nam ćwiczyć niektóre z tych umiejętności cielesnych i percepcyjnych, których używamy, wchodząc w relacje z innymi ludźmi w sytuacjach społecznych.

Jeżeli chodzi o więcej szczegółów, odsyłam zainteresowanych czytelników do wspomnianego artykułu.

Jaki jest najistotniejszy wniosek płynący z badań nad ucieleśnieniem doświadczenia muzycznego?

Jeżeli poprawnie rozumiem to pytanie – myślę, że najprostsza odpowiedź będzie brzmiała następująco: ciało – na wiele zaskakujących sposobów – jest absolutnie decydującym czynnikiem, dzięki któremu może zaistnieć doświadczenie muzyczne. Używając słowa „ciało”, nie mam na myśli tylko trywialnego twierdzenia, że posiadanie ciała (wliczając w nie poprawnie działający mózg) jest koniecznym warunkiem doświadczania muzyki. Interesujące jest to, w jaki sposób *enaktywne* ciało – poruszające się, czujące, wykonujące działania, usytuowane ciało jako całość – zdaje się odgrywać centralną rolę w kształtowaniu tego, jak słuchamy i doświadczamy muzyki.

Nawet gdy na przykład siedzimy nieruchomo i „pasywnie” słuchamy muzyki przez słuchawki, różne regiony naszego mózgu odpowiedzialne za motorykę aktywnie reagują na rytmy muzyki; wciąż odgrywamy (*enact*) muzyczne doświadczenie. Innym przykładem jest stan neurologiczny zwany amuzją. Ludzie cierpiący na amuzję są niezdolni do postrzegania muzyki jako muzyki (jedna z pacjentek opisuje, że muzyka brzmi dla niej jak dźwięki obijających się o siebie garnków i patelni), nawet jeżeli ich zdolność do słyszenia mowy i innych dźwięków dobiegających z otoczenia pozostaje nienaruszona. Co jest interesującego w takich przypadkach, to fakt, że omawiany stan neurologiczny w jakiś sposób połączony jest z niezdolnością do rytmicznego – czyli *cielesnego* – zaangażowania w muzykę, nawet jeżeli pacjenci owi są wciąż w stanie zaangażować się rytmicznie w inne dźwięki. Wydaje się, że jeżeli nie jesteśmy w stanie używać naszych ciał do angażowania się w muzykę, tracimy zdolność słuchania jej. Tak więc, przynajmniej gdy chodzi o doświadczenia muzyczne, ciało zdaje się zawsze kształtować to, co słyszymy i jak to słyszymy.

Czy debata dotycząca reprezentacji odnosi się w jakikolwiek sposób do filozofii muzyki?

Uważam, że zdecydowanie tak. „Reprezentacja” jest filozoficznie obciążonym terminem, mogącym mieć bardzo wiele znaczeń. Przeróżne przesłanki skłaniają mnie do odrzucenia pomysłu, jakoby postrzeganie świata było kwestią budowania kolekcji reprezentacji lub wewnętrznego obrazu w mózgu. Oczywiście, sensowne jest mówienie o pewnych procesach zachodzących w mózgu jako „reprezentacjach” lub posiadających treść stanach wewnętrznych, zbierających cechy ze świata zewnętrznego. Patrząc jednak z *enaktywistycznego* punktu widzenia, któremu sprzyjam, percepcja i doświadczenie są procesami użycia naszego całego ciała do angażowania się w świat – wliczając weń muzykę! – i wytwarzania doświadczenia z tego zaangażowania. Nie postrzegamy wyłącznie dzięki naszym mózgom. Mózgi

są zawsze usytuowane w naszych ciałach, które z kolei zawsze są usytuowane w środowisku (fizycznym i społecznym). Środowisko to nieustannie eksplorujemy i działamy na nim i z nim. Wszystkie te struktury i procesy nakładają się w sposób dynamiczny, kształtując nasze doświadczanie świata, włączając w to świat muzyki. Z pewnością nie uważam, że kognitywistyka powinna całkowicie pozbyć się pojęcia mentalnych reprezentacji. Ucieleśnione i enaktywistyczne podejście sugeruje jednak, że powinniśmy przemyśleć jego eksplanacyjną rolę.

Jaka jest Pańska opinia na temat kwestii zbiorowej improwizacji w muzyce (interesuje nas to bardzo z empirycznego punktu widzenia)?

Muszę przyznać, że nie zastanawiałem się poważnie nad tym tematem, ale uważam, że jest on bardzo interesujący. Niestety nie jestem muzykiem – nie mam formalnego przygotowania, nie licząc paru lat lekcji gry na pianinie, kiedy byłem bardzo młody – staram się więc nie wypowiadać obszernie na temat tworzenia i produkcji muzyki. Nie zmienia to jednak faktu, że zdecydowanie jestem zainteresowany społecznym aspektem improwizacji. Bez wątplenia, podczas improwizacji wykorzystuje się wiele z umiejętności społecznych, o których wspomniałem powyżej. Improwizujący muzyk skupia się nie tylko na swoim instrumencie (swoją drogą, nie może skupiać na nim zbyt dużej uwagi, ponieważ może to zakłócić płynność i spontaniczność jego gry) – jest równocześnie świadomy gry innych muzyków. Jego uwaga operuje tu na paru różnych poziomach. Interpersonalna uwaga nie jest wyłącznie kwestią słuchania dźwięków, które inni wytwarzają przy pomocy swoich instrumentów. Muzyk musi być dostrojony do sposobu, w jaki ich ciała *angażują się* w interakcje z ich instrumentami: ruchami, które wykonują, postawą ciała, którą przybierają, ich mimiką i tak dalej. Interesujące jest, do jakiego stopnia muzycy obserwują siebie wzajemnie podczas improwizacji i kalibrują swoje reakcje nie tylko w odniesieniu do dźwięków, jakie *słyszają*, ale także do cielesnej gestykulacji, którą obserwują. Jak już powiedziałem, nie zastanawiałem się poważnie nad tym tematem, ale wydaje mi się on bardzo interesujący. Wiem, że istnieje dużo ciekawych badań prowadzonych na tym polu. Mam nadzieję, że niedługo znajdę czas, żeby poczytać o tym więcej.

Jakie pytania warto zadawać muzykom udzielającym wywiadu dla Avantu (pamiętając, że – za Frankiem Zappą – „mówienie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze”)?

To ciężkie pytanie, ponieważ wszystko zależy od osoby, z którą prowadzi się wywiad. Jako nie-muzyk, jestem zawsze zainteresowany słuchaniem tego, co muzycy mówią na temat procesu twórczego. W jaki sposób pojawiają się ich muzyczne pomysły? Czy istnieją jakiegokolwiek niezawodne źródła inspiracji, czy też dobre pomysły muzyczne – jak w przypadku dobrych pomysłów w ogóle – zdają się pojawiać znikąd? W jaki sposób współpraca z innymi kształtuje proces twórczy?

Czyje prace z pogranicza ucieleśnienia, enaktywizmu i muzykologii są dla Pana ważne?

Pierwszy raz zainteresowałem się enaktywizmem jako doktorant. Przeczytałem wspaniałą książkę Francisco Vareli, Evana Thompsona i Eleanory Rosch pod tytułem: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*², wprowadzającą ideę enaktywizmu. Byłem zaintrygowany możliwością dialogu pomiędzy fenomenologią i kognitywistyką, tak więc szybko zabrałem się do lektury pozostałych prac, zarówno Thompsona, jak i Vareli. Praktycznie w tym samym czasie odkryłem prace Shauna Gallaghery, które stanowią (i wciąż stanowią) dla mnie wielką inspirację. Kolejnym źródłem inspiracji jest dla mnie Dan Zahavi: pomógł mi on lepiej zrozumieć fenomenologiczne podejście do ucieleśnienia i sprawstwa oraz dostrzec, dzięki czemu Husserl, Merleau-Ponty i inni zajmują ważne miejsce we współczesnych debatach na polu filozofii umysłu i kognitywistyki. Kolejnym filozofem, którego bardzo lubię czytać, jest Alva Noë. Bardzo cenię też prace Andy'ego Clarka, mimo że operuje on innym pojęciem ucieleśnienia niż wspomniani badacze. Jest bez wątpienia świetnym pisarzem.

Szczerze mówiąc, nie znam wielu ludzi pracujących na przecięciu enaktywizmu i muzykologii. W ostatnich dekadach obserwujemy wzmożone zainteresowanie poznaniem muzycznym w psychologii i neuronauce. Jednakże ucieleśnione i enaktywne podejście do kwestii poznania – przynajmniej w filozofii umysłu – za model percepcji przyjmuje na ogół wzrok, przywiązując mało uwagi do innych modalności (wliczając w to słuch). To jedna z przyczyn, które sprawiły, że postanowiłem zrobić coś na tym polu. Chciałbym przede wszystkim, aby więcej fenomenologów zwróciło uwagę na unikatowy charakter doświadczenia muzycznego. Mimo, że Tia DeNora nie opowiada się wprost za podejściem enaktywistycznym, jej wspaniała książka *Music in Everyday Life*³ jest bez wątpienia kompatybilna z wieloma jego aspektami.

W jaki sposób Pana zainteresowanie filozofią Dalekiego Wschodu (Watsuji, Nishida) wpływa na Pana podejście do ucieleśnienia poznania muzycznego?

Nie jestem pewien, czy moje zainteresowania wschodnią filozofią mają duży bezpośredni wpływ na moje myślenie o poznaniu muzycznym. Oczywiście, niektóre tradycje kontemplacyjne mówią o różnego rodzaju „szczytowych” doświadczeniach w medytacji, posiadających otwarty i pochłaniający charakter, który – przynajmniej powierzchownie – wydaje się być czymś w rodzaju doświadczenia bycia pochłoniętym przez muzykę w trakcie jej intensywnego słuchania. Mówiłem o tym doświadczeniu jako o „głębokim słuchaniu” („*deep listening*”) w kilku artykułach (sam termin zapożyczyłem od amerykańskiej kompozytorki Pauline Oliveros). Słuchanie muzyki w taki sposób – w rzadkich momentach porwania przez utwór muzyczny – jest jednym ze sposobów, by tak rzec, „wychodzenia poza siebie”. Innymi słowy, jest to

² F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. The MIT Press.

³ T. DeNora. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

jeden ze sposobów doświadczania swego rodzaju utraty jaźni, o którym lubią mówić w szczególności buddyści. Istnieją jednak liczne istotne różnice pomiędzy medytacją i „głębokim słuchaniem”, na pewno nie chcę więc sugerować, że zjawiska te stanowią ten sam rodzaj doświadczenia, albo że mają takie samo znaczenie.

Wielki dwudziestowieczny filozof japoński Kitarō Nishida – głęboko zainspirowany buddyzmem Zen – uważał, że doświadczenie sztuki stanowi centralną drogę doskonalenia uczucia „intuicji”, które stanowiło dla niego doświadczenie pierwotnego związku z wszystkimi rzeczami, poprzedzającego separację podmiotu i przedmiotu. Nishida odnosił się z uznaniem do Shopenhauerowskiego poglądu na muzykę jako ekspresję „nieskończonej głębi” jaźni; powiedział też, że w doświadczeniu muzycznym „konceptualny sąd całkowicie traci swoją moc, pozostaje jedynie dynamizm czystego życia”. To bardzo sugestywna idea, nad którą chciałbym się głębiej zastanowić.

Na koniec: jakiej muzyki słucha Pan najczęściej?

To chyba najtrudniejsze pytanie ze wszystkich! Od czego tutaj zacząć? Słucham każdego rodzaju muzyki przez cały dzień, zarówno w pracy, jak i w domu. Muszę przyznać, że nie jestem wielkim fanem muzyki klasycznej, ale oczywiście ją doceniam. Zadowolę się jednak tym, co piszą o niej inni. Lubię używać innych przykładów w swoich artykułach.

Zawsze byłem obsesyjnym słuchaczem muzyki. Obecnie przenośna technologia pozwala mi zadowalać tę obsesję, gdziekolwiek się znajduję. W późnych latach 80. odkryłem Cocteau Twins, którzy bardzo szybko stali się moim ulubionym zespołem; wciąż ich kocham, mimo upływu wielu lat. Mój gust muzyczny obejmuje jednak wiele gatunków, począwszy od minimalistycznego ambientu, poprzez różne rodzaje muzyki elektronicznej, bazującej na brzmieniu gitary muzyce drone, indie rocku, kończąc na cikliwym radiowym popie – włączając w to prawie wszystko, co pomiędzy. Jestem skłonny do przesłuchania praktycznie wszystkiego co najmniej jednorazowo!

Bibliografia:

DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

Krueger, J. W. (forthcoming). Empathy, enaction, and shared musical experience. Eds. 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. Available online: <http://www.joelkrueger.com/publications>, 30.04.2011.

Varela, F.J., Thompson, E., Rosch, E. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. The MIT Press.