


Wiktor Mrzygłód

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

 orcid.org/0000-0001-9890-8057

Muzyka jako spotkanie

Niniejsza praca powstała przede wszystkim w oparciu o tekst Alfreda Schütza we włoskiej wersji językowej: *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, powstały około roku 1951, a opublikowany pierwotnie w języku angielskim¹. Autor przedstawia w nim interesujące spostrzeżenia dotyczące warunków komunikacji interpersonalnej, które czyni przy okazji analizy procesu muzycznego jako specyficznej formy komunikacji. Dla piszącego te słowa konstatacje Schütza, być może poprzez swój fenomenologiczny rodowód, przywołały skojarzenie z opisami dotyczącymi relacji międzyludzkiej wymienianymi przez tak zwanych „filozofów dialogu” lub „spotkania”, tj. Martina Bubera, Emmanuela Levinasa i Józefa Tischnera. W związku z tym, jako pewien rekonesans, niniejszy tekst ma na celu zestawić obok siebie stanowisko Schütza z wybranymi zagadnieniami rzeczzonej „filozofii spotkania”, co autor robi w nadziei, iż przyczyni się to do jeszcze lepszego zrozumienia istoty komunikacji muzycznej.

1 A. Schütz, *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, w tegoż: *Frammenti di fenomenologia della musica*, tłum. wł. Nicola Pedone, Guerini e Associati, Milano 1996, (wyd. oryg.: A. Schütz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, w tegoż: *In search of Musical Method*, red. F.J. Smith, Gordon & Breach Science Publishers, New York 1976).

Kontekst historyczny myśli Schütza

Alfred Schütz² (1899–1959) był austriackim prawnikiem i filozofem z wykształcenia, zawodowo związanym przez całe życie z pracą w banku. Jednak oprócz pracy zawodowej zajmował się także działalnością badawczą, pisząc liczne prace naukowe oraz nauczając w New School for Social Research w Nowym Jorku (dokład wyemigrował w 1939 roku). Jego zainteresowania koncentrowały się wokół fenomenologicznego podejścia do zagadnień socjologicznych. (Wymieniona wyżej praca Schütza wpisuje się właśnie w jego ogólne podejście do socjologii, określane w środowisku naukowym jako „socjologia fenomenologiczna”³). Te inklinacje powstały zapewne w czasach jego własnych studiów w Wiedniu, kiedy miał okazję uczęszczać na wykłady Maxa Webera z zakresu socjologii oraz zetknąć się z filozofią fenomenologiczną samego Edmunda Husserla. Jak pisze Paolo Jedlowski, Schütz dokonał w swojej pracy naukowej swego rodzaju syntezy myśli obu tych naukowców, a czołową reprezentacją tego zabiegu jest książka Schütza z 1932 roku: *Fenomenologia świata społecznego*. W ten sposób austriacki ekonomista podjął fundamentalne kwestie socjologii Webera, takie jak działanie, sens i rozumienie, umieszczając je w nowej perspektywie fenomenologicznej. W rezultacie ich połączenia Schütz postawił tezę, iż „podmiot nie jest po prostu w świecie, lecz tworzy on świat”⁴. Z owej syntezy wynikają rewolucyjne wnioski. Otóż podejście fenomenologiczne Alfreda Schütza wskazuje, że ludzie nie percypują świata w jednakowy sposób, lecz każdy człowiek widzi go po swojemu⁵. Zatem zamiast jednego obiektywnego świata faktów istnieje mnogość różniących się od siebie światów ludzkich interpretacji tych faktów⁶. Powstaje więc fundamentalny problem: jak mogą istnieć interakcja społeczna i jakiegokolwiek wspólne działanie, skoro każdy z ich uczestników ma inne, indywidualne podejście? Rozwiązaniem tego problemu okazują się spostrzeżenia Webera, ujęte w koncepcji tak zwanych „typów idealnych”. Umożliwiają one generalizację rzeczywistości, tj. wielości światów poszczególnych osób, do skończonej liczby powszechnie znanych typizacji⁷. Skąd bierze się u ludzi ta powszechna znajo-

2 Dane biograficzne podane na podstawie: P. Jedlowski, *Il mondo in questione*, Carocci editore, Roma 1998; Alfred Schütz, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Schutz> [dostęp: 10.02.2021]; Alfred Schütz, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sch%C3%B4tz [dostęp: 10.02.2021].

3 Zob. P. Jedlowski, *Il mondo in questione*, dz. cyt., s. 236. Tłumaczenie własne autora.

4 Zob. tamże.

5 Zob. także: „Między mną a tobą jest przepaść. [...] Nie ma też związku logicznego między tym, co sobie myślimy. Nasze doświadczenia są różne. Każdy z nas odbiera świat po swojemu. Nie wiem nawet, czy to, co ty nazywasz kolorem żółtym, wygląda tak samo jako to, co ja określam tym słowem”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 105.

6 Zob. Paolo Jedlowski, *Il mondo in questione*, dz. cyt., s. 237–238, 241.

7 Zob. tamże, s. 237.

mość owych typizacji? Każdy członek określonej społeczności zyskuje ją dzięki procesowi socjalizacji, czyli wychowania do życia w tej społeczności⁸. Jak one powstają? Dzięki ciągłemu procesowi komunikacji między uczestnikami danej społeczności, która dokonuje się przy użyciu wspólnego języka⁹. Ten język, jego immanentna logika i wyrażane przy jego użyciu znaczenia, staje się nośnikiem owych typizacji i generalizacji. Okazuje się więc, że istnienie społeczności jest uzależnione od procesu komunikacji¹⁰. Według Schütza istnieje wiele rodzajów komunikacji. Jednym z nich jest muzyka. To właśnie na podstawie analizy procesu muzycznego zawartej w tekście *Fare musica insieme* (dosł.: „Tworzyć wspólnie muzykę”) stara się on ustalić warunki istnienia komunikacji w ogólności oraz specyfikę komunikacji muzycznej w szczególności.

Główne tezy pracy *Fare musica insieme*

Na refleksję Schütza składa się sześć głównych punktów. Już na początku tekstu, w pierwszym punkcie, Schütz określa cel swojego wywodu. Podkreśla tam, iż jego intencją jest ustalenie na czym polega specyfika tego rodzaju

8 Zob. tamże, s. 239.

9 Zob. także: „A jednak zadajesz mi pytanie i ja na nie odpowiadam. To zdumiewające. Ze zdumienia wobec tego faktu rodzi się wielka filozofia – filozofia rozmowy. Rozmawiamy. Znaczący to: ty kwestionujesz mnie, a ja mimo to potwierdzam cię w twoim akcie kwestionowania mnie. Znaczący to również, iż ty aktem swego pytania zakwestionowałeś siebie, aby uznać mnie w tym, co ci powiem; właśnie pochylony ku mnie czekasz na moją odpowiedź. Odpowiadając na twoje pytanie, potwierdzam siebie. W końcu bowiem to ja odpowiadam. Przyjmując moją odpowiedź, potwierdzasz mnie – mnie, którego przedtem pytaniem swoim zakwestionowałeś – zarazem potwierdzasz siebie, którego też kwestionowałeś, gdy zwracałeś się ku mnie. Po pytaniu i po odpowiedzi – w ogóle: po rozmowie – nie jesteśmy już tacy sami, jacy byliśmy przedtem. Coś sobie zawdzięczamy. O coś siebie możemy obwinić. [...] Wzajemność oznacza, że jesteśmy, jacy jesteśmy, poprzez siebie. To poprzez znaczący: możemy siebie obwinić lub możemy być sobie wdzięczni. Nic lepiej nie wyraża tej struktury jak wzajemność”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 106.

10 Proszę zwrócić uwagę, że słowo „komunikacja” ma łacińską etymologię (*communicatio*, *-onis* = użyczenie, udział), wspólną z czasownikiem *communico* 1 = uczynić wspólnym, połączyć, coś z kimś mieć wspólnego, coś z kimś podzielać, komuś czegoś użyzyć, udzielić, dać. A le, ten sam rdzeń mają słowa: *communitas*, *-atis* = wspólność, wspólnota, ludzkość, poczucie łączności; *communis*, *-e* = wspólny, powszechny, ogólny, ogólnie przyjęty; *in commune/communiter* = na powszechny użytek, w ogólności. Nieodległy jest więc od socjologicznych wniosków Webera wniosek z analizy lingwistycznej. Komunikacja musi się opierać na «uogólnieniach», czyli generalizacjach i typizacjach, bo dzięki nim rozmówcy «uogólniają» sposób ujmowania świata i zjawisk, które to ujmowanie każdy z nich z osobna robi inaczej. Te uogólnienia czyni się „na powszechny użytek” większej liczby ludzi. Jeśli każda z osób przyjmie te uogólnienia, to wszyscy będą mieli ze sobą coś wspólnego, a przez to poczucie łączności. Komunikacja jawi się więc rzeczywiście jako ważny czynnik w procesie powstawania społeczności. Zob. *Słownik łacińsko-polski wg słownika H. Mengego i H. Kopii*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1977.

komunikacji, jakim jest proces muzyczny. Następnie tłumaczy, skąd wynikało owo zagadnienie. Naukowiec stwierdza, iż większość współczesnych mu socjologów proponuje dwa modele komunikacji:

1. Komunikacja poprzez wymianę gestów z przypisanym im znaczeniem (*lo scambio dei gesti dotati di significativo*), którą Schütz nazywa skrótowo „rozmową gestów” (*conversazione di gesti*);
2. Komunikacja poprzez język¹¹.

Pierwszy model opiera się na ustalonych i znanych przez uczestników komunikacji „regułach gry” (*regole del gioco*). Te reguły określają *a priori* sposób zachowania się uczestnika komunikacji w danych okolicznościach oraz przewidują możliwe reakcje innych na dane zachowanie. Tak dzieje się np. podczas gry w szachy, tańca towarzyskiego, w ramach określonej dyscypliny sportu. Dzięki obowiązywaniu tych reguł możliwe staje się antycypowanie zdarzeń. Właśnie w takim kontekście zrozumiałe są poszczególne zachowania, ponieważ ich znaczenie zawarte jest w odniesieniu do zachowań sąsiadujących z nimi w czasie. Drugi model, język, bazuje na konceptualnym charakterze komunikatów, to znaczy na obowiązującym powszechnie w danej społeczności systemie semantycznie precyzyjnego słownictwa i logicznej syntaksy. Problem polega na tym, że sposobu oddziaływania muzyki nie da się wyjaśnić w kategoriach znaczenia semantycznego, gdyż muzyka jest ze swej natury asemantyczna. Schütz wskazuje ponadto, iż każdy rodzaj komunikacji, nawet systemy semantyczne, by mógł zafunkcjonować, musi być poprzedzony czymś w rodzaju „przed-językowej konwersacji” (*conversazione pre-linguistica*) zaistniałej dzięki odpowiedniemu wzajemnemu nastawieniu rozmówców. Owo nastawienie Schütz nazywa „relacją wzajemnego zestrojenia” (*relazione di mutua sintonia*), która sprawia, że «Ja» i «Ty» w ramach komunikacji stają się «My». Właśnie na podstawie tej relacji „ugruntowana jest wszelka możliwa komunikacja” („*è fondata ogni possibile comunicazione*”)¹².

W drugim punkcie Schütz przedstawia koncepcję muzyki stworzoną przez socjologa Maurice’a Halbwachsa – ucznia Emila Durkheima uznawanego za jednego z „ojców” socjologii. Koncepcja Halbwachsa okazuje się być radykalnie osadzona w jego poglądzie o „kolektywnej pamięci”, która wręcz determinuje kształt działań społecznych. Według niego wszelka indywidualna wiedza i pamięć jednostki (umożliwiająca interakcje społeczne, w tym komunikację) jest pochodną doświadczeń zgromadzonych w pamięci kolektywnej¹³. W przypadku muzyki nośnikiem tej kolektywnej pamięci jest język muzyczny. Wynika stąd, iż muzyka w mniejszym stopniu jest dziełem jednostki, co raczej rodzi się ze zgromadzonych w samym języku muzycznym doświadczeń społecznych. Tak więc to nie język muzyczny powstaje, by

11 Zob. A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 92.

12 Tamże, s. 94.

13 Tamże, s. 95.

wyrazić konkretną muzykę (utwór muzyczny), lecz to muzyka wywodzi się z języka muzycznego¹⁴. Stanowisko Halbwachsa jest następujące:

Język muzyczny nie jest jakimś narzędziem wynajdywanym na bieżąco w celu zapisania na papierze i przekazania innym muzykom tego, co jeden z nich spontanicznie wymyślił. Przeciwnie, to właśnie ów sam język muzyczny jest tym, co tworzy muzykę¹⁵.

Halbwachs rozwija tę hipotezę i dochodzi do konstatacji, iż muzyka (proces muzyczny), myśl muzyczna, język muzyczny są tożsame¹⁶. Więcej, stwierdza nawet, że ów język muzyczny jest tożsamy z notacją muzyczną. Schütz nie podziela tego ostatniego stanowiska Halbwachsa, gdyż według niego „notacja muzyczna w żaden sposób nie jest tożsama z językiem muzycznym”¹⁷. Jest tak, ponieważ z jednej strony znaki muzycznej notacji informują raczej o następstwie i sposobie wykonywania dźwięków, aniżeli o samej muzyce, która ujmowana jest tu jako fenomen – zdarzenie. Z drugiej strony Schütz wskazuje, iż oczywistymi są inne formy komunikacji muzycznej, poza notacją muzyczną, jak choćby improwizacja¹⁸. Schütz zgadza się natomiast z poglądem, iż „większa część wiedzy muzycznej [lub poznania muzycznego – W.M.] [...] wywodzi się z doświadczeń społecznych”¹⁹. W konsekwencji przyjmuje on stanowisko, iż

14 Co można zinterpretować w ten sposób, iż konkretna muzyka, np. dany utwór muzyczny, wywodzi się z logiki języka muzycznego, z wykorzystaniem którego ta jest wyrażona.

15 „Il linguaggio musicale non è uno strumento inventato successivamente per fissare sulla carta e trasmettere ad altri musicisti ciò che uno di essi ha inventato spontaneamente. Al contrario, è questo stesso linguaggio che crea la musica”, tamże, s. 96.

16 Zdaniem autora niniejszego tekstu w takim utożsamieniu poczynionym przez Halbwachsa, podobnie jak w przypadku koncepcji pola literackiego Pierre’a Bourdieu, ma się do czynienia z ignorowaniem przez perspektywę socjologiczną aspektów psychologicznych. Zatracone zostają wszelki wpływ i wkład jednostki (osoby) na rzecz determinującej wszystko społeczności. Oczywiście dany język muzyczny ma swoją określoną i charakterystyczną logikę, która siłą rzeczy musi być obecna w utworze, który dany język wykorzystuje. Niemniej jednak poszczególne utwory muzyczne czy improwizacja zawierają ponadto swoją partycularną logikę, nadaną przez kompozytora w ramach konkretnego ukształtowania przez niego melodyki, harmoniki i innych elementów muzycznych. O ile język/styl muzyczny jawi się jako ustalony przez społeczność, o tyle dany utwór muzyczny, konsekwentnie, jako ustalony przez osobę kompozytora, będącego jednocześnie faktycznie członkiem tej społeczności.

17 „In nessun modo la notazione musicale è identica al linguaggio musicale”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 99.

18 Do spostrzeżeń Schutza można by dodać jeszcze jedno. Chodzi mianowicie o poszczególne interpretacje wykonawcze utworu muzycznego. Wielu z nas dobrze wie, jak bardzo potrafią różnić się między sobą wykonania tego samego utworu, na bazie tej samej partytury. Nie da się przy pomocy notacji muzycznej w pełni zakomunikować muzyki, która na jej podstawie ma być wykonana, zatem notacja ta nie jest tożsama z muzyką, językiem muzycznym.

19 „La maggior parte della conoscenza musicale [...] è socialmente derivata”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 99.

społecznym nośnikiem doświadczeń muzycznych jest nie notacja muzyczna, lecz kultura muzyczna. To poprzez tę ostatnią, dzięki jej znajomości nabytej w ramach socjalizacji, czyli w tym przypadku wychowania muzycznego, dokonywana jest interpretacja znaków notacji muzycznej²⁰.

Punkt trzeci stanowi więc opis owej kultury muzycznej. Schütz tłumaczy ją przy pomocy socjologicznej koncepcji „typów idealnych” Maxa Webera. Otóż kultura muzyczna stanowi swego rodzaju sieć relacji społecznych. W ramach tychże relacji zawarta jest rzeczona wiedza muzyczna w postaci typizacji czy generalizacji zjawisk muzycznych „zaaprobowanych społecznie” (*socialmente approvate*)²¹. Ta typizacja w przypadku muzyki składa się na styl muzyczny lub inaczej język muzyczny²². Znajomość stylu muzycznego jest nabywana społecznie (*socialmente derivata*), czyli jej pozyskanie zachodzi w wyniku socjalizacji osoby w danej kulturze muzycznej (proces wychowania muzycznego). Owa znajomość stylu „stanowi przed-poznanie [przed-wiedzę na temat – W.M.] danego utworu muzycznego”²³, która jako punkt odniesienia umożliwia pojawienie się zjawiska antycypacji, opisanego wcześniej w ramach modelu „rozmowy gestów”. Te antycypacje to przewidywania i oczekiwania względem możliwego dalszego rozwoju procesu muzycznego w danym utworze, czynione na podstawie logiki wykorzystanego w nim języka muzycznego.

Dalej, w punkcie czwartym, Schütz stwierdza, że poprzez znajomość owej kultury muzycznej, otwiera się przed podmiotem uczestniczącym w procesie muzycznym swoisty scenariusz relacji społecznych. Dzięki tej nabywanej społecznie wiedzy ów podmiot może uczestniczyć w myśli muzycznej kompozytora. Dokonuje tego dzięki własnej interpretacji, realizowanej poprzez re-kreację rzeczony myśli muzycznej. Jest to możliwe, gdyż jak stwierdza Schütz: „każde dzieło sztuki, raz ukończone, istnieje jako byt opatrzony znaczeniem, niezależne od kolei życia swego twórcy”²⁴. Uczestnictwo w myśli

20 Tamże, s. 100.

21 Schütz dość lakonicznie wyjaśnia na czym polega „społeczne aprobowanie” poszczególnych elementów, które jako typizacje wchodzi w skład stylu muzycznego uznawanego przez daną społeczność za obowiązujący. Według niego dokonują tego jednostki: „wielcy kompozytorzy i interpretatorzy” (*i grandi compositori e gli interpreti*), którzy upoważnieni są autorytetem przez społeczność z tego powodu, że są „znani [rozpoznawalni] ze swojej twórczości” (*riconosciuti della loro opera*). Zob. tamże, s. 102.

22 Styl muzyczny = język muzyczny, jeśli przyjąć założenie Eduarda Hanslicka, że „treścią muzyki jest jej forma”. Styl muzyczny jest generalizacją/typizacją pewnych cech stałych przejawiających się w danych formach muzycznych, w danym kręgu kulturowym, w danym czasie. Jeśli więc styl muzyczny jest generalizacją określonych rozwiązań formalnych, a forma jest treścią muzyki, to styl muzyczny jest tożsamy z językiem muzycznym, skoro zwyczajowo za środek komunikacji uważamy język właśnie.

23 „[...] costituisse preconsocenza del certo brano musicale”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 101.

24 „Ogni opera d'arte, una volta compiuta, esiste come entità dotata di significato, indipendente dalla vicenda personale del suo creatore”, tamże, s. 103.

muzycznej stanowi punkt kulminacyjny tekstu Schütza – ujmuje on to uczestnictwo dosłownie: „żywo obecny” (*presente vivo*). Ów „obecny jako żywo” czy ta „żywa obecność” wynika z temporalnego charakteru myśli muzycznej, to znaczy, że ujawnia się ona w czasie, ale też ustanawia ona swego rodzaju czas wewnętrzny (*tempo interno* lub za Henri Bergsonem: *durée*)²⁵. Wiąże się to ściśle z politetycznym charakterem myśli muzycznej, co oznacza, że jej znaczenie ukazuje się krok po kroku, innymi słowy jest stopniowo konstruowane. Ewidentnym tego przykładem może być budowa okresowa: Poprzednik („pytanie”) – Następnik („odpowiedź”)²⁶. Owa politetyczność wyznacza sposób uczestnictwa w myśli muzycznej, a więc sposób istnienia *presente vivo*. Bazuje on na wzajemności: odbiorca myśli muzycznej kompozytora musi wejść w proces tworzenia się tej myśli w czasie poprzez równoczesne podążanie za biegiem tej myśli (*flusso di pensiero musicale*). W tym miejscu wyjaśnia się sens sformułowania: „relacja wzajemnego zestrojenia”, wymienione przez Schütza jeszcze na początku tekstu:

Teżą niniejszego tekstu jest, iż ten współudział w przebiegu doświadczania drugiej osoby, w ramach ustalonego czasu, owo wspólne życie w stanie żywej obecności, stanowi to, co we wprowadzeniu nazwaliśmy relacją wzajemnego zestrojenia, doświadczeniem «My», które stoi u podstaw wszelkiej możliwej komunikacji²⁷.

W punkcie piątym Schütz odnosi się do procesu wykonywania muzyki jako specyficznej formy aktywności muzycznej. Chodzi konkretnie o sytuację, gdy muzyka wykonywana jest przez liczbę muzyków większą niż jeden. Schütz wskazuje, iż wówczas uczestnicy tej aktywności są postawieni

25 Zob. także: „Zadane pytanie pozostawia we mnie swój ślad: wiem, że trzeba dać odpowiedź. Trzeba tu i teraz. To «tu i teraz» znaczy, że ten, kto zadał mi pytanie, jest obecny. Będzie przy mnie tak długo, jak długo nie usłyszy odpowiedzi. Zapada chwila milczenia, ciszy, przeniknięta oczekiwaniem – jego oczekiwaniem na moją odpowiedź. Każdy moment zwłoki jest momentem mojej zwłoki na odpowiedź dla niego. Tym sposobem między mną a innym konstituuje się swoisty czas – czas dialogiczny, a w nim jego terażniejszość. Pytający jest obecny w terażniejszości. Obecność ta jest obecnością dialogiczną. Obecność dialogiczna to czas takiej terażniejszości, w której pytający czeka na odpowiedź, a zapytany wciąż jej jeszcze nie daje. Inny jest tak długo obecny przy mnie, jak długo trwa cisza między pytaniem a odpowiedzią”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 99.

26 Ten charakter właśnie jest częściowo przeciwny modelowi komunikacji semantycznej, gdzie znaczenie pojedynczych zwrotów ma charakter monotetyczny – słowo jest wyrazne od razu w sposób precyzyjny i pełny. Jednak cały bieg danej wypowiedzi również ma charakter politetyczny.

27 „La tesi del presente scritto è che questa condivisione dell'altrui flusso di esperienza nel tempo interno, questo vivere in comune nel presente vivo, costituisce ciò che nel paragrafo introduttivo abbiamo chiamato relazione di mutua sintonia, l'esperienza del «Noi», che sta a fondamento di ogni possibile comunicazione”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 108.

w sytuacji, gdzie na *presente vivido* składa się nie tylko współdziałanie każdego z nich w biegu myśli muzycznej kompozytora, lecz także w biegu myśli muzycznej każdego z tych muzyków. W takich okolicznościach, dzięki fizycznej obecności muzyków, bardziej wyraźną staje się relacja „twarz w twarz” (*faccia a faccia*), o której Schütz mówi, że ma miejsce właściwie zawsze, jeśli dochodzi do sytuacji *presente vivido*, czyli współdziałania w czyjejs myśli²⁸.

Ostatni, szósty punkt tekstu stanowi podsumowanie całości, w którym Schütz wyciąga ogólne wnioski z przeprowadzonych wcześniej analiz. Stwierdza on po pierwsze, iż każdy rodzaj komunikacji musi być poprzedzony ową „relacją wzajemnego zestrojenia” pomiędzy jej uczestnikami, by była ona w ogóle możliwa²⁹. Po drugie Schütz wskazuje, że każdy typ komunikacji wymaga jednoczesnego uczestniczenia jej partnerów we wspólnie przeżywanym czasie, co skrótkowo opisuje jako „wspólne starzenie się” (*l'invecchiare insieme*). Oba te wnioski wynikają jednak z jeszcze wcześniejszego faktu: by mogła zawiązać się „relacja wspólnego zestrojenia”, która dalej pociągnie za sobą *l'invecchiare insieme*, musi najpierw dojść do relacji „twarz w twarz”³⁰.

Filozofia spotkania a koncepcja Schütza. Muzyka jako odpowiednik spotkania

Wiele stwierdzeń użytych przez Alfreda Schütza³¹ w omawianym tu tekście odnośnie sposobu funkcjonowania muzyki jako formy komunikacji, przywołuje skojarzenia z podstawowymi tezami dotyczącymi relacji międzyludzkiej wymienianymi w ramach tak zwanej „filozofii spotkania” (lub „dialogu”). Za jej podstawowych przedstawicieli uznaje się trzech myślicieli: Martina Bubera, Emmanuela Levinasa i Józefa Tischnera. Wypada więc pokrótce przedstawić wybrane założenia tego nurtu intelektualnego, by dalej wskazać jego punkty stykowe z poglądem Schütza.

Martin Buber jest twórcą konceptu egzystencji dialogicznej osoby, którą opisał w swojej książce *Ich und Du* z 1923 roku. Jak pisze w swoim artykule Marta Gibińska³², ta egzystencja dialogiczna, bazująca na spotkaniu

28 Tamże, s. 112.

29 Tamże, s. 113.

30 Tamże, s. 114.

31 Stwierdzenia takie jak: wzajemność, relacja wzajemnego zestrojenia, żywo obecny (*presente vivido*), relacja twarz w twarz, konwersacja przed-językowa wynikająca z postaw ludzkich.

32 M. Gibińska, *Crisis: Meeting the Other and the Philosophy of Dialogue*, New Faces Essay Collection, 2019. Artykuł dostępny na stronie internetowej: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02145012> [dostęp: 08.02.2021].

«Ja–Ty», jest wg Bubera egzystencją polegającą na wzajemności dzielących ją osób (*mutual existence of two beings*). Powstałą relację można opisać słowami: spotkanie, dialog, wzajemność, wymiana³³. By taka relacja mogła zaistnieć, konieczna jest obecność „dobrej woli”, czyli chęci bycia z drugim, u obu stron spotkania. Bez takiego nastawienia prawdziwe spotkanie nie jest możliwe. Koncepcja ta wydaje się być niemal identyczna z tezą Schütza, gdzie relacja wzajemnego zestrojenia polega właśnie na spotkaniu «Ja» i «Ty», które stają się «My». Buberowska egzystencja dialogiczna, czyli bycie (lub życie) razem, odpowiada również idei Schütza „wspólnego starzenia się”, pojmanego jako jednoczesne i uwspólnione przeżywanie tego samego czasu. Wreszcie obaj myśliciele zwracają uwagę na konieczność istnienia określonego nastawienia. Jednak to właśnie myśl Bubera precyzuje o jakie nastawienie chodzi: mowa o dobrej woli, chęci uczestnictwa w spotkaniu. Dzięki temu sprecyzowaniu klarowniejsze stają się warunki efektywnej komunikacji muzycznej (i, podążając konsekwentnie według myśli Schütza, wszelkiej komunikacji): p o t r z e b a obustronnej woli wykonywania lub słuchania muzyki (w szerszym sensie: obustronnej woli rozmowy, woli słuchania i odpowiadania).

Kolejną zbieżnością okazują się koncepcje spotkania „twarzą w twarz” obecne w nieco odmiennych znaczeniach zarówno u Schütza, jak i w myśli Emmanuela Levinasa, a które mogą wzajemnie się wzbogacić. Otóż według Schütza uczestnictwo w procesie muzycznym, a więc w biegu myśli kompozytora, przypomina spotkanie „twarzą w twarz”, ponieważ odtwarzanie myśli, kompozytora w czasie przez wykonawcę i/lub słuchacza nadaje tej myśli charakter żywej obecności (*presente vivido*). Dzięki temu uobecnieniu myśli wykonawcy/słuchacza i kompozytora spotykają się jakby „twarzą w twarz”. Z kolei Levinas ujmuje to spotkanie jako wynik spojrzenia «Innego» na «Mnie», na «Ja»³⁴. Sformułował on koncept etycznej odpowiedzialności «Ja» wobec «Innego», która jest swego rodzaju zasadą egzystencjalną wpisaną w tożsamość każdego człowieka. Ta radykalna zasada, właściwie imperatyw, jest przed-świadoma, to znaczy jest wześniejsza niż świadomość. Na mocy tej zasady, spojrzenie «Innego» na «Ja» domaga się od «Ja» odpowiedzi, wzajemności. Można teraz połączyć obie perspektywy i zastąpić spotkanie twarzy spotkaniem myśli. Pierwotna reakcja człowieka na skierowaną do niego myśl to odruch chęci zrozumienia tej myśli i odpowiedzi na nią. By jednak narodziła się ta wola odpowiedzi, a więc wola wzajemności, stojąca u podstaw relacji, podmiot musi doświadczyć na sobie spojrzenia «Innego», ponieważ „«Ja» odkrywa swoją jednostkowość w momencie gdy zostaje wyodrębnione przez spojrzenie «Innego»”³⁵.

33 Tamże, s. 3.

34 Tamże, s. 4.

35 „An «I» discovers its own particularity when it is singled out by the gaze of «The Other»”, tamże, s. 4.

Innymi słowy musi poczuć, że dana myśl (w tym myśl muzyczna) skierowana jest właśnie do niego.

Powyższe konstatacje świetnie podsumowuje fragment tekstu Aleksandra Bobko, opisujący z kolei syntetycznie pogląd Józefa Tischnera:

Odsłaniająca się twarz innego uświadamia, że jesteśmy we wzajemnej bliskości. Ja i Ty nie mają dwóch losów, dwóch wątków dramatycznych, ale tylko jeden, w którym ja jestem „dla” drugiego. „Jesteś częścią dziejów mojego Ja, a ja jestem częścią dziejów twojego Ty”³⁶.

Konkluzje

Proces muzyczny opisany przez Schütza zdaje się niemal idealnie odpowiadać koncepcji spotkania sformułowanej przez tzw. „filozofów dialogu”. Oczywiście ta koncepcja może odnosić się także do wszelkich innych form komunikacji, gdyż wszystkie one mają to samo podłoże: spotkanie osób. Jednak można odnieść wrażenie, że fakt spotkania jest słabiej zauważalny w przypadku komunikacji werbalnej, gdyż niemal od początku uwagę koncentruje się tu na znaczeniu semantycznym. To właśnie muzyka – proces muzyczny – uwydatnia ten podstawowy aspekt komunikacji, który czyni ją możliwą i nadaje jej moc oddziaływania: wzajemność prowadzącą do uzgodnienia myśli i woli obu uczestników komunikacji. Daje poczucie bliskości i wyjścia z osamotnienia, które to poczucie wynika z charakteru żywej obecności (*presente vivido*) myśli muzycznej. Daje poczucie rozumienia i bycia rozumianym, jeśli dochodzi do uzgodnienia myśli i woli dzięki „wzajemnemu zestrojeniu”. Przy spełnieniu wymienionych warunków, taka specyficzna postać myśli stwarzanej na nowo w czasie (*recreata*) podczas każdego wykonania lub odtwarzania muzyki, sprawia u jej odbiorcy wrażenie obcowania z kimś żywym „twarzą w twarz”. Oczywiście nie chodzi tu o literalne znaczenie tego spotkania, kiedy to widzę oczy, nos, brwi, itd. drugiej osoby. Chodzi o metaforyczne znaczenie tego wyrażenia, a więc o intymne, tj. głęboko wewnętrzne zbliżenie się dwóch osób. Można przeto pomyśleć o muzyce jako o odpowiedniku spotkania – spotkania z drugą osobą (jakkolwiek pojmowaną) poprzez spotkanie się mojej myśli i woli z jej myślą i wolą.

Jednakże, zdaniem piszącego te słowa, słuchanie muzyki stanowi chyba częściej fenomen spotkania nieco innego rodzaju: spotkania słuchacza z samym sobą. Wówczas muzyka okazuje się narzędziem, które można by nazwać *musica speculativa*. Ale przetłumaczmy to nie jako „muzyka spekulatywna”,

36 A. Bobko, *Wstęp* do: J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Ossolineum, wyd. 2, Wrocław 2013, s. XXX.

lecz jako „muzyka lustrzana” albo też „muzyka odzwierciedlająca”, czy „muzyka która odzwierciedla”³⁷. Muzyka, która odzwierciedla wnętrze człowieka. Powstaje zatem wyzwanie dla psychologów zorientowanych muzykologicznie lub muzykologów zorientowanych psychologicznie. Czy muzyka może stanowić odzwierciedlenie ludzkiej nieświadomości? Jeśli tak, to czy można wykorzystać muzykę jako środek do uświadamiania nieświadomego? Takie narzędzie – muzyka jako spotkanie człowieka z sobą samym – byłoby przydatne nie tylko w psychoterapii, ale też w nowym interpretowaniu dziejów człowieka. Stanowi to zachętę do rychłego spotkania muzykologów z psychologami (czytaj: zwłaszcza psychoterapeutami) i socjologami na wspólnej rozmowie i poszukiwaniu.

37 Łac. *speculum*, *-i* = lustro, zwierciadło, podobizna.

Bibliografia

- Alfred Schütz, w: *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Schutz> [dostęp: 10.02.2021].
- Alfred Schütz, w: *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sch%C3%Bctz [dostęp: 10.02.2021].
- Bobko A., *Wstęp do: J. Tischner, O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Ossolineum, wyd. 2, Wrocław 2013.
- Gibińska M., *Crisis: Meeting the Other and the Philosophy of Dialogue*, 2019, New Faces Essay Collection, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02145012> [dostęp: 08.02.2021].
- Jedlowski P., *Il mondo in questione*, Carocci editore, Roma 1998.
- Schütz A., *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, w tegoż: *Frammenti di fenomenologia della musica*, tłum. wł. Nicola Pedone, Guerini e Associati, Milano 1996, (wyd. oryg.: A. Schütz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, w: *In search of Musical Method*, red. F.J. Smith, Gordon & Breach Science Publishers, New York 1976).
- Słownik łacińsko-polski wg słownika H. Mengego i H. Kopii*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1977.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

Abstract

Music as an Encounter

What is music? One of the possible answers for this question is that music establishes a specific form of communication, which finally occurs to mean an encounter. How has this conclusion been created and how to justify it? It all comes from the interdisciplinary encounter of different perspectives of academic research. Setting in a relation, and so referring to each other, sociological and phenomenological methods result in discovering music (musical language and style, piece of music, musical thought and process) that is an effect and means of social communication. When providing this statement with deeper insight, one comes to the conclusion that every social communication has an encounter as its basis. Whereas so called 'philosophy of encounter', or 'of dialogue', which grows from the phenomenological radices makes it clear that it is an encounter of the two persons: a dialogue between 'I' and 'You'. The groundwork of this musical drama, like of a drama of any other kind of communication, is the reciprocity that establishes a specific relation. Alfred Schütz called it: 'relation of mutual tuning'. It is a tuning of thoughts and wills of participants of the encounter. This supplies the relation with an almost alchemical power of metamorphosis, making it possible to transform 'I' and 'You' into 'We'. And so it makes a harmony. Conclusions from new academic disciplines remain therefore close to the old knowledge – for Boethius already saw music as harmony. What is music? There are as many answers as perspectives. How to reach the truth then? There is a need for a meeting (sic!).

Keywords

philosophy of music, theory of communication, phenomenology, sociology