

SEBASTIAN T. KOŁODZIEJCZYK

(Kraków)

POZA POJĘCIEM: SZKIC O PERCEPCJI UTWORU MUZYCZNEGO I JEJ KONCEPTUALIZACJI

WSTĘP

Dla postronnego obserwatora zaskoczeniem może być fakt, iż pytanie o rolę muzyki w życiu człowieka towarzyszy refleksji filozoficznej od początków jej istnienia. Dość powiedzieć, że dwie najważniejsze postaci greckiej filozofii – Platon i Arystoteles – skupiają na tym zagadnieniu uwagę i jednocześnie wysuwają propozycje, wedle których muzyka w pierwszej kolejności ma charakter wychowawczo-formacyjny. Postawienie tego rodzaju zadania przed muzyką musi angażować co najmniej trzy składowe, których omówienie rozsądziłoby ramy niniejszego artykułu, a dodatkowo zmusiłoby do szukania wielorakich relacji i powiązań, które nie są ani oczywiste, ani tym bardziej łatwe do uchwycenia. Owe trzy składowe – podaję je, by zarysować skalę trudności – to, po pierwsze, *dzieło muzyczne* jako pewien posiadający właściwą sobie charakterystykę obiekt (tutaj niezbędne byłoby zastanowienie się nad ontologią dzieła muzycznego, relacją do jego konkretyzacji czy też nad statusem egzemplarzy dzieł, rozumianych np. jako wykonania)¹. Po drugie, jest to *proces twórczy*, a zatem skomplikowany układ czynności, za sprawą których powstaje dzieło muzyczne, zarówno w wymiarze abstrakcyjnym (jako obiekt – jak powiada fenomenologia – intencjonalny), jak i konkretnym (gdzie ma miejsce jego wykonanie). Te dwa procesy twórcze – kompozytora i, powiedzmy, waltornisty czy też całej orkiestry – nie są tożsame: odwołują się bowiem do innych

¹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.

pokładów treści, operują na odmiennych intencjach, a wreszcie urzeczywistniają inne cele i wartości². Po trzecie – i to jest element, któremu chciałbym poświęcić ten tekst – niezbędne byłoby rozważenie *treści percepcji dzieła muzycznego*, a więc tego aspektu, który wydaje się należeć do sfery prywatnej, intymnej, niedostępnej dla postronnych uczestników wydarzenia muzycznego, na przykład koncertu. Treść percepcji utworu muzycznego, do czego będę się starał przekonać, ma szczególny charakter i to właśnie dzięki temu charakterowi pokładane w muzyce nadzieje mogą się spełnić. Najogólniej mówiąc, treść percepcji muzyki wymyka się pojęciom. Jest to cecha szczególna, gdyż z perspektywy podmiotu obcującego ze światem dźwięków niezwykle trudno jest o satysfakcjonujący, rzetelny, przekonujący i obiektywny opis treści tego rodzaju doświadczeń. Myliłby się jednak ten, kto widziałby w tym defekt. To właśnie ta cecha powoduje, że muzyka odgrywa tak istotną, rzekłbym: centralną, rolę w życiu człowieka. Mimo że treść percepcji dzieła muzycznego wymyka się pojęciom, czy też, jak zasygnalizowałem w tytule, jest poza pojęciem, ta sama treść staje się bramą do innego świata. Nie jest to świat obiektów fizycznych, namacalnych, dostępnych zmysłowo. Nie jest to świat konkretów, egzemplarzy czy faktów. Nie jest to też świat doznań, subiektywnych stanów czy prywatnych opinii. Jest to świat wartości, dla których dzieło muzyczne jest wehikułem i kodem, a treść percepcji utworu muzycznego sposobem ich detekcji i podstawą ich przyswajania, przeżywania i utrwalania.

Jak łatwo dostrzec, rozważenie treści percepcji staje się sprawą pilną. W tym kontekście warto dodać, że treść doświadczeń percepcyjnych w szerokim, nie tylko muzycznym sensie pozostaje swego rodzaju tajemnicą. Jak powiedziałem, należy ona do sfery prywatnej, o której z wielkim trudem udaje nam się mówić, a jak już mówimy, zastrzegamy się najczęściej, że jest to wynik naszych odczuć, impresji czy wrażeń. Jednakowoż panuje między nami względna zgoda co do tego, że w obrębie doświadczeń związanych z muzyką, słuchanie kompozytorów klasycznych, takich jak Bach, Mozart czy Brahms, wnosi w nasze życie szereg treści o niebagatelnym znaczeniu. I, co ważne, nie jest to kwestia osobnicza czy indywidualna, ale właściwie dotyczy każdego z nas. Treść percepcji jest zatem tajemnicą, ale jej doniosłość dla naszego życia jest niekwestionowalna. Tym samym, być może ten osąd jest nieco na wyrost, ale pozwolę sobie go wygłosić, to, co su-

² W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków 1983.

biektywne i prywatne, właśnie tajemnicze, staje się w jakiś bliżej niewytłumaczalny sposób częścią tego, co obiektywne, wspólne i *jakoś* uchwytnie.

Biorąc pod uwagę to, co napisałem wyżej, jedno z zasadniczych pytań może brzmieć: Jeśli przyjąć, że percepcja muzyki jest jednym z wariantów percepcji dźwięku, a więc czegoś najbardziej fundamentalnego w aktywności poznawczej człowieka, zrozumienie natury tejże treści winno zaprowadzić nas do zrozumienia, jaka jest natura treści percepcji utworu muzycznego. Chciałbym od razu zastrzec, że pytania o subiektywną charakterystykę treści percepcyjnych czy też biologiczne podstawy modalności zmysłowych związanych z percepcją dźwięków są oczywiście interesujące dla filozofa, ale nie stanowią wystarczającego wyjaśnienia dla naszego centralnego problemu, który ujmuję w postaci tezy: „treść doświadczeń percepcyjnych związanych z muzyką uchyla się pojęciom”. Skutkiem tego zjawiska jest przeniesienie w sferę wartości, a dzięki temu możliwa jest realizacja celów, o których piszą między innymi wspomniani Platon i Arystoteles.

Proponuję następujący porządek przedstawienia swojego stanowiska. Najpierw pozwolę sobie omówić pewien spór dotyczący wychowania przez muzykę, który da się wyczytać w debacie między Platonem i Arystotelesem. Chciałbym zwrócić tu uwagę na dwa aspekty. Pierwszy związany jest z wielowymiarowym charakterem treści percepcji muzyki, drugi zaś odsyła nas wprost do świata wartości. W drugiej części przedstawię pokrótce jeden ze współczesnych sporów w obrębie angloamerykańskiej filozofii umysłu, który dotyczy pytania o to, jaka jest natura treści percepcji w ogóle: pojęciowa (konceptualna) czy niepojęciowa (niekonceptualna). Ma to niebagatelne znaczenie. Okazuje się bowiem, że większość argumentów formułowanych jest z perspektywy badań nad percepcją wizualną (*visual perception*) i, przynajmniej w pewnym zakresie, ignoruje się inne modalności zmysłowe. Rzecz w tym, że badania nad treścią percepcji dźwięków (*auditory perception*) w sposób jednoznaczny przechylają szalę w tej dyskusji. Tak zwani antykonceptualiści (zwolennicy tezy, że treść percepcji jest niepojęciowa) zyskują oręż, dzięki któremu głoszona przez nich teza wybrzmiewa z nową siłą. W trzeciej części skupię się na dwóch wątkach. Pierwszy związany jest z następującym pytaniem: jeśli treść percepcji utworu muzycznego nie ma natury pojęciowej, to jaką rolę pełni w systemie poznawczym człowieka? Odpowiedź, którą zarysowuję, jest złożona. Wskazuję bowiem na to, że są co najmniej trzy funkcje, jakie tego rodzaju treść może pełnić. Pierwszą nazywam „ewokacyjną”. Najkrócej

mówiąc, treść percepcji wywołuje (poniekąd przyczynowo) stosowne stany afektywne: emocjonalne czy uczuciowe. Drugą funkcję nazywam „detekcyjną”. Polega ona na wychyceniu za pomocą układów treści doświadczeń pewnych określonych struktur aksjologicznych, które stanowią podstawę do realizowania trzeciej funkcji, nazywanej przeze mnie „ewaluacyjną”. Funkcja ewaluacyjna to zaawansowana czynność podmiotu polegająca na wyodrębnieniu, systematyzacji i waloryzacji dostępnych za pomocą treści percepcji obiektów i stanów rzeczy.

MIĘDZY APOLLINEM A MARSJASZEM

W monumentalnym dziele *Paideia. Formowanie człowieka greckiego* Werner Jaeger pisze:

Poezja i muzyka stanowią wedle pojęć greckich parę nierozdzielną, stąd też to samo słowo (*musike*) oznacza po grecku zarówno jedną, jak drugą. Dlatego też, określiwszy zasady regulujące twórczość poetycką pod względem treści i formy, Platon przechodzi do muzyki w naszym dzisiejszym, węższym rozumieniu tego słowa. W takim zresztą specjalnym wypadku jak poezja liryczna sztuka tonów i sztuka słowa zlewały się właściwie w jedną całość wyższego rzędu. Ale skoro zarówno treść, jak forma poezji zostały określone na przykładach zaczerpniętych przede wszystkim z dziedziny epiki i dramatu, nie ma już potrzeby specjalnego omawiania liryki jako poezji, ponieważ do niej odnosić się będą te same zasady co do dwu pozostałych gatunków. Tym bardziej jednak na osobne rozważenie zasługują tonacje czy harmonie same w sobie, w oderwaniu od słowa. Z nimi zaś pozostaje w związku drugi, niejęzykowy element wchodzący zarówno w skład śpiewanej poezji, jak muzyki tanecznej – a mianowicie rytm. Jako najwyższe prawo określające współdziałanie owej trójcy: *logosu*, harmonii i rytmu, ustala Platon zasadę, że tony i takty mają być podporządkowane słowu [*logos*]. [...] Słowo bowiem jest bezpośrednim wyrazem ducha, a duch powinien przewodzić³.

Wypowiedź Jaegera ma dwojakie znaczenie. Z jednej strony, wyraźnie wskazuje na to, że muzyka (resp. poezja) jest domeną *logosu*. Pozwolę sobie przyjąć mniej nominalistyczną interpretację i zamiast wyrażenia „słowo” używać zwrotu „sens”. Chodzi zatem o to, że muzyka jest domeną sensu, a więc czegoś, co w sposób ostateczny determinuje wszelkie działanie i myślenie. Drugie znaczenie jest bardziej problematyczne. Na podstawie przytoczonych słów niektórzy mogliby wnosić, że teza o tym, iż muzyka jest domeną *logosu*, jest sprzeczna z naszą wyjściową tezą głoszącą, że treść percepcji utworu muzycznego jest niepojęciowa (wymyka się pojęciom). Taka konkluzja jest jednak

³ W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. M. Plezia i H. Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 796.

dalece przedwczesna. Jaeger wskazuje bowiem na to, że muzyka zawiera elementy zarówno „logiczne”, jak i „pozallogiczne”. Do tych drugich należy na przykład rytm. W kontekście rozważanej przeze mnie kwestii można byłoby powiedzieć tak: treść percepcji dzieła muzycznego musi zatem także zawierać elementy „pozallogiczne” (czyli właśnie pozapojęciowe). Jeszcze lepiej będzie to widać, gdy przyjrzymy się niektórym pomysłom Platona i Arystotelesa na zagospodarowanie muzyki jako narzędzia wychowawczego.

Jak powszechnie wiadomo, Platońskie *Państwo* jest rozległą analizą warunków możliwości najbardziej efektywnego etycznie i politycznie funkcjonowania *polis*. Formułowane przez niektórych krytyków, między innymi Karla Poppera⁴, argumenty, iż Platonowi chodzi o rzeczywistość totalitarną, faktycznie wydają się wzmacniane niektórymi uwagami samego Platona na temat roli takich fenomenów aktywności ludzkiej, jakimi są na przykład poezja czy muzyka. Zobaczmy zatem, co Platon mówi o muzyce, lecz nie po to, by skupiać się na kwestiach politycznych, ale by wyodrębnić elementy interesujące nas z uwagi na główny tok wyводу:

– Więc teraz zostawałoby jeszcze powiedzieć coś o sposobie śpiewania i pieśniach?

– Oczywiście.

– A czy nie potrafiłyby już każdy i sam znaleźć, co nam wypadnie powiedzieć o tych rzeczach, jakie one być powinny, jeśli mamy zostać w zgodzie z tym, co się poprzednio mówiło?

A Glaukon się uśmiechnął i powiada: – W takim razie ja, Sokratesie, gotówem się znaleźć poza tymi „wszystkimi”. W tej chwili nie jestem w stanie wywnioskować, co właściwie powinniśmy mówić, tylko się domyślam po trochu.

– Ale w każdym razie jesteś w stanie powiedzieć, że pieśń składa się z treści słów, z harmonii i z rytmu.

– Tak – powiada. – To tak.

– Więc jeśli mowa o treści słów, to pieśń niczym nie różni się od myśli nieśpiewanych, o tyle, że jej słowa powinny się trzymać tych samych wzorów, któreśmy przed chwilą podali i w ten sam sposób?

– Prawda – mówi.

– A harmonia i rytm powinny iść za treścią słów.

– Jakżeby nie?

– A mówiliśmy, że zawodzeń i lamentów w treści słów wcale nie potrzeba.

– No, nie.

– A które to harmonie są płacziwe? Powiedz mi. Ty przecież jesteś muzykalny.

– Miksolidyjska – powiada – i syntonolidyjska, i jakieś w tym rodzaju.

⁴ Por. K. Popper, *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie. Tom 1: Urok Platona*, przeł. H. Krahelska i W. Jedlicki, WN PWN, Warszawa 2007.

– Prawda – powiedziałem – że te należy usunąć. Bo nie przydają się nawet kobietom, które mają być jak się należy, a cóż dopiero mężczyznom.

– Tak jest.

– A prawda, że stan upojenia to rzecz najmniej stosowna dla strażnika – i miękkość, i lenistwo.

– Jakżeby nie?

– A które tonacje są miękkie i pijackie?

– Jońska – powiada – i lidyjska; te się też nazywają obniżone.

– Więc te, mój kochany, przydadzą ci się na coś w zastosowaniu do ludzi wojskowych?

– Nigdy – powiada. – Więc gotowe ci zostać tylko dorycka i frygijska.

[...]

– Więc my, przyjacielu, nic nowego nie robimy – mówię – kiedy rozsądzamy dawny spór i przyznajemy pierwszeństwo Apollonowi i muzycznym narzędziom Apollona przed Marsjaszem i jego instrumentami.

[...]

– Ale, na psa – dodałem – nie zauważyliśmy, żeśmy znowu oczyścili miasto, które nam niedawno zaczęło puchnąć od zbytku. Takeśmy mówili.

– To rozważa z naszej strony – powiada⁵.

Ten obszerny cytat wiele mówi o sposobie rozumienia muzyki przez Platona i, szerzej, Greków. Warto zauważyć, że co najmniej dwie wymienione przeze mnie na wstępie płaszczyzny (utwór muzyczny jako obiekt *sui generis* oraz treść doświadczenia muzyki) zlewają się w wypowiedzi naszych bohaterów: Sokratesa i Glaukona w jedno. Znacznie ważniejsze jest wszelako to, że odnosząc się do treści doświadczenia muzyki, Platon zdaje się oscylować między dwiema tezami. Pierwsza z nich głosiłaby, że doświadczenie muzyki w istocie swojej ma charakter niepojęciowy, mimo że może istnieć płaszczyzna (poetycka), która jest rozumiana jako konceptualna. Niemniej ta płaszczyzna zostaje na swój sposób zmarginalizowana, to znaczy nie odgrywa głównej roli. Znacznie ważniejsze są elementy niekonceptualne, gdyż one – i tu jest kluczowa kwestia – poruszają te wymiary ludzkiego ducha, które konceptualnie są trudno dostępne. Nie bez przyczyny pytanie, które pojawia się w tym wywodzie, dotyczy strażników/żołnierzy jako strategicznej części struktury państwa. Sokrates wskazuje na to, że skłonny jest zaakceptować tylko te rodzaje harmonii i rytmu, dzięki których doświadczeniu wzmocnione zostaną męstwo, odwaga, poczucie siły, pewności i inne cnoty, związane z zadaniami stojącymi przed strażnikami. I tutaj wkracza na scenę druga teza. Platonowi chodzi o to, by za pomocą stosownej muzyki wywoływać odpowiednie stany po stronie

⁵ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, kilka wydań, 398c–399c.

jej odbiorców. Stany te zaś interpretowane są w kategoriach afektywno-charakterologicznych. Więcej nawet, stany te przekładają się wręcz wprost na aretyczną (dotyczącą cnoty) strukturę osoby, przyczyniają się bowiem jeśli nie do wykształcenia, to na pewno do wywołania lub/i utrwalenia swego rodzaju postaw. Poprzez doświadczenie muzyki następuje zatem formowanie tych elementów struktury osoby, które odpowiadają, w najogólniejszym sensie, za zajmowanie postaw związanych ze sprawnościami i wartościami.

Jeszcze wyraźniej mówi o tym Arystoteles w *Polityce*. Odwołanie do Arystotelesa jest istotne, gdyż pojawia się swego rodzaju kontrowersja lub napięcie będące skutkiem dwóch konkurujących ze sobą modeli doświadczeń muzyki. Pierwszy model każe widzieć doświadczenie muzyczne w szerszej perspektywie związanej z przyjemnością, wypoczynkiem i relaksem. Drugi model zaś interpretuje doświadczenie muzyczne w kategoriach etycznych i umieszcza je na planie kształcenia cnót. Oto co Arystoteles ma na ten temat do powiedzenia:

Pierwsze pytanie brzmi: czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania, czy nie, i któremu z trzech możliwych celów może służyć: wychowaniu, rozrywce czy szlachetnemu spędzaniu wolnego czasu? Jest rzeczą słuszną odnieść ją do wszystkich trzech, ponieważ ze wszystkimi zdaje się łączyć. [...] Należy jednak zapytać [w odniesieniu do dwóch pierwszych celów – S.T.K.], czy nie jest to rzeczą uboczną (muzyka z natury swej jest zbyt cenna, by się do tej korzyści ograniczać) i czy nie należy nie ograniczać się do tej pospolitej przyjemności, którą wszyscy odczuwają (w muzyce bowiem tkwi przyjemność przyrodzona i dlatego każdy wiek i każdy charakter tak chętnie ją uprawia), a natomiast baczyc, czy muzyka nie oddziałuje również na charakter i na duszę. Byłoby to niewątpliwe, jeśliśmy pod jej wpływem kształcili się pod względem moralnym. [...] Jest wielkie podobieństwo co do prawdziwej natury między rytmem i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozważą, i ich wszystkimi przeciwieństwami oraz innymi uczuciami etycznymi. Dowodzą tego fakty: słuchamy takich melodii i nastrój duszy naszej ulega zmianie. [...] Dołącza się do tego fakt, że w innych przedmiotach zmysłowego odczuwania, tak np. w tym, co można odczuć dotykiem lub smakiem, nie ma żadnego podobieństwa do zjawisk etycznych, natomiast jest go nieco w tym, co się wzrokiem spostrzega⁶.

Wypowiedź Arystotelesa jest, w oczywisty sposób, bardziej usystematyzowana, a w konsekwencji zawiera kilka wyraźnych tez i przesłanek, które mają te tezy gwarantować. Z naszego punktu widzenia najważniejsze wydają się trzy tezy: 1. Treść doświadczenia muzycznego może być rozważana w oderwaniu od jej funkcji wychowawczo-for-

⁶ Arystoteles, *Polityka*, 1339b–1340b, przeł. L. Piotrowicz, WN PWN, Warszawa 2004.

macyjnej – wówczas rozpatruje się muzykę w horyzoncie wypoczynku, relaksu i przyjemności; 2. Treść doświadczenia muzycznego może być ujmowana z perspektywy wpływu na struktury osobowości, zarówno w aspekcie psychologicznym, jak i etycznym; 3. Treść doświadczenia muzycznego w sensie fundamentalnym zawiera elementy, które łączą ją z postawami etycznymi (w odróżnieniu od treści doświadczeń innych typów). Szczególnie druga i trzecia teza odgrywają ważką rolę w moim rozumowaniu.

W odróżnieniu od Platona Arystoteles skłania się ku wizji treści doświadczenia muzycznego jako integralnie związanego z życiem etycznym. I to na dwa sposoby. Po pierwsze, poprzez oddziaływanie – muzyka, a w rezultacie także treść doświadczenia muzycznego, wywołują i konserwują stosowne postawy etyczne. Po drugie, poprzez ugruntowanie – w treści doświadczenia muzycznego znajdują się elementy, które pozwalają ugruntować i uzasadnić stosowne postawy etyczne. Nie może zatem dziwić niby mimochodem rzucona uwaga, na którą pozwala sobie Arystoteles, gdy pisze „muzyka z natury swej jest zbyt cenna, by się do [...] korzyści ograniczać”. W podsumowaniu tej części chciałbym zwrócić uwagę na to, że komponent etyczny, a więc to, co związane jest z życiem moralnym, wiąże się, w koncepcji Arystotelesa, z elementami niepojęciowymi (niezawierającymi się wprost w logosie), mianowicie rytmem i melodią. Jest to dla nas szczególnie istotna informacja, gdyż wskazuje na to, że treść doświadczenia muzycznego z natury swojej będzie zawierać elementy niepojęciowe, a jednocześnie przeprowadzać nas jako odbiorców tychże treści do dziedziny wartości, postaw, cnót, zachowań i działań moralnych. Jak się wydaje, jest to niezwykle interesująca koncepcja aksjologicznych źródeł, do których dostęp zapośredniczany jest w doświadczeniach *sui generis*, między innymi w percepcji utworu muzycznego (czy po prostu muzyki).

Konkluzja Platona o pierwszeństwie Apollina względem Marsjasa może być wyrażona za pomocą dualizmu Arystotelesa: cnota przed przyjemnością. Treść doświadczenia muzycznego wprowadzie wiąże się z przyjemnością (co wynika z pewnych afektywnych stanów wspólnych również dla relacji z działaniami moralnymi), niemniej znacznie bardziej fundamentalny i doniosły jest jego związek z postawami i cnotami jako schematami postępowania etycznego, które muszą znaleźć swoje ugruntowanie w sferze aksjologicznej. Treść doświadczenia muzycznego uprzystępnia nam tę sferę i pozwala na jej penetrację, zarówno w wymiarze faktycznym (doraźnego działania), jak i kontrfaktycznym,

czyli wtedy, gdy snujemy namysł nad naturą, hierarchią i sposobem obowiązywania wartości.

SPÓR O TREŚĆ NIEPOJĘCIOWĄ

W literaturze nikt nie zgłasza wątpliwości co do tego, że percepcja słuchowa, czy też w naszym konkretnym przypadku percepcja muzyki, jest szczególnym przypadkiem percepcji – rozumianej w szerokim sensie jako pewnego rodzaju doświadczenie. Oznacza to, że wnioski, które pojawiają się przy analizach innych modalności percepcyjnych, mogą być rozszerzone na modalność słuchową. Nim do tego nawiążę wprost, chciałbym wyjść od intuicyjnego uchwycenia tego, czym w istocie swojej jest konceptualizacja, czyli najbardziej ogólnie mówiąc: ujęcie w pojęciach. Jak się wydaje, najlepiej zdefiniować ją jako procedurę, której zastosowanie prowadzi do tego, że treści doświadczenia (rozumianego w możliwie najszerszym sensie) ujmowane są w ramach pozostającego do dyspozycji podmiotu aparatu pojęciowego.

Powyższa definicja ma kilka wymiarów, pośród których można wyróżnić trzy główne możliwe znaczenia *konceptualizacji*:

1. Jako procedury przyporządkowania danym doświadczenia logicznie i treściowo odpowiadających im pojęć.
2. Jako procedury podporządkowywania treści doświadczenia pod odpowiadającą im klasę pojęć.
3. Jako procedury przekształcania treści doświadczenia o pewnym statusie, na przykład fenomenalnym, w treści wyższego rzędu, na przykład o charakterze językowym.

W przypadku punktów 1–2 mowa jest o konceptualizacji w sensie ściśle semantycznym, podczas gdy punkt 3 wprowadza jakiś rodzaj mechanizmu poznawczego.

W odniesieniu do wszystkich wymienionych punktów filozof brytyjski, Christopher Peacocke, w jednym z artykułów z 1992 roku wysunął tezę o tzw. autonomii treści doświadczenia⁷. Powiada ona, że treści doświadczenia mają zupełnie niezależny od funkcji wyższego rzędu status poznawczy. Oznacza to, że mówienie o konceptualizacji może

⁷ Ch. Peacocke, *Scenarios, contents & perception* [w:] T. Crane (red.), *The Contents of Experience*, CUP, Cambridge 1992 oraz tenże, *Non-conceptual content: Kinds, rationales and relations*, „Mind and Language” 9, 1994, s. 419–429, a także dyskusja z tezą o autonomii – J.L. Bermúdeza pt. *Peacocke’s argument against the autonomy of nonconceptual content*, „Mind and Language” 9, 1994, s. 402–418.

de facto przybrać dwojakiego rodzaju kształt. Po pierwsze, można mówić o konceptualizacji w sensie mocnym, czyli takiej, że treść doświadczenia jest po prostu konstytuowana przez pojęcia – niekiedy w literaturze mówi się w takim przypadku o konstytutywnym sensie pojęć. Po drugie, możliwe jest takie ujęcie treści doświadczenia, że są one podatne na konceptualizację, ale nieskonceptualizowane – niektórzy autorzy twierdzą wówczas, że chodzi o posesjonalną koncepcję pojęć i ich relacji do treści doświadczenia.

Teza o autonomii doświadczenia nie jest powszechnie podzielana, mimo że ma stosunkowo wielu zwolenników (i wydaje się rozsądkowa). W nawiązaniu do niej, jak również ustaleń Garetha Evansa⁸, jednego z głównych filozofów angielskich przełomu lat 70. i 80., John McDowell w swoich Wykładach im. Johna Locke’a (wygłaszanych w Uniwersytecie Oksfordzkim) sformułował wariant stanowiska konceptualistycznego⁹. Według niego doświadczenie jest w ścisłym sensie zależne od pojęć. W toku dyskusji wprawdzie złagodził nieco swoje stanowisko, ale ostatecznie obstaje przy tezie, że dane doświadczenia z pewnością są konceptualizowalne, nawet jeśli nie są *de facto* skonceptualizowane.

W istocie rzeczy McDowell proponuje konceptualizm, którego zasadniczym punktem jest przyjęcie, że dane doświadczenia nigdy nie pozostają w relacji radykalnej asymetrii względem aparatu pojęciowego, a w związku z tym mówienie o doświadczeniu ma sens tylko i wyłącznie wtedy, gdy przyjmie się, że taki aparat ma znaczenie konstytutywne dla doświadczenia. Wszelako samo doświadczenie jest niezależne i może spełniać wielorakie funkcje, bez względu na to, czy istnieją procesy wyższego rzędu, czy też nie. Jednocześnie McDowell zdaje się uwzględniać szereg argumentów zwolenników tezy przeciwnej, z których trzy mają znaczenie fundamentalne: 1. argument z życia poznawczego zwierząt; 2. argument z życia poznawczego dzieci; 3. argument z ziarnistości doświadczenia percepcyjnego.

Dwa pierwsze argumenty odwołują się do tezy, wedle której życie poznawcze zwierząt i dzieci jest niekwestionowanym faktem, a przecież zarówno zwierzęta, jak i dzieci nie posiadają zasobów pojęciowych, a przynajmniej nie są to zasoby rozbudowane, wielopłaszczyznowe i zoperacjonalizowane w sposób analogiczny do tego, jaki dominuje

⁸ G. Evans, *The Varieties of Reference*, OUP, Oxford 1982.

⁹ J. McDowell, *Mind and World*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994 (wyd. 2 – 1996), rozdz. 3 oraz tegoż, *The Content of Perceptual Experience*, „Philosophical Quarterly” 44, 1994, s. 190–205.

wśród dojrzałych przedstawicieli gatunku *homo sapiens*. Gdyby teza McDowella miała rację bytu, należałoby albo inaczej ująć to, czym jest treść doświadczenia, albo odmiennie charakteryzować naturę pojęć i ich stosunku do treści percepcji.

Wszelako McDowell mógłby wyjść z twarzą z zarysowanej sytuacji, używając dwóch argumentów. W pierwszym mógłby się odwołać do tezy o prymitywnych strukturach pojęciowych, które pozostają w zasięgu zarówno zwierząt, jak i dzieci. Oznacza to, że treść jest konceptualizowalna (jak sam to ujmuje), choć nie z takim rozmachem jak w przypadku zaawansowanych w tworzeniu i używaniu pojęć dojrzałych przedstawicieli gatunku ludzkiego. A zatem konceptualizacja tak, ale tylko adekwatnie do prymitywnego aparatu pojęciowego. Drugi argument jest bardziej wyrafinowany. McDowell mógłby powiedzieć, że należy odróżnić od siebie sytuacje dostępu do treści od konstytucji treści. Zwierzęta i dzieci mają utrudniony, ograniczony lub zgoła żaden dostęp do treści, natomiast nie przekreśla to możliwości, iż treść ta jest konceptualna. To stanowisko jest niezwykle interesujące, gdyż wskazywałoby na pewną uniwersalność relacji fundowania treści percepcji przez pojęcia. Różnica między ludźmi a zwierzętami nie zasadzałaby się zatem na tym, że treść naszych doświadczeń jest ukonstytuowana pojęciowo, a treść doświadczeń zwierząt nie; chodziłoby natomiast o to, że my posiadamy dostęp do tej treści, potrafimy ją operacjonalizować, waloryzować, oceniać etc., a zwierzęta i dzieci czynią to w bardzo ograniczonym (jeśli w ogóle) zakresie.

Jak się wydaje, najbardziej dewastujący dla McDowella oraz innych zwolenników konceptualizmu jest argument trzeci, głoszący, że treść doświadczenia (percepcji) jest tak bogata (ziarnista), że żadne pojęcia nie są w stanie oddać zniuansowania tejże treści. Podatność na konceptualizację, o której mówi McDowell, jest tutaj silnie ograniczona, gdyż w zasobach pojęciowych nie ma wystarczających środków i narzędzi, by *de facto* treść percepcji skonceptualizować. Wprawdzie sam McDowell broni się poprzez odwołanie do zasobów specjalnego typu – demonstratywów, wyrażeń wskaźnikowych czy indeksykalnych – ale, jak łatwo się zorientować, gdy zamiast „odcień alpejskiego śniegu” mówimy „ten odcień bieli”, tracimy wiele funkcji związanych z naturą aparatu pojęciowego. I tu dochodzimy do miejsca, z którego ponownie możemy rozważyć wyjściowy problem związany z treścią percepcji muzyki (czy dzieła muzycznego). Nim się tym zajmę, chciałbym podkreślić, że w kilku artykułach krytykujących konceptualizm McDowella pojawia się wątek percepcji muzyki

jako przypadku, w ramach którego mowa o konceptualizmie jest nie do utrzymania.

W artykule *Non-Conceptual Content and the Sound of Music*¹⁰ Michael Luntley argumentuje, że doświadczenie muzyki wyraźnie wskazuje, iż nie jesteśmy w stanie występującej w ramach tegoż doświadczenia treści skonceptualizować, ale też nie taka jest rola czy funkcja owej treści. W istocie chodzi o dwa aspekty związane z rozumieniem pojęć. Pierwszy aspekt utożsamiany jest zwykle z deskrypcyjną (opisową) rolą pojęć, drugi zaś z dyskryminacyjną (odróżniającą) funkcją pojęć. Rola opisowa sprowadza się do tego, że stosując pojęcia, dokonujemy zwykle jakiegoś opisu. Gdy mówię na przykład: „Ten stół jest drewniany”, za pomocą pojęcia „drewniany” sprawozdaję zachodzenia jakiegoś stanu rzeczy, a precyzyjnie mówiąc, występowanie pewnej charakterystyki danego obiektu czy stanu rzeczy. Druga rola jest bardziej wyrafinowana. Jeśli powiadam: „Fotele znajdujące się w moim gabinecie mają niebieskie i zielone obicia”, za pomocą pojęć „niebieskie obicia” oraz „zielone obicia” nie tylko charakteryzuję przedmioty, ale też odróżniam fotele z niebieskimi obiciami od tych z zielonymi. Pytanie, które można sformułować na gruncie tak zarysowanej koncepcji pojęć, brzmi następująco: czy w przypadku treści percepcji dźwięków lub po prostu muzyki jesteśmy skłonni angażować pojęcia w sensie czy to opisowym, czy też odróżniającym? Wzmiankowany Luntley twierdzi, że funkcja treści tego rodzaju doświadczeń nie ma nic wspólnego z tak ujmowanymi rolami pojęć, a więc ostatecznie mówienie o konceptualnym charakterze doświadczeń związanych z dźwiękiem mija się z celem. Rzecz w tym, że przywoływany autor nie wskazuje roli treści percepcji dźwięku, przez co trudno uchwycić, dlaczego niekonceptualność tejże treści jest faktem doniosłym zarówno z punktu widzenia działania podmiotu, jak i jego życia poznawczego. Warto w tej sytuacji wrócić do Platona i Arystotelesa i spróbować na nowo postawić kwestię doświadczenia muzyki, formułując ją w nieco innym języku.

TRZY WYMIARY [TREŚCI] DOŚWIADCZENIA

Gdy sprawozdajemy nasze doświadczenie związane z percepcją muzyki, jednymi z najczęściej występujących form wyrazu są takie zdania jak: „Ten fragment *Poloneza As-dur* zawsze robi na mnie wiel-

¹⁰ Artykuł ukazał się w czasopiśmie „Mind and Language” 18 (4), 2003, s. 402–426.

kie wrażenie”, „Czuję silne wzruszenie, gdy słucham fragmentu *Rex tremendae maiestatis* z *Requiem* Mozarta”, „*Symfonia D-dur* Brahmsa jest naprawdę piękna”, „Bach przy muzyce rozrywkowej to szczytu wirtuozerii”. W każdym z tych przypadków w istotny sposób odnosimy się do treści naszych doświadczeń, a jednocześnie w zasadzie w ogóle nie poruszamy się na płaszczyźnie konceptualnej związanej z wymienionymi w poprzedniej części funkcjami pojęć: opisowej czy też odróżniającej (być może ostatnie zdanie ma znamiona użycia pojęć w funkcji odróżniającej, ale, jak za chwilę zobaczymy, tego rodzaju interpretacja jest ugruntowana w funkcji znacznie bardziej fundamentalnej). Zastanówmy się chwilę, jaka jest istotnie treść naszych wypowiedzi; jaką rolę przypisujemy doświadczeniu muzyki. Nie będzie przesady, jeśli na gruncie wyżej wymienionych przypadków wyodrębnimy trzy zasadnicze funkcje, które pełni treść naszych doświadczeń. Pierwszą nazwałbym już ewokacyjną, drugą – detekcyjną, trzecią zaś – ewaluacyjną.

Przez ewokacyjną funkcję treści doświadczenia rozumiem taką sytuację poznawczą (w szerokim sensie) podmiotu, w której za pomocą jednego typu stanów uruchamiane są inne typy. Gdy czytamy opis śmierci Longinusa Podbiپیęty, jeden stan, nasza reprezentacja językowa pewnego stanu rzeczy, wywołuje inny stan, na przykład wzruszenia, współczucia, żalu etc. O podobnej sytuacji możemy mówić w odniesieniu do treści naszej percepcji muzyki. Zawarte w niej elementy składowe powodują różne stany w obrębie szeroko pojętego podmiotu. Stany afektywne czy uczuciowe wydają się zasadnicze, ale można byłoby rozważyć także stany ściśle poznawcze, na przykład skupienia, wyobrażania sobie czegoś etc. Najbardziej prawdopodobną charakterystyką funkcji ewokowania będzie przyczynowanie, ale można byłoby też dopuścić inne typy zależności, na przykład współwystępowanie, korelację czy wynikanie. Ewokowanie nie ma charakteru pojęciowego, to znaczy nie chodzi o to, by zidentyfikować jakąś zależność między pojęciami, na przykład niskich tonów i smutku (jako afektu). Chodzi raczej o to, by od percepcji niskich tonów przejść do odczuwania smutku.

Drugą funkcją, którą można byłoby przypisać treści percepcji muzyki, jest detekcja. Spróbujmy ująć tę możliwość w następujący sposób. Przypuśćmy, że słucham *Requiem* Mozarta. Zostawmy na chwilę towarzyszący temu utworowi tekst i skupmy się na samej muzyce. W usprawiedliwiony sposób możemy powiedzieć, że poprzez treść naszych doświadczeń związanych z tym utworem jesteśmy w stanie wykryć (dokonać detekcji) takie zjawiska jak: strach przed śmiercią,

wolę życia, siłę ducha, który do ostatnich chwil stara się trwać przy życiu, etc. Tego rodzaju zjawiska nie są dostępne w sposób prosty, jak kolor obicia foteli w uniwersyteckiej auli. Trzeba specjalnych i, powiedzmy sobie szczerze, szczególnych typów treści doświadczeń, by możliwe było dotarcie do tego rodzaju zjawisk. Właściwie można byłoby znów odwołać się do opisu śmierci Longinusa Podbięty i powiedzieć, że poprzez treść doświadczenia związanego z tym opisem możliwa jest detekcja analogicznych zjawisk. Nie będzie chyba nadużyciem, jeśli powiem, że każdy, kto pierwszy raz czyta ten fragment z trylogii Henryka Sienkiewicza, odkrywa dla siebie, czym są cierpienie, strach, obawa, przewyciężenie tchórzostwa, męstwo etc. Przypadek detekcyjnej roli treści doświadczenia także wymyka się interpretacji pojęciowej. Treść doświadczenia nie jest pojęciowa, gdyż zależności między treścią doświadczeń a tym, co poprzez nie odkrywamy, nie mają charakteru logicznego. Odkrywając strach poprzez stosowną tonację w fragmentach *Requiem*, stosujemy raczej mechanizm analogii, odwołania do lub przeniesienia z jednego typu doświadczenia na drugie niż mechanizm interpretacji semantycznej czy logicznej.

W trzeciej – najbardziej interesującej funkcji treści doświadczenia muzycznego – można mówić o zjawisku oceny (ewaluacji). Jest to niezwykle doniosła funkcja, którą wiążemy zwykle z bardzo wyrafinowanymi strategiami podmiotu. Rzecz w tym, że życie codzienne, także w sytuacjach, w których zmuszeni jesteśmy stosować oceny, wymaga od nas narzędzi bardzo prostych i skutecznych. Oczywiście dla zachowania i postawy Longinusa Podbięty jako przypadku męstwa i odwagi możemy zbudować stosowne uzasadnienie, ale jednocześnie samo męstwo i odwaga jako fenomeny moralne, które mają charakter obligujący i ocenny, dane są niejako wprost właśnie w ramach naszych doświadczeń. W żaden sposób nie powinno nas zaskakiwać to, w jaki sposób Platon i Arystoteles charakteryzują muzykę. W ich mniemaniu funkcja ewaluacyjna treści doświadczenia utworu muzycznego jest centralna. I to w dwojakim sensie. Po pierwsze, jest centralna, gdyż pozwala uruchomić stosowne mechanizmy moralne. Po drugie dlatego, że buduje równoległe mechanizmy wartościowania. Jeśli ktoś słucha Bacha, wyrabia w sobie nie tylko stosowne cnoty, na przykład cnotę pobożności lub kontemplacji, ale dodatkowo wykształca w sobie mechanizm oceny, w ramach którego pewne treści doświadczeń służą do tego, by w sposób bezpośredni i bez zaawansowanych procedur poznawczych móc ocenić zjawiska, z którymi mamy do czynienia przy doświadczeniach tego samego typu. Mówiąc obrazowo: ktoś, kto obcuje z Bachem,

korzysta z takiego mechanizmu ocennego ugruntowanego w treści doświadczenia tej muzyki, który niechybnie może prowadzić do awersji, gdy w horyzoncie doświadczenia znajdują się, na przykład, utwory muzyki popularnej.

ZAKOŃCZENIE

Teza Luntleya o tym, że treść percepcji utworu muzycznego jest niepojęciowa, pozwoliła na zdiagnozowanie natury treści doświadczeń muzycznych. Hipotezy Platona i Arystotelesa, którzy każą nam wiązać muzykę z formowaniem charakteru i postaw moralnych, mogą być rozumiane w sposób przekonujący i jednocześnie nieangażujący pojęciowo. Ewokacja, detekcja i ewaluacja to zjawiska towarzyszące treściom doświadczeń muzyki. Dzięki tym zjawiskom człowiek uzyskuje – poza kanałem pojęciowym – znakomitą platformę, po której suchą nogą może przejść do fascynującego świata wartości. W tej chwili nie jest istotne, czy te wartości istnieją, ani też jaką mają naturę, znacznie ważniejsze jest to, że istnieją takie typy treści doświadczeń, a wśród nich przede wszystkim doświadczenie muzyki, za sprawą których to przejście dokonuje się bezboleśnie. Fakt ten, jak sądzę, można uznać za jeden z najbardziej doniosłych i jednocześnie zobowiązujących dla twórców. Jak pisze Władysław Stróżewski w eseju *Trzy wymiary dzieła sztuki*:

Sluchając [dzieła muzycznego – S.T.K.] nie mamy możliwości – jak w przypadku obrazu – „przeskakiwania” od fizycznego podłoża do ufundowanego w nim przedmiotu intencjonalnego. [...] Wszystkie tzw. jakości pozadźwiękowe dzieła osadzone są w dźwięku. Od niego zależy całość wykonania [i możemy dodać, że także percepcji – S.T.K.], toteż nic dziwnego, że sposób czy raczej kunszt wydobywania dźwięku jest czymś w rodzaju kamienia probierczego oryginalności i wielkości artysty¹¹.

Innymi słowy: jeśli utwór muzyczny w swoich konkretyzacjach ma przemówić do odbiorcy, zarówno kompozytor, jak i artysta muszą stosowną treść po stronie słuchacza ukonstytuować. A czyniąc to z kunsztem, poza pojęciem, mogą uruchomić mechanizmy, które wprowadzą słuchacza w świat dla niego niedostępny. Świat – dodajmy na koniec – piękny.

¹¹ W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki* [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 15–16.

BEYOND CONCEPTS. A SKETCH ON THE PERCEPTION OF MUSIC
AND ITS CONCEPTUALIZATION

Summary

In this short sketchy paper I put forward a question about the nature of the content of music perception. The reconstruction of the debate between the conceptualist camp on the one side and the anticonceptualists on the other shows that it is really hard to interpret the content of music perception in terms of concepts (as broad as it can be). At the same time, the idea of the threefold function of the content of music perception is elaborated on. First, there is the function of evoking – the content of music perception evokes in different ways certain mental states. Second, the function of detection through the content of music perception is taken into account. Last, the third function – that of evaluation – is presented and described.

Sebastian T. Kolodziejczyk