

Adaptacyjna rola muzyki

W latach 2014–2015 miałem przyjemność współpracować z badaczami reprezentującymi świat nauk przyrodniczych, konkretnie z pracownikami wrocławskiej Akademii Wychowania Fizycznego z Katedry Aktywności Ruchowej w Środowisku Wodnym oraz Zakładu Teorii i Metodyki Pływania. Efektem tej współpracy stał się wspólnie napisany i przyjęty do publikacji w czasopiśmie naukowym „Polish Hyperbaric Research” artykuł pt. *Poziom zdolności różnicowania kinestetycznego w środowisku wodnym na tle uzdolnień muzycznych w początkowym etapie doskonalenia pływania*¹.

Dla mnie, jako reprezentanta nauk humanistycznych, było to bardzo ważne doświadczenie badawcze. Już sam walor interdyscyplinarnego podejścia w prowadzeniu badań naukowych może fascynować i dawać nadzieję na pojawienie się nieoczekiwanych bodźców wynikających z tak ważnej chociażby w antropologii kulturowej zasady opartej na spotkaniu z odmiennością. W tym kontekście chodziło o totalną, przynajmniej z mojej perspektywy, odmienność podejścia do kwestii prowadzenia badań, w których przedmiotem namysłu był, bądź co bądź, człowiek, niemniej jednak traktowany jako mechanizm. Co ważne, moi współtowarzysze podzielili tego „człowieka” na dwie kategorie. Ale o tym już w dalszej części artykułu. Tu chcę jedynie dodać, że niemałe wrażenie wywarło na mnie, jako na wieloletnim badaczu terenowym, uzyskanie przez nasz zespół badawczy konkretnych, mierzalnych danych, osiągniętych w serii zestandaryzowanych i metodologicznie rozbudowanych procedur badawczych. Ich otrzymanie nie byłoby możliwe bez wykorzystania specjalnie skonstruowanej do celu tych badań aparatury pomiarowej, tzw. kinestezjometru, który został wykonany według autorskiego projektu Andrzeja Klarowicza.

¹ A. Klarowicz *et al.*, *Poziom zdolności różnicowania kinestetycznego w środowisku wodnym na tle uzdolnień muzycznych w początkowym etapie doskonalenia pływania*. Artykuł ma się ukazać w drugim kwartale 2016 r. w czasopiśmie „Polish Hyperbaric Research”.

Bezpośredni sens prowadzonych przez nas badań sprowadzał się do kategorii zachowań ruchowych, określanych mianem kinestetycznych. Większość tego typu zachowań opisuje i porządkuje nauka o ruchu, zwana kinestetyką². W jej obrębie mieszczą się m.in. kwestie związane z nabywaniem doświadczeń ruchowych, pamięcią ruchową, dynamiką ruchu czy różnicowaniem siły i czuciem mięśniowym (zdolność kinestetycznego różnicowania ruchu). W dużym uogólnieniu chodzi tu np. o relacje czasowe, jakie zachodzą między bodźcem, może nim być komenda lub inne czynniki zewnętrzne, np. temperatura powietrza, wody, ciśnienie itp., a reakcją ciała czy określonych jego części. Do innych zmiennych uwzględnianych przy okazji prowadzenia badań z zakresu kinestetyki należałoby zaliczyć m.in. stopień powtarzalności określonych ruchów czy natężenie ich siły w zależności od czasu wykonywania oraz liczby powtórzeń.

Więcej szczegółowych informacji na ten temat znaleźć będzie można w przywołanym powyżej artykule. Zawarto w nim także szczegółowe analizy zastosowanych procedur badawczych, otrzymanych wyników, polemikę z innymi autorami prowadzącymi podobne badania, wreszcie wnioski, choć te sprowadzono głównie do mechanizmów rządzących ludzkim ciałem.

W tym miejscu winien jestem pewne wyjaśnienie. Otóż zaproszono mnie do współpracy w wymienionym projekcie m.in. dlatego, że jestem muzykiem, a także z tego względu, iż jako etnolog od lat zawodowo zajmuję się problematyką z zakresu antropologii muzyki. Bo właśnie kategoria muzyki, czy mówiąc precyzyjniej, praktykowanie muzyki na co dzień, to kolejna istotna zmienna brana pod uwagę w ramach naszych badań. Impulsem do przeprowadzenia eksperymentu było przyjęcie hipotezy, w myśl której muzycy wykażą w środowisku wodnym większe zdolności kinestetyczne niż inne osoby pływające, które nie uprawiają muzyki. W celu weryfikacji tej hipotezy wyselekcjonowano dwie grupy osób (22 mężczyzn), po 11 w każdej z nich, które poddano jednakowym testom w środowisku wodnym. Jedną z nich reprezentowali początkujący pływacy, drugą osoby pływające, choć dodatkowo wyróżniające się umiejętnością gry na instrumentach muzycznych. Przed przystąpieniem do pomiarów zweryfikowano przedstawicieli obu grup pod względem podobnego poziomu umiejętności pływackich.

² *Ibidem*; zob. też: A. Seemüller, K. Fiehler, F. Rösler, *Unimodal and crossmodal working memory representations of visual and kinesthetic movement trajectories*, „Acta Psychologica” 2011, Vol. 136, s. 52–59; A. Gallace, C. Spence, *The cognitive and neural correlates of tactile memory*, „Psychological Bulletin” 2009, Vol. 135, s. 380–406.

Badanie polegało na rejestracji i ocenie powtarzalności i adekwatności do zamysłu siły generowanej kończynami górnymi w środowisku wodnym. Narzędziem pomiaru był wspomniany wcześniej kinestezjometr, czyli przytwierdzone do jednej ze ścian toru wodnego siedzisko zanurzone w wodzie i wyposażone w zestaw czujników tensometrycznych rejestrujących zmiany wielkości naprężeń mięśniowych powstających w trakcie ruchu. Całość zespolono z komputerem otrzymującym dane wygenerowane w trakcie eksperymentu. Osoby biorące udział w teście były sadzane na kinestezjometrze, zanurzone w wodzie i proszone o wykonanie serii zestandaryzowanych wiosłujących ruchów w wodzie kończynami górnymi. Każdy z uczestników wykonywał te same zadania. Przedmiotem pomiaru był tu także związek przyczynowo-skutkowy zachodzący pomiędzy zamierzonym przez badanego wykonaniem zadania a rzeczywistym obrazem efektów jego działań, co mierzył właśnie kinestezjometr.

Uzyskane w trakcie opisywanego eksperymentu dane nie były na tyle mocne, by potwierdzić stawianą hipotezę, jednak wskazały na pewne różnice, jakie zachodzą między pływakami a pływającymi muzykami. I tak wskazania wartości tzw. parametru błędów wykazały „wybiórczą”, acz jednak (!), „wyższą zdolność do różnicowania kinestetycznego w środowisku wodnym w grupie muzyków”. Innymi słowy, muzycy nieco bardziej kontrolowali i koordynowali ruchy swojego ciała. Szukając wyjaśnienia i ewentualnego bodźca do prowadzenia dalszych badań w podobnym zakresie przedmiotowym, zdecydowana większość zespołu badawczego, po otrzymaniu wyniku, uwagę swą skoncentrowała na czynnikach zachodzących niejako wewnątrz człowieka, na jego mięśniach, jego układzie nerwowym itp. Mnie natomiast, jako przedstawiciela nauk o kulturze i społeczeństwach ludzkich, zainteresowało coś innego. Oględnie rzecz ujmując, zacząłem zastanawiać się nad czynnikami zewnętrznymi, które potencjalnie mogą wpływać na kształtowanie się odmiennych kompetencji ruchowych u człowieka. Muszę też przyznać, że wynik uzyskany w trakcie opisanego eksperymentu badawczego rozpałił moją wyobraźnię. Tym, co najbardziej podsycało moją namiętność poznawczą, okazał się fakt, iż to właśnie muzycy wykazali się w środowisku wodnym nieco bardziej wykształconą umiejętnością świadomego różnicowania zachowań siłowo-ruchowych, jakby ich zdolność adaptacyjna w tym konkretnym środowisku była trochę lepsza niż w przypadku pływaków nie-muzyków.

W dalszej części tego artykułu nie zamierzam przybliżyć dowodów potwierdzających tezę, iż osoby praktykujące grę na instrumencie muzycznym mają lepiej wykształconą zdolność kinestetyczną. Powód jest prosty. W kontekście

czynników, które wpłynęły na moje postrzeganie opisywanego tu problemu, musiałbym przeprowadzić podobne badania, jak te opisane powyżej, w różnych częściach świata wśród przedstawicieli różnych kultur, co nie jest zadaniem łatwym do wykonania w krótkim czasie i bez odpowiedniego zaplecza finansowego oraz badawczego. W tym miejscu muszę jednak dodać, iż w mojej ocenie równie istotnym czynnikiem wpływającym na kształtowanie odmiennych predyspozycji u niektórych ludzi, w tym np. ruchowych, jest kultura rozumiana nie tylko jako instrument adaptacji człowieka do środowiska, lecz także jako zespół wzorców i praktyk, których powtarzanie przez kolejne pokolenia wzmacnia najbardziej pożądane (m.in. z uwagi na przetrwanie) w danej grupie cechy i zachowania.

Zamierzam zatem podać kilka przykładów, które ilustrują naszkicowany tu problem. Ewentualna teza, jaką w sposób niezobowiązujący (nie dysponuję tzw. twardymi danymi, a ograniczam się do tzw. tekstów kultury) zamierzam przemycić, sprowadza się do stwierdzenia, że działalność ludzka w zakresie muzyki ma także swój wymiar praktyczny, żeby nie powiedzieć adaptacyjny. Przesłanki naprowadzające ku tego rodzaju optyce znajdziemy choćby tylko w literaturze na temat szeroko pojętej aktywności kulturowej człowieka. W odpowiednim momencie, celem ilustracji prowadzonego wywodu, będę przybliżał niektóre z nich. W tym miejscu natomiast pragnę podzielić się jedną z pierwszych refleksji, jaka przyszła mi do głowy po otrzymaniu wyników eksperymentu. Wydaje mi się ona o tyle istotna, o ile wskazuje na zewnętrzne, kulturowe uwarunkowanie różnic, jakie pojawiły się między pływakami a pływakami-muzykami w zakresie kinestetyki i w kontekście czucia mięśniowego.

Zauważona eksperymentalnie zdolność muzyków do różnicowania siły w wodzie prawdopodobnie jest wynikiem wykonanej przez nich wcześniej pracy, aczkolwiek niekoniecznie związanej ze środowiskiem wodnym czy treningiem sportowym. Chodzi tu bowiem o pracę, którą cechuje pewna cykliczność i powtarzalność z uwzględnieniem czynników różnicujących prędkość ruchu, siłę czy napięcie, jak również i tych, które wykraczają poza sam walor ruchu. W przypadku muzyków chodzi tu przede wszystkim o percepcję niezwykle ulotnych i abstrakcyjnych znaków ze świata zjawisk, do jakich zaliczyć można dźwięk muzyczny. Nie bez znaczenia zapewne jest jednak to, że ów dźwięk muzyczny został w trakcie historii, chociażby tylko kultury europejskiej, zdefiniowany i włączony w uporządkowane struktury³, co *implicite* pozwala zauważyć, iż wykonujący swe ćwiczenia muzyk nie tylko porusza się

³ Zob. J. James, *Muzyka sfer*, tł. M. Godyń, Kraków 1996.

w obrębie powtarzalnych struktur ruchowych mających na celu doskonalenie artykulacji dźwięku czy nauki utworu muzycznego, lecz także podlega jednocześnie mechanizmom świadomego uczestniczenia w systemie muzycznego porządku. W efekcie ćwiczenie utworu muzycznego bądź jego wykonywanie od początku do końca odbywa się w dwóch wymiarach egzystencji człowieka, psychicznym i fizycznym. Ten mechanizm niewątpliwie sprzyja skróceniu dystansu między impulsem myślowym a wykonanym ruchem. Innymi słowy praktyka muzyczna przekłada się prawdopodobnie na wysoką sprawność sterowania ruchami ciała; znacząco wpływa na zmniejszenie błędów różnicy pomiędzy bieżącym a planowanym efektem wykonywanego zadania.

Zdolność nadzorowania sensorycznych w szerokim tego słowa znaczeniu czynników ruchu w przypadku muzyków może być również potęgowana przez takie elementy, które wynikają z formalnych zasad i prawideł funkcjonujących w muzyce. Należałoby tu wskazać chociażby na różne tempa utworów muzycznych (szybkie, wolne, średnie), odmienne rytmy, poczynając od prostych, np. opartych na metrum sekwencji dwóch wartości rytmicznych przypadających na jeden takt, a kończąc chociażby na tych nieparzystych, generowanych przez jednostki rytmiczne o wysokiej wartości liczbowej – np. rytm 9/8 (powtarzalna sekwencja dziewięciu ósemek w taktie). Niebagatelny wpływ na poziom czucia mięśniowego u muzyków ma prawdopodobnie też to, co związane jest z dynamiką w muzyce. Zwykle w obrębie jednego utworu muzycznego istnieją okresy gry cichej i wręcz bardzo głośnej. W związku z tym artykulacja dźwięków o różnym natężeniu dynamicznym wymagać będzie użycia adekwatnej siły, za każdym razem innej. W sferze dynamiki muzycznej można też mówić o liniowo wzrastających bądź opadających kontinuuach polegających na stopniowym zwiększaniu natężenia dźwięku czy, odpowiednio, zmniejszaniu (*crescendo*, *decrescendo*).

Zaleceń artykulacyjnych lub interpretacyjnych ujętych w system skodyfikowanych zasad jest znacznie więcej⁴. Niewątpliwie, spoglądając na to z perspektywy szeroko pojętej koordynacji ruchowej, wymagania stawiane przed muzykami należą jednocześnie do tych czynników, które warunkują ich szczególnie rozwiniętą zdolność kinestetyczną, znaczącą tyle co koordynacja ruchowo-dotykowa. Pośrednim uprawomocnieniem tej w dużej mierze nabytej zdolności wydaje się też to, iż muzycy potrafią ją wykorzystać również w środowisku wodnym. Konsekwentnie można także stwierdzić, iż zdolność

⁴ Zob. Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1987.

kinestetycznego różnicowania siły wcale nie musi być cechą wrodzoną, *ergo* w dużym stopniu wynika też z kultury, a nie wyłącznie natury.

W historii nauki poświęconej muzyce różnych ludów wykrystalizowały się dwie skrajne koncepcje na temat roli muzyki wśród *homo sapiens*, w konsekwencji, jej miejsca w relacji natura – kultura. W świetle jednej z nich, autorstwa Alana Lomaxa,

Muzyka stanowi podsystem kultury, w którym odzwierciedlają się prawa i reguły właściwe systemowi jako całości⁵.

W związku z tym to reguły kultury, takie jak typ organizacji społecznej, system technologiczny, ekonomiczny czy polityczny mają wpływ na wzorce organizacji muzycznej. Muzyka jest podrzędna wobec kultury, bo przez nią jest generowana i od niej zależna⁶.

Z kolei w ujęciu innego badacza, Johna Blackinga,

Muzyka jest z jednej strony najlepszym instrumentem przystosowania do permanentnie zmieniającego się środowiska społeczno-przyrodniczego, z drugiej zaś – służy podtrzymywaniu pojęć i koncepcji, od których człowiek jest przez całe swe życie uzależniony⁷.

Należy tu dodać, że dla Blackinga muzyka to wytwór kulturowej ewolucji człowieka i, co istotne, specyficzny dla gatunku ludzkiego instrument adaptacji do środowiska. Muzyka w świecie człowieka odgrywa rolę swoistego języka i jest pośrednikiem między naturą a kulturą, łącząc w sobie poznawcze i emocjonalne wymiary stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości⁸.

Muszę w tym miejscu podkreślić, iż moje doświadczenie badawcze z zakresu etnografii, etnologii czy antropologii kulturowej podpowiada mi, by nie dokonywać wyborów poszczególnych teorii czy przywiązywać szczególnej wagi np. tylko do jednego ze skrajnych poglądów. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że udowodnienie tezy, iż „prawda leży gdzieś pośrodku”, jeśli idzie o miejsce muzyki w relacji natura – kultura, wymagałoby sporo miejsca, dlatego w tym artykule nie podejmę się tego zadania. Niemniej jednak deklaruje

⁵ Cyt. za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 22.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 23.

⁸ *Ibidem*.

swoje przekonanie o słuszności tej tezy. Natomiast z uwagi na problem, jaki roztrząsam w tym tekście, w sposób instrumentalny chciałbym wykorzystać myśl Blackinga. W związku z tym pozwolę sobie jeszcze na przybliżenie definicji kultury autorstwa Bernarda Campbella, badacza reprezentującego rodzaj spojrzenia na kulturę człowieka w kontekście uwarunkowań przyrodniczych, uwzględniającego powstanie różnych typów kultur w zależności od istniejących ekosystemów. Jego zdaniem

kultura jest wyuczonym środkiem przystosowania się ludzkości; oparta jest na możliwości symbolicznego porozumiewania się i jest kumulatywna⁹.

Pozostając w optyce Blackinga należałoby tu dodać, iż muzyka jest swego rodzaju narzędziem kultury w procesie adaptacyjnym, jakkolwiek jest też dobrym akumulatorem i medium, jeśli chodzi o jej zdolność do kumulowania i przekazywania treści istotnych dla danej grupy ludzi.

Trudno będzie odpowiedzieć na pytanie, jaką rolę odegrała muzyka jako narzędzie kultury w procesach adaptacyjnych, które doprowadziły nie tylko do powstania człowieka jako istoty tworzącej kulturę, ale przede wszystkim wykształcenia odmiennych typów kultur. Nie ma zresztą pewności co do tego, czy w każdym z przypadków adaptowania się człowieka do środowiska przyrodniczego muzyka odegrała podobną bądź nawet jakąkolwiek rolę. Warto jednak, koncentrując uwagę na opisywanym tu problemie, uwzględnić kategorię tzw. błędu genetycznego, w ujęciu Susan K. Langer, według której muzyka to nie wyłącznie akumulator i medium treści o walorze symbolicznym, choć także i takie funkcje w kulturze spełnia. Celem przybliżenia tego, o czym mówię, przytoczę dłuższą wypowiedź wspomnianej autorki:

Istnieje szeroko rozpowszechniony i popularny błąd, znany pod nazwą „błąd genetycznego”, który w filozofii i krytyce rodzi się z metody historycznej: polega on na myleniu pochodzenia rzeczy z jej sensem, sprowadzania danej rzeczy do najbardziej prymitywnej formy, a potem nazywaniu jej „po prostu” archaicznym fenomenem. W filozofii symbolizmu błąd taki jest szczególnie szkodliwy, ponieważ wszystkie elementarne formy symboliczne mają źródło w czymś innym niż zainteresowanie symbolami. Znaczenie zawsze jest przygodną wartością. Słowa były prawdopodobnie dźwiękami rytualnymi, zanim stały się środkami komunikacji; nie znaczy to, że obecnie język nie jest „naprawdę”

⁹ B. Campbell, *Ekologia człowieka. Historia naszego miejsca w przyrodzie od prehistorii do czasów współczesnych*, tł. M.A. Bitner, Warszawa 1995, s. 20.

środkiem komunikacji, lecz jedynie pozostałością ekscytacji plemiennej. Materiał muzyczny prawdopodobnie również miał inne zastosowania, nim zaczął służyć muzyce; nie znaczy to, że muzyka „naprawdę” nie jest osiągnięciem intelektualnym i ekspresją idei muzycznych, lecz tylko błaganiem o deszcz czy zwierzyne, lub że służy jako rytmiczna pomoc tancerzom itp.¹⁰

W literaturze na temat kultury nie brakuje uwag, w myśl których to, co nazywamy sztuką, w tym zapewne też muzyką, niekoniecznie powstaje z pobudek artystycznych i ma związek wyłącznie z wrażliwością estetyczną. Problem ten poruszał w swych pracach chociażby Jacek Olędzki, który często zadawał sobie pytanie o „[...] czynniki sprawcze działań człowieka, których rezultaty uznane zostały za dzieło artystyczne”¹¹. Szukając odpowiedzi, wskazywał chociażby na takie przedmioty, które inni badacze zaliczali do sfery działań plastycznych w kulturze chłopskiej, takie jak karbowane czy rzeźbione kije, laski pasterskie lub sołtysie, belki w młynie czy spichrzu, a które, mimo że wyrażały liczne walory estetyczne, zdaniem Olędzkiego były takimi przede wszystkim z potrzeby rachowania liczby zwierząt, zboża, mąki etc. Dowodów potwierdzających tezę, iż liczne formy tego, co nazywamy sztuką, powstają z uwagi na ich praktyczne przeznaczenie, Olędzki szukał w różnych kulturach bądź to prowadząc własne badania, bądź też posiłkując się literaturą. Jego studia doprowadziły go m.in. do takiego wniosku:

[...] to, co piękne, a szczególnie bardzo piękne, wspaniałe, nie musi się rodzić z pobudek estetycznych. Przeciwnie, uczucia troski czy zakłopotania, aż po cierpienie (miesiączka, ciąża), świadomość swego *ego*, swej tożsamości i wiążąca się z tym potrzeba pamiętania (inicjacja), wreszcie walka z głodem czy niedostatkiem pożywienia (polowanie) mogą stanowić i chyba od zarania stanowią zespół czynników wpływających na efekt końcowy, odbierany przez nas jako dzieło sztuki, jako działanie artystyczne¹².

Przybliżając część poglądów Olędzkiego na sztukę, kładąc akcent na wymiar praktyczny, kierowałem się przekonaniem, iż to, co uważamy za muzykę, wcale nie musiało powstać jako kategoria ludzkiej aktywności, od której oczekuje się wyłącznie walorów artystycznych, duchowych, towarzyskich czy rozrywkowych. Natomiast uważam, że pielęgnowanie wrażliwości estetycznej, wraz

¹⁰ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 365–366.

¹¹ J. Olędzki, *Ludzie wygasłego wejrzenia*, Warszawa 1999, s. 349.

¹² *Ibidem*, s. 352.

z towarzyszącymi temu działaniu kontekstami, dyskursami, studiami, przejawami kultu i uwielbienia etc., chociażby tylko na polu muzyki, nie tyle służy krzewieniu idei piękna lub innych mniej lub bardziej abstrakcyjnych idei czy nawet tradycji, ile jest sprawdzonym sposobem zachęcania ludzi do podtrzymywania wielu zachowań związanych z muzyką pojmowaną jako instrument adaptacji człowieka do świata, w którym przyszło mu żyć. Myśl tę zamierzam rozszerzyć – mam nadzieję, że także rozjaśnić – za pomocą ilustracji dokonanej przez Czesława Miłosza, który w ten oto sposób postrzega pojęcie „muzyki”:

Warto byłoby, pisząc o muzyce, mówić nie tylko o dźwięku, także o samej czynności. Widzieć orkiestrę symfoniczną albo kwartet w działaniu, to przecież cudowne. Już to, że zebrali się, z różnych dzielnic miasta, z różnych układów rodzinnych, z różnych mieszkań, domów, widoków ze swego okna, i razem wykonują, czyli razem poddają się rozkazowi zapisanych na papierze dźwięków, jest godne podziwu. A tu jeszcze ich, inne u każdego, właściwości – ten łysy, tamten znów brodaty, ten chudzielec, tamta w zielonej sukni wyróżniającej się wśród fraków. Wykonują, to znaczy służą czemuś, co ma inne trwanie niż oni i inny rodzaj istnienia. Było, zanim się urodzili, i będzie, mniejsza z tym jak długo, ale dłużej niż oni. My, słuchacze i widzowie, uczestniczymy w przybyciu jednodniowych istot ciepłokrwistych do krainy matematycznych proporcji, kryształów niepodległej niczemu logiki, czystych idei. Na granicy tej krainy prowadzą po strunach swoje smyczki, przyciskają klawisze fortepianu, dmą we flet i rożek myśliwski. A z tego dla nas ogromna radość, myśl o tym, jak wspaniały, bogaty i różnorodny jest ludzki świat¹³.

W wypowiedzi Miłosza chciałbym podkreślić kilka elementów. Znamienny na pewno jest fakt, iż w ramach muzyki generowane są byty odznaczające się długim, ponadjednostkowym, a nawet ponadpokowym trwaniem. Jednak najistotniejsze wydaje się coś innego – fakt ludzkiej różnorodności oraz to, że muzyka, najczęściej konkretna stylistyka bądź utwór muzyczny, jest w stanie różnorodność tę podporządkować abstrakcyjnej, acz konkretnej formie. Myślę przy tym, że w scalaniu tej ludzkiej różnorodności w jeden niejako organizm ożywiany przez muzykę, istotną rolę odgrywa rytm. Bez niego trudniej byłoby zsynchronizować elementy kompozycji. Konsekwentnie uważam, że rytm jest również niezbędnym elementem warunkującym sprawne funkcjonowanie społeczeństw ludzkich. Rytm organizuje nasze życie. Powtarzalny rytm roku, rytm czasu mierzzonego za pomocą zegarów, rytm pracy, rytm treningu sportowego,

¹³ C. Miłosz, *Muzyka*, [w:] *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 263.

rytm ruchu drogowego i świetlnej sygnalizacji, rytm urbanistyczny czy rytm w architekturze to zjawiska ze świata kultury, bez których trudno byłoby nam zsynchronizować nasze teraźniejsze działania czy też wznosić stojące przez wieki budowle. Takie jest moje zdanie w tej kwestii, natomiast otwartym zostawię pytanie o to, w jakim stopniu, o ile nie przede wszystkim, to właśnie muzyka bądź to, co przez nią rozumiemy, być może od zarania zjawiska kultury, specjalizuje i utrwala w ludziach umiejętność zsynchronizowanych działań, włączając w to umiejętność organizowania się w grupy ludzkie, tworzenia przez człowieka zhierarchizowanych struktur społecznych i wszelkiego rodzaju czytelnych pod względem ich struktury i rytmu (!) porządków.

Zamiast definitywnego zamknięcia poruszonego w tym tekście problemu, chciałbym zaproponować coś w rodzaju appendiksu traktującego na temat rytmu muzycznego jako swego rodzaju instrumentu adaptacji i kulturowej organizacji. Zamierzam przy tej okazji skoncentrować uwagę na kontynencie afrykańskim. Powód jest następujący. Otóż muzykę tego kontynentu charakteryzuje duża rytmiczność i wręcz specjalizacja rytmiczna uchwytana w procesach wykonywania tej muzyki.

Wspomniany już wcześniej Jacek Olędzki informuje, iż do typowych afrykańskich zjawisk należało takie oto zachowanie. Przemierzający się z punktu A do punktu B przybysze spoza Afryki, w trakcie podróży słyszeli odgłosy bębnow. Gdy docierali na miejsce, okazywało się, iż mieszkańcy osady, w czasach gdy nie było jeszcze telefonów, Internetu itp., doskonale wiedzieli, ile osób miało przybyć, w jakim wieku, jaka jest płeć poszczególnych członków grupy itd. Informacja docierała przed podróżnymi¹⁴.

Anna Czekanowska z kolei nie ma wątpliwości, że mieszkańcy Afryki stworzyli odrębny język oparty w głównej mierze na dźwiękach instrumentów perkusyjnych, który zapewniał komunikację na odległość, co było szczególnie ważne w kontekście adaptowania się do środowiska naturalnego. Za pomocą bębnow przekazywano sobie ważne informacje o tym, gdzie jest woda, pożywienie, zwierzyna łowna, a gdzie czyha niebezpieczeństwo. Istotnym warunkiem specjalizacji tego języka, jak należy sądzić, stała się szeroko rozpowszechniona praktyka muzyczna polegająca nie tylko na grze z wykorzystaniem instrumentów perkusyjnych, lecz także innych instrumentach muzycznych, jak też śpiewie czy tańcu. W efekcie tej praktyki, obejmującej okres sięgający prawdopodobnie znacznie dalej niż początek naszej ery, u przedstawicieli rasy czarnej zamieszkującej kontynent afrykański wykształciły się

¹⁴ J. Olędzki, *op. cit.*

cechy, których próżno szukać gdzie indziej. Wśród najważniejszych należałoby wymienić zdumiewającą umiejętność ruchową polegającą na zdolności synchronizowania tańca z rytmem, śpiewem i grą na instrumentach perkusyjnych wykonywanych jednocześnie. Do tego dochodzi polirytmiczny wymiar samej muzyki, czyli nakładanie się w jednej sekwencji czasowej kilku różnych rytmów stanowiących jedną całość, co również typowe dla tradycyjnej muzyki afrykańskiej. Oznacza to mniej więcej tyle, że przykładowy człowiek odbywający akt tańca jest w stanie w jednym czasie wykonywać ruchy kończynami górnymi według parzystej miary, dolnymi według miary nieparzystej, a tułowiem wykonywać sekwencje rytmiczne w innym rytmie bądź tempie niż wymienione wcześniej czynności¹⁵. Warunkiem tej zdolności jest wielopokoleniowa praktyka i transmisja zachowań zawierających się w jej obrębie.

Moim zdaniem trudno jest w obliczu takich faktów stwierdzić, iż muzyka nie jest istotnym elementem w procesie kulturowej ewolucji człowieka, jak również zauważyć, iż jej praktykowanie może wpływać na psychoruchowe zdolności człowieka. Skłania mnie ku temu wiedza informująca o tym, iż w Afryce muzyka stanowiła istotne medium komunikacyjne, zwłaszcza na odległość i choćby z tego względu może być potraktowana jako istotne narzędzie przetrwania. Natomiast jej praktykowanie, być może motywowane chęcią specjalizowania systemów komunikacyjnych na odległość, rozbudowało jej strukturę i w konsekwencji wpłynęło na wykształcenie specyficznych cech motorycznych i sensorycznych wśród wielu mieszkańców tego kontynentu. Mimo tych konstatacji kwestii dystansu między czynnikami biologicznymi a kulturowymi w kontekście mechanizmów adaptacyjnych wolałbym nie rozstrzygać, jakkolwiek mam podstawy sądzić, iż praktyka kulturowa, w szczególności muzyczna, może wpływać na nasze *physis*. Osoby chcące, chociażby w sposób organoleptyczny, zweryfikować ostatni pogląd, zachęcam do prześledzenia ruchowych zachowań scenicznych takich znanych w kulturze Zachodu artystów o rodowodzie afrykańskim jak Sister Rosetta Tharpe, James Brown czy Michael Jackson.

¹⁵ Zob. A. Czekanowska, *Kultury tradycyjne wobec współczesności*, Warszawa 2008, s. 25–69.

Summary

The adaptive role of music

This article is an attempt at cultural interpretation of results of studies which took place at a swimming pool. The participants were divided into two groups: swimmers and musicians. The main goal of the study was to measure the participants' adaptive abilities in water. It turns out that the group of musicians had a slightly better ability to react to a stimulus in water. As a result, the main focus of the article is the emphasis on the adaptive role of music in culture.