

MUZIKA I EMOCIJE: TEORIJA I ISTRAŽIVANJE

Patrik N. Juslin i Džon A. Sloboda (Urednici)

Oxford, U. K.: Oxford University Press, 2001, 487 str.

Pored uma i ponašanja, emocije su jedan od ključnih pojmova u eksperimentalnoj psihologiji. Zato što primarne emocije – ljutnja, strah, sreća, tuga – utiču na ponašanje i imaju pokretačku snagu u ključnim životnim situacijama, onima koje imaju ogromne biološke posledice, bile su izložene značajnim selektivnim i adaptibilnim razvojnim pritiscima. Emocije su u psihološkom, fiziološkom i metaboličkom pogledu "skupe" i stoga su rezervisane za hitne slučajeve; kada se one i pojave, predstavljaju glavne događaje u ljudskoj fenomenologiji. Ključni atributi osnovnih emocija sastoje se u tome da u njima učestvuju brojni telesni sistemi, istovremeno i zajedno; one su veoma intenzivne, dešavaju se u epizodama, uz povratne sprege; veoma su naglašene; onaj ko ih doživljava ih može odmah prepoznati i o njima izvestiti; one preplave svest i ne postoje kulturne razlike u pogledu njihovog doživljavanja i izražavanja; i imaju nedvosmislen uzrok odnosno objekat. Potrebno ih je razlikovati od raspoloženja (kao što su zabrinutost ili ushićenje), poriva (glad, seks), karakternih crta ili naravi (kao što su introvertnost ili velikodušnost), i stavova (neprijateljski, tolerantan, itd.).

Stoga, kakve veze može muzika, aktivnost čija je sama adaptivna vrednost bila izazov za razumne ljude, imati sa emocijama? "Sve," uči nas narodno mišljenje u svim kulturama. "Puno toga," kažu i obični profesori muzikologije i profesori na konzervatorijumima širom sveta koji generalno ističu tehniku i "ekspresiju." "Tri glavne stvari," mogli bi da tvrde muzički psiholozi: (a) emocije mogu različito da utiču na naš izbor muzike koju slušamo; (b) muzika može da izrazi emocije i (c) muzika može da pobudi emocije kod slušaoca. U celini gledano, delo *Muzika i emocije* skoro u potpunosti ignoriše brojnu literaturu kad je u pitanju tvrdnja (a), ne ispituje kritički naučni status pojma "izraziti" kod tvrdnje (b), i nedovoljno je i nedosledno skeptično prema tvrdnji iznetoj pod (c) da muzika može da izazove istinske emocije.

Mora se naravno voditi računa da se definicijom ne isključi mogućnost postojanja nekog fenomena ili veze. Međutim, još je manje intelektualno prihvatljivo za jednu oblast koja uzima emocije kao jedan od svoja dva središnja pojma, da olako tretira njihovo ispitivanje u eksperimentalnoj psihologiji, fiziologiji i psihosomatskoj medicini koje traje više od stotinu godina. Kriterijumi koji su

pobrojani u prvom odeljku ovog prikaza predstavljaju sažeti prikaz tih stotinu godina tokom kojih se o emocijama pomno razmišljalo i koje su isto tako pomno istraživane; jasna je implikacija da instrumentalna muzika ne može direktno da izazove istinske emocije kod slušalaca. Kad ovakve emocije budu izazvane, to je samo na indirektan način, posredstvom asocijacija i isti se efekat može dobiti pomoću mnogih nemuzičkih sredstava. Razne komponente muzike mogu vidljivo uticati na fiziološke procese, ali pojačana fiziološka aktivnost, iako neophodna, obično nije dovoljna da bi se iskusilo neko emocionalno stanje, čak i ako postoji individualni unutrašnji model za jasno izražene pojedinačne emocije. Ove tvrdnje su prilično bliske onima koje su izložili Šerer i Centner i nije slučajno da su oni među malobrojnim pravim stručnjacima iz oblasti teorije emocija koji su predstavljeni u ovoj knjizi. Nijedan od empirijskih dokaza datih u ovoj knjizi ne dovodi ozbiljno u pitanje gore pomenuto objašnjenje, iako mnoge nepotkrepljene tvrdnje to čine.

Knjiga ima dvadeset poglavlja, organizovanih u šest delova, od kojih prvi deo "Uvod" i poslednji "Pogovor", imaju svaki po jedno poglavlje, koja su napisali urednici. Drugi deo, "Multidisciplinarnе perspektive", sastoji se od sedam poglavlja; posle ovog dela sledi "Kompozitor" (tri poglavlja), "Izvođač" (tri), i "Slušalac" (pet). Urednici su uključeni – zajedno, pojedinačno, ili udruženi s drugima – u četvrtinu svih poglavlja. Trinaest od dvadeset jednog autora priloga su iz Evrope (od kojih sedam iz Ujedinjenog Kraljevstva), a pet iz Sjedinjenih Američkih Država i Kanade.

Možda je razumljivo to što urednici previše ističu potrebu za ovakvim jednim izdanjem i njegovu pravovremenost. Ova uočena potreba je opravdana selektivnim i delimično nepreciznim čitanjem raspoložive literature, o čemu se može steći utisak već u prvom paragrafu prvog poglavlja koje su napisali Juslin i Sloboda. Kad ste se već upustili u priređivanje dela koje je ovako naslovljeno (alternativa bi bila pisanje monografije na osnovu iskreno obavljene selekcije), verovatno niste mogli da izbegnete jedan veliki multidisciplinarni deo. Međutim, predvidljivo je da postoji visoka cena koja se mora platiti zbog raznovrsnosti domena i mišljenja u ovakvom jednom delu knjige u ovom trenutku razvoja ove oblasti – i ona se plaća u vidu slabe koherentnosti i daljeg stvaranja terminološke i definicijske konfuzije. Ali nedostatak koherentnosti i fokusiranosti karakteriše i tri manja dela knjige; iako prisustvo upravo ovakvih delova i njihov sled – kompozitor – izvođač – slušalac – isprva izgledaju optimalno u knjizi o muzici i emocijama, to je samo tako ako ovu temu posmatrate, kao što to urednici očigledno čine, kao jednosmerni odnos muzike i emocija, $M \rightarrow E$, a ne na jedan sveobuhvatniji i precizniji način, kao uzajamni odnos između muzike i emocija, $M \leftrightarrow E$, gde bi ovaj drugi odnos podrazumevao sled $E_1 \rightarrow M_1 \rightarrow E_2 \rightarrow M_2 \dots$ i ukazivao na to kako muzika i emocije mogu biti *dvosmerno* uzročno povezane (zajedno sa drugim važnim društvenim podsticajima i fizičkim i kognitivnim zadacima) u "estetičke mini epizode" i tako ugrađeni u tokove svakodnevnog života.

Krivolinijski karakter ove knjige delom se čini kao posledica ambivalentnog stava urednika prema glavnim temama. Na primer, u poglavlju 1, Juslin i Sloboda

tvrde, sa očiglednim odobravanjem da je "izvestan broj autora izrazio sumnju u to da su sadašnje teorije o emocijama adekvatne za bavljenje muzikom". Ovo problem preokreće naglavce. Naučne teorije o emocijama (suprotno od onih koje predstavljaju narodno mišljenje o emocijama) ne bi trebalo da budu smatrane odgovornim zbog toga što se ne bave ne-emocijama, kvazi-emocijama i raspoloženjima koja muzika izaziva. Kao prvo među »fundamentalnim pitanjima kojima se ova knjiga bavi«, oni navode: »Zašto muzika izaziva emocije kod slušalaca? Da li su emocije koje doživljavamo u vezi sa muzikom različite od onih koje doživljavamo u svakodnevnom životu?«. Čvrste pretpostavke koje ova pitanja sadrže nisu potkrepljene podacima ni u samoj knjizi ni iz nekog drugog izvora. Zaista je vrlo malo eksperimenata koji mogu pretendovati na to da su se pozabavili ovim pitanjima na adekvatan način, a čak i oni koji su najpažljivije zamišljeni među njima, puni su metodoloških dvosmislenosti i kontradiktornih modela podataka (što ne sprečava druge da ih interpretiraju na neadekvatan način i da ih nekritički citiraju).

Prvo poglavlje u ovom multidisciplinarnom delu, koji je napisao Stiven Dejvis, pod nazivom "Filozofske perspektive muzičke izražajnosti", sadrži, kao i većina drugih, jedan elementarni uvod nakon koga sledi analiza pseudozagonetki tipa "kako muzika [može] da izrazi emocije ... kada ona sama ne može da oseća". Ovakav materijal je od ograničene vrednosti za muzičke psihologe i empirijske estetičare, delom i zbog toga što ne postoji istinski dijalog sa filozofima. Dok na primer Krumhansl, istaknuti muzički psiholog, revnosno citira kognitivističku/emotivističku – prilično pojednostavljenu – dihotomiju kod Pitera Kivija, sam Kivi, istaknuti muzički filozof (koji je citiran u Dejvisovom poglavlju i pet drugih poglavlja), nije nijednom citirao, u nekoj od četiri ili pet knjiga iz perioda od osamdesetih do devedesetih godina prošlog veka koje sam ja pažljivo pročitao, da navedem samo jedan primer, izuzetno značajnu i sofisticiranu knjigu iz 1971. pod nazivom *Estetika i psihobiologija* autora D.E. Berljajna.

Poglavlja koja slede u ovom delu posvećena su ispitivanju muzikoloških (Nikolas Kuk i Nikola Diben), psiholoških (Sloboda i Juslin), neuropsiholoških (Izabel Percec), antropoloških (Džudit Beker), socioloških (Tia DeNora), i muzičko-terapijskih (Lezli Bant i Mercedes Pavličević) perspektiva odnosa između muzike i emocija. Ono na šta nailazite, u najvećem delu, nisu komplementarna mišljenja o istom fenomenu već divergentna mišljenja o veoma različitim fenomenima. Ovo se naročito odnosi na poslednja tri poglavlja – kada je reč o njihovoj međusobnoj povezanosti i kada gledate njih zajedno u odnosu na poglavlje Slobode i Juslina. Ovo poslednje poglavlje predstavlja samo po sebi razočaranje, zbog nemarnog uvođenja nepotrebnih pojmova od strane ovih autora ("muzičke" i "estetske" emocije, na primer) i jednog pristupa literaturi iz oblasti odnosa muzike i emocija koji je istovremeno i nekritički i osobeno selektivan. Pojmovna konfuzija i neutemeljene pretpostavke takođe odlikuju poglavlje čiji je autor Percecova; pošto objektivno postoji veoma ograničena količina čvrstih relevantnih podataka, pažljivi

čitalac bi mogao biti uznemiren minimalno obrazloženim zaključcima, poput onog da "sadašnji dokazi ukazuju na postojanje jednog specifičnog nervnog sklopa za izvesne muzičke emocije kao što su sreća i tuga". Oba ova poglavlja bi imala koristi od pažljivog čitanja Aristotelove analize kauzaliteta, naročito njegove definicije četiri *aitia* ("jer, zato što"). Za autora ovog prikaza, Kukovo i Dibenovo poglavlje se ističu u ovom delu svojom jasnoćom misli i informativnošću u pogledu suštinskih pitanja, uz samo neki povremen propust u konsistentnosti kada se radi o definicijama.

Prvo poglavlje u delu "Kompozitor" ("Emocije i kompozicija u klasičnoj muzici: istorijometrijske perspektive") napisao je Din Kit Simonton, istraživač koji je zaslužen visoko cenjen zbog pažljivog korišćenja ove metodologije u proučavanju psihoestetičkih problema. On ovde iznosi zanimljive podatke o odnosu između melodijske originalnosti (izračunate na osnovu dvonotne tranzicione verovatnoće) i različitih stepena estetske privlačnosti. Uz to, "biografski stres" je izračunat za deset kompozitora i povezan sa melodijskom originalnošću. Ovaj drugi odnos (pozitivni) može ponuditi utehu ljudima koji tvrde da je za kreativnost neophodna patnja umetnika, ali se mora imati u vidu da su ovo korelacije među pojmovno udaljenim varijabilama, posredovane mnogim drugima koje Simonton, koliko god pokušavao, nije mogao statistički da kontroliše. Odeljak je sažet, delom zbog toga što se autor u suštini distancira od naslova i onoga što on obećava. Zaista, ako na emocije ne gledate kao na trajnu dispoziciju (što bi ignorisalo vremensku realnost fiziološke reakcije), kako bi kompozitor mogao da održi istu emociju tokom perioda od više meseci koji je neophodan da bi se stvorilo jedno značajno delo?

Sledi poglavlje "Uticaj muzičke strukture na emocionalni izraz", koje su napisali Alf Gabrielson i Erik Lindstrom. Poput P.I. Čajkovskog (citiran) i poput mene ovde u ulozi kritičara, ovi autori sumnjaju u to da "kompozitori izražavaju svoja trenutna osećanja u svojim kompozicijama" i smatraju da je mnogo uverljivije da "koriste razne strukturalne faktore... kako bi postigli izvesne željene izraze emocija". Ključno pitanje se odnosi na *predstavljanje*, na to da muzika priča priču, da ona *prikazuje* ponašanje koje je podstaknuto emocijama slušaocima koji su videli i doživeli slične važne životne događaje kao i kompozitor. Autori na sofisticirani način razmišljaju o muzici; imate utisak da oni kažu "izraz emocija" samo da zadovolje jednu nesrećnu konvenciju. Kako god bilo, poglavlje je korisno po tome što pruža pregled studija koje su ispitivale odnos između strukturalnih faktora u muzici (navodi se blizu 20) i "emocionalnog izraza"; klasifikaciona šema koristi rezultate K. Hevnerovih klasičnih studija iz tridesetih godina prošlog veka koje služe kao polazna i referentna tačka. Ozbiljna mana je u tome što se autori ne bave pitanjem kako čisto muzički strukturalni faktori mogu da budu povezani sa statističkim i psihološkim, kao što su objektivna i subjektivna kompleksnost, novina, iznenadnost i neuklopljenost, niti time u kakvom su odnosu prema verbalnim i fiziološkim merama. Ogroman deo relevantnog rada Berljajna i njegovih studenata (naročito G. Kupčika i J. B. Krozijera) na taj način su ignorisani.

Ovaj heterogeni ali informativni deo knjige zaključuje "Muzika kao izvor emocija na filmu" Anabele J. Koen, što je vrlo dobrodošla kritika studija u ovoj veoma zapostavljenoj oblasti (iako literatura na koju se Koenova poziva treba da bude osavremenjena, naročito imajući u vidu nemačke radove). Ovo poglavlje je najbolje kada analizira višestruku funkciju muzike u filmu; Koenova takođe daje jedan složen, ali uverljiv "kongruentno-asocijacijski okvir" za razumevanje višeslojnih aspekata komunikacije između filma i muzike. Ovo poglavlje je najslabije kad Koenova izlazi iz ovih okvira i tvrdi da se veza između muzike i emocija, M→E, bolje izučava u kontekstu filmske muzike a ne same muzike, navodno zbog toga što muzika u filmu može da se veže uz "objekat" emocije. Ovo zanemaruje kako mnoge druge atribute emocionalnih stanja u stvarnom životu tako i jednostavnu primedbu da onaj koji doživljava "emocije" koje su izazvane filmom – blede kopije istinskih emocija – može da izade iz takvih emocionalnih stanja kad hoće.

Od tri poglavlja koja se nalaze u delu knjige pod nazivom "Izvođač", srednje poglavlje pod nazivom "Negativne emocije pri stvaranju muzike: problem izvođačke treme," koje je napisao Endru Steptou, daje najviše informacija. Činjenicu da se ovo poglavlje očigledno ne bavi "emocijama" koje su izazvane *muзикom* više nego nadoknađuje autentičnost emocije o kojoj se ovde govori i ogromna uloga koju ona ima u životu mnogih muzičkih izvođača. Za njih, termin "uznemirenost" ogromno je ublažavanje prave slike stanja i "iskonski strah" više bi odgovarao realnom stanju: strah od teškog neuspeha, poniženja, uništene karijere isto je tako realan kao i strah od fizičke pretnje. Steptou briljantno razmatra različita društveno-psihološka, psihofiziološka, i farmakoterapeutska pitanja i neka ingeniozna istraživanja, mada zbunjuje zašto on, diskutujući o odnosu između "tenzije" i kvaliteta izvođenja, ne pominje Zajoncovu izuzetno relevantnu teoriju (iz 1965.) "socijalne facilitacije". Deo koji se bavi kognitivnim faktorima važan je jer tvrdi, već na početku, da je "Muzičar koji ima javno izvođenje obično zaokupljen mislima koje su usmerene na izvršavanje zadatka... kognitivni aparat je zaokupljen mislima koje se odnose na uspešno izvođenje." Muzičari su u toku izvođenja veoma intenzivno koncentrisani i nemaju vremena za "pokazivanje emocija" na način koji im neki pripisuju.

Ovaj deo knjige počinje radom Rolanda S. Persona "Subjektivni svet izvođača", a završava se Juslinovim radom "Komunikacija emocija u toku muzičkog izvođenja". Personovo poglavlje se uglavnom oslanja na njegovo doktorsko istraživanje iz 1993. koje je već pominjano u nekim člancima. Čitaoci koji nisu videli njegove radove mogu uživati u tome da saznaju šta petnaest izvođača sa Hadersfild univerziteta (Ujedinjeno Kraljevstvo) kažu i rade kada im se zada muzički zadatak koji je u velikoj meri neautentičan, ali informacija je impresionistička i termin "emocije" se pre koristi u svom kolokvijalnom i metaforičnom značenju nego tehničkom. Izvođačima je bila data partitura kratkog dela iz Glijerove kompozicije koja je njima bila nepoznata i odakle su uklonjene sve naznake za interpretaciju, i imali su dve nedelje da se sprema za njegovo izvođenje i

da diskutuju o njemu sa autorom. Od njih je "konkretno zatraženo da tom muzičkom delu pridju pre na način koji se njima čini prikladnim nego da razmišljaju o tradicionalnim konvencijama za bilo koji muzički stil". Ova procedura minimalizira razliku između kompozitora i izvođača, umanjuje važnost discipline izvođenja, i uklanja veliki deo "bojazni zbog procene". Ekološka vrednost ovog tipa proučavanja je tako ravna nuli. Juslinovo poglavlje na sličan način sadrži neproporcionalno malu količinu prethodno neobjavljenih podataka u odnosu na njegovu dužinu. Terminološka konfuzija koja prevladava u velikom delu knjige se odslikava u samom naslovu Juslinovog poglavlja. Preneti pomoću muzičkih sredstava neke spoljašnje odlike emocionalnih stanja ili pričati muzičke anegdote o emocijama (na primer, praveći muzičke aluzije na njihove fizičke manifestacije), su mnogo drukčije stvari od "komunikacije emocija" – to jest, od jedne istinski srećne, ljute, ili tužne osobe koja prenosi svoje emocije drugima – pa ipak, Juslin koristi ove pojmove kao sinonime u svim poglavljima u kojima on daje svoj doprinos. Nemarna zamena pojmova postaje jasna kada ispitujete procedure koje su zapravo korišćene u reprezentativnom Juslinovom eksperimentu (2000, koji je često spominjan u ovom poglavlju) i uporedite ih sa time kako je formulisan naslov i rezime. Uzgred budi rečeno, ima malo proveravanja teorije u ovakvom tipu istraživanja. Osnovno pitanje je da li slušaoci (od kojih je većina muzički obrazovana) mogu da pogode, posredstvom skale osećanja srećan, tužan, ljut, i plašljiv, koji je nameravani "emocionalni izraz" u različitim verzijama tri popularne melodije; te verzije su bile snimljene od strane trojice gitarista koji su sledeli uputstva da ih sviraju tako da zvuče srećno, tužno, ljutito, i preplašeno ("Ove emocije su izabrane jer spadaju među one koje se najčešće ubrajaju u *osnovne emocije* u literaturi koja se bavi ovom tematikom," Juslin, 2000, str. 1800, kurziv u originalu). Pet akustičkih signala je izmereno u svakoj snimljenoj verziji od strane eksperimentatora i primenjen je postupak višestuke regresije kako na odnos između namera izvođača i signala tako i na odnos između procene slušalaca i signala; onda su ta dva skupa odnosa bila poređena. Juslin je, u najmanju ruku počev od konferencije ESCOM/DGM iz 1995 u Bremenu, u više navrata pominjao Brunsvikov model sočiva kao prikladan teorijski okvir za "prenošenje emocija u muzičkom izvođenju" u ovoj vrsti eksperimenta, ali prikladni grafički prikaz ne predstavlja teoriju, niti je poređenje dva skupa višestrukih regresija metodološko otkriće. Još jedna Brunsvikova ideja, koja se odnosi na *reprezentativne eksperimentalne šeme*, mogla bi biti korisnija u oblasti koja se bavi odnosom između muzike i emocija, M→E.

Deo knjige pod nazivom "Slušalac" počinje radom Leonarda B. Mejera "Muzika i emocije: distinkcije i neizvesnosti." U poglavlju 3, Kuk i Diben citiraju Kivija koji kaže da je Mejerova knjiga iz 1956. pod nazivom *Emocije i njihov značaj u muzici* "mnoge od nas naučila po prvi put da možete govoriti o muzici a da ne pričate gluposti". Mejer se ovde poigrava i pokazuje svoju erudiciju, ali nije toliko rešen da insistira na pitanjima definicija koliko bi čovek poželeo. Kao da je i njega zahvatio talas euforije o odnosu između muzike i emocija iz ove knjige.

Nastavak njegove izuzetno značajne teorije o ulozi neizvesnosti u muzici je prilično skroman, ali ima puno oštromnih zapažanja. Jedno od njih je da dok je "muzika (počev od Baha do roka)... bila motorički dostupna", to nije slučaj sa velikim delom sadašnje avangardne muzike. Šteta je da Mejer ne dovodi ovu temu do njenog logičnog zaključka, do odnosa između muzike, plesa, i seksa – analize koja ovoj knjizi vidno nedostaje. Pošto knjizi takođe nedostaje formalno izjašnjavanje u pogledu predstavljanja i značenja, šteta je da Mejer nije osvežio sećanje čitalaca (uključujući tu i Kivijevo) o važnim distinkcijama koje je on uočio 1956. između "apsolutizma" i "referencijalizma" i između "formalizma" i "ekspresionizma", gde se kao primeri za ove termine navode muzički autoriteti kao što su Hanslik i Stravinski.

Sledeće poglavlje su napisali Klaus R. Šerer i Marsel R. Centner; nezgrapnan naslov poglavlja ("Emocionalni efekti muzike: pravila produkcije") ne odslikava verno svu širinu i dubinu ovog odličnog, promišljenog postupka, niti to može da učini nekoliko više rečenica iz ovog prikaza. Zanimljivo je da dok urednici tvrde da Šerer i Centner "uključuju vrlo stroge kriterijume za diferenciranje različitih vrsta afektivne reakcije", po mišljenju ovog kritičara ovakvi kriterijumi samo su razumni i u suštini predstavljaju minimalne standarde koje istraživači iz oblasti proučavanja odnosa muzika-emocije treba da usvoje da bi ta oblast mogla da napreduje. Knjiga u celini bi imala mnogo više koristi da je ovom poglavlju dato značajnije mesto i da su neke njene definicije prosledene drugim autorima priloga pre objavljivanja.

Sledeće poglavlje je daleko užeg opsega. U radu "Izveštaj o kontinuiranom merenju sopstvene emocionalne reakcije na muziku," Emeri Šubert iznosi tehničke detalje koji se vezuju za ovaj tip merenja. Nije jasno zašto su urednici izdvojili ovaj metod da bi ga uključili, a ne brojne druge kao što su, recimo, elektromiografija ili razna merenja kardio-respiratorne reakcije. Pored toga, čak i u ovoj naizgled jednostavnoj oblasti postoje komplikacije. Na primer, u Krumhanslovoj studiji, ispitanici su slušali oko tri minuta jedan muzički odlomak i bilo im je dato "uputstvo da stalno podešavaju indikatore za merenje intenziteta tuge koju oni osećaju". Ono što je ovde valjda kontinuirano je *praćenje sopstvenih reakcija*; ukoliko nema primetne promene u intenzitetu "tuge", indikator se može pomerati samo jednom ili nijednom u toku tri minuta (zanemarujući sprovođenje u delo "zahteva eksperimentatora"), čime se ovo merenje čini kontinuiranim (ili stalnim, na čemu insistira Šubert) samo u smislu odsustva vidljivih reakcija. Moje udubljivanje u ovo je zapravo u želji da se pokaže kako vas lako tehničke trivijalnosti mogu udaljiti od suštinskog pitanja: da li je stvarno razumno da Krumhansl (i, implicitno, Šubert) očekuju da izazovu jednu tako jaku emociju kao što je tuga trominutnim Albinonijevim odlomkom, gde ovako duboko emotivno stanje spremno reaguje na slične muzičke detalje tako da se moraju pratiti promene indikatora svakoga sekunda?

Na samom početku njihovog poglavlja "Emocije pri svakodnevnom slušanju muzike," Džon Sloboda i Suzan O'Nil kategorično tvrde da se "muzika uvek čuje u socijalnom kontekstu" i stoga je čudno da oni ne citiraju rad *Socijalna psihologija*

muzike (koji su priredili Hargrivy i Nort, 1997). Sloboda i O'Nilova nastavljaju: "Uticaj muzike na emocije nije direktan već je uslovljen situacijama u kojima se ona čuje", što zvuči iznenađujuće ako se uzmu u obzir Slobodine izjave na drugim mestima u knjizi, kao i u njegovim ranijim i najnovijim radovima. Veliki deo poglavlja se sastoji od ležerno datog izveštaja o jednoj studiji u kojoj je nedelju dana praćeno osmoro ljudi (koji su koristili pejdžere) i kada je primenjivan modifikovani metod Čikzentmihalija i Lefevra za merenje doživljaja. U ovoj vrsti studije, merenje ispitanika je najvažnije i N mora biti mnogo veće, tako da je ovaj projekat verovatno zamišljen da posluži za metodološku demonstraciju. Koliko god da taj podatak vredi, 44% od ukupnog broja "epizoda" uključivalo je muziku, ali je samo u 2% slučajeva u odnosu na celokupan broj slušanje muzike bilo glavna aktivnost. Može li se očekivati da tiha muzika iz pozadine i muzika koja se pušta po radnjama i restoranima (Muzak) stvarno mogu da izazovu emocije? Naravno da ne: "Postajete optimističnije raspoloženi [i] živahniji" je ono što su ispitanici najčešće izjavljivali.

U poslednjem poglavlju u delu knjige pod nazivom "Slušalac", Alf Gabrielson daje izveštaj o svom poznatom, opisnom projektu "Snažna iskustva posredstvom muzike" (SEM), u kome se nalazi nekih 400 intervjuja i pismenih izveštaja dobijenih od 300 ljudi od 1989. Ovakav rad Gabrielsona i drugih koji je posvećen "najintenzivnijim doživljajima" (koji nisu samo ograničeni na muziku), možda može početi da otkriva kompleksnu konstelaciju životnih događaja i društvenih, kognitivnih, i emocionalnih okolnosti u kojima muzika može da *dirne, pokreće* i izaziva *strahopoštovanje* barem kod nekih ljudi. Šerer i Centner pominju pojam "biti dirnut" (postoji imenica na nemačkom, *Rührung*) gotovo uzgredno. Po mišljenju ovog kritičara, upravo je ovaj subjektivan doživljaj koji se pouzdano može opisati kao dirnutost – često, ali ne uvek, praćen ustreptalošću ili jezom (što su očigledno fiziološke, mada ne same po sebi emocionalne reakcije na muziku pominjane u raznim studijama Goldštajna) – ono što čini istinski i važan vid ljudske reakcije na muziku (mada ne samo vezane za muziku). Možda je to vrhovni humanistički momenat, i on, lako je moguće, podrazumeva i jedan elitistički element: osećaj privilegovanosti zbog toga što Mozarta smatrate bratom, što spoznajete jednu višu vrstu istine koja se krije na vrhuncu ljudskog dostignuća, a opet ste svesni, uz neku vrstu rezigniranosti, njihove minorne uloge u univerzumu.

Ovakvi emotivni doživljaji ipak se razlikuju od primarnih emocija na nekoliko načina, od kojih se dva odnose na to da je teško, ako ne i nemoguće da ih izazovete pomoću uma, i da oni nemaju nikakav cilj koji treba postići niti prepreku koju treba prevazići. Međutim, ako se vratimo na pitanja definicija koja su pomenuta na početku, pažljivo proučavanje "uzvišenih osećanja" može biti najbolja strategija za razrešenje zagonetke koju naslov ove knjige postavlja. Tehnički termin "emocije" bi možda trebalo isključivo sačuvati za reakcije na događaje od biološke važnosti. (Ali, ko će onda da proceni da zagledanost, *puna divljenja*, u zvezdano noćno nebo nema

evolucijski značaj? Čak i bez podsećanja na Pitagoru i zvukovni sklad u nebeskim sferama.)

Da zaključim, ovo je jedna neujednačena knjiga kojoj povremeno nedostaje koherentnost definicija i pojmova, ali ona pokreće važna pitanja. Urednički izbor priloga i izostavljanje nekih tema je problematičan. Pa ipak, ima sjajnih poglavlja u kojima se iznose važni novi podaci i uzbudljive nove ideje. Ona doprinose tome da ova knjiga bude vredno delo.

Vladimir J. Konečni¹

(Sa engleskog prevela: Svetlana Petrović-Milivojević)

¹ Ovo je prevod prikaza objavljenog u časopisu *Music Perception* (2003, Vol. 20, No. 3, 332-341). ©2003 by the Regents of the University of California. Objavljeno sa odobrenjem University of California Press.