

MAREK JEZIŃSKI

## O REZYLIENCYJNEJ SILE MUZYKI UWAG KILKA

Muzyka pełni różnorodne funkcje zarówno w życiu pojedynczych osób, jak i grup oraz większych zbiorowości społecznych. Jest ona zazwyczaj tym elementem życia grupowego i indywidualnego, który daje możliwość ekspresji osobistych dążeń oraz artykułowania kolektywnych aspiracji danej wspólnoty ludzkiej. Dzieje się tak, mimo że muzyka istnieje głównie w sposób audialny, a jej materialność bywa ograniczona warunkami akustycznymi miejsca, w którym rozbrzmiewa, oraz zdolnościami percepcyjnymi człowieka, a więc zdolnościami jego organów słuchowych, pamięci, wyobraźni czy innej postaci funkcjonowania muzyki. Co jednak ważne, można mówić o pewnym oddziaływaniu sfery dźwiękowej na ludzi, mimo to, że każdy odbiorca słyszy muzykę w odmienny sposób. Muzyka jest jednym z elementów otoczenia środowiskowego, które człowiek wykorzystuje w procesach rezyliencyjnych.

Rezyliencja, a więc adaptacja ludzkich grup i jednostek do warunków środowiskowych oraz reakcja na bodźce, jest uwarunkowana mechanizmami psychologicznymi. W niniejszym artykule przyjmuję, że rezyliencja jako adaptacyjność środowiskowa może być wywołana poprzez bodźce dźwiękowe. Ich szczególny przypadek stanowi muzyka, czyli dźwięki uporządkowane według określonych schematów (rytm, melodia, harmonia, forma, aranżacja) i nadawane intencjonalnie przez człowieka, często rozpowszechniane przez środki masowego przekazu.

W tym artykule prezentuję kilka uwag, pomocnych przy interpretowaniu emocji wywoływanych przez dźwięki, a więc świat wewnętrznych przeżyć doświadczanych

w sytuacjach współdefiniowanych przez audiosferę. Dlatego celem pracy jest określenie, jakiego typu oddziaływanie emocjonalne możemy przypisać dźwiękom i muzyce, które odczuwamy w sytuacjach społecznych. Przyjmuję tu perspektywę socjologiczną i komunikologiczną, a obecność muzyki w mediach (niezależnie od formuły występowania tropów muzycznych) traktuję jako istotny punkt analiz. Posłużę się przykładami zaczerpniętymi z mediów – sztuki wysokiej i popularnej, tematyką antyczną i współczesną. Wybór przykładów omówionych w niniejszym artykule został podyktowany tematyką opracowania, pozostają one bowiem związane kontekstowo z emocjonalnym oddziaływaniem sfery dźwiękowej na człowieka.

Z obszarem emocji ściśle łączy się pojęcie rezyliencji. Niezależnie od tego, czy rezyliencja przybiera postać adaptacji, dostosowywania się, plastyczności czy uodporniania się na warunki fizyczne lub społeczne, jest ona określeniem sposobu, w jaki człowiek reaguje na bodźce środowiskowe, dostosowując się w jakiejś mierze do otoczenia. Jak wskazuje Katrina Brown, jest to zawsze proces o wysokiej dynamice<sup>1</sup>. Procesy rezyliencji, jako sukcesy adaptacyjne odniesione wobec wyzwań i zagrożeń, towarzyszą ludziom już w dzieciństwie jako reakcja na stres, traumatyczne przeżycia i przeciwności doświadczane w życiu przez jednostki<sup>2</sup>. Rezyliencja stanowi przedmiot badań wielu dyscyplin naukowych, a jak wskazuje Kevin Grove – poza psychologicznymi reakcjami jednostek – badania nad rezyliencją obejmują także problemy dotyczące grup i instytucji, to znaczy: rozwój międzynarodowy, badania nad katastrofami, bezpieczeństwo miejskie, planowanie miejskie, geografę ekonomiczną oraz studia nad zmianami klimatu<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Katrina Brown, *Resilience, Development and Global Change* (London–New York: Routledge, 2016), 101; zob. też: Meyer D. Glantz, i Zili Sloboda, „Analysis and Reconceptualization of Resilience”, w: *Resilience and Development: Positive Life Adaptations*, red. M.D. Glantz, J.L. Johnson (New York–Boston–Dordrecht–London–Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2002), 109-126; Howard B. Kaplan, „Toward an Understanding of Resilience: A Critical Review of Definitions and Models”, w: *Resilience and Development*, 17-83.

<sup>2</sup> Ann S. Masten i in., „Competence and Stress in School Children: The Modifying Effects of Individual and Family Qualities”, *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 29, nr 6 (1988): 745-764; Sula Wolff, „The Concept of Resilience”, *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry* 29, nr 4 (1995): 565-574; szerzej na ten temat w zbiorze pod redakcją: Martha Kent, Mary C. Davis, John W. Reich, red., *The Resilience Handbook: Approaches to Stress and Trauma* (New York: Routledge, 2013).

<sup>3</sup> Kevin Grove, *Resilience* (London–New York: Routledge, 2018), 3; zob. też: David Chandler, *Resilience: The Governance of Complexity* (London: Routledge, 2014); Simin Davoudi, „Resilience: A Bridging Concept or a Dead End?”, *Planning Theory & Practice* 13, nr 2 (2012): 299-333; Siambabala B. Manyena, „The Concept of Resilience Revisited”, *Disasters* 30, nr 4 (2006): 433-450; Geoff A. Wilson, „Community Resilience, Globalization, and Transitional Pathways of Decision-Making”, *Geoforum* 43, nr 6 (2012): 1218-1231.

## MUZYKA I EMOCJE

Rezyliencyjny potencjał muzyki przedstawiam jako pochodną wywoływania emocji przez dźwięki. Muzyka nastraja nas w różnorodny sposób – mózg ludzki adaptuje się i wchodzi w interakcję z dźwiękiem, który staje się impulsem do jakiegoś typu działania podejmowanego przez jednostkę. Ograniczenia, którym poddawane jest nasze doświadczenie zmysłowe, stanowią ten aspekt naszego funkcjonowania, który w przypadku dźwięków jest skorelowany wprost ze stanami emocjonalnymi typowymi dla codzienności<sup>4</sup>. Emocje podstawowe (wrodzone), czyli radość, smutek, strach, wstręt, złość i zaskoczenie, mogą być wzmacniane przez dźwięki, choć w życiu codziennym nie zawsze mamy do czynienia z takim właśnie rozumieniem perspektywy generowania stanów emocjonalnych. Ujmując te kwestie językiem psychologii społecznej, emocja to na ogół reakcja fizjologiczna naszego ciała na jakiś bodziec zewnętrzny<sup>5</sup>.

Z tej perspektywy należy przyjąć, że najczęściej muzyka towarzyszy codziennemu funkcjonowaniu człowieka jako pewien dodatek, nierzadko wprowadzany intencjonalnie do otoczenia. Słuchamy muzyki z własnego wyboru, dodając sferę dźwiękową do tego, co obecnie przeżywamy w danej sytuacji, a to oznacza, że muzyka wybrana przez jednostkę może podkreślać nastrój, zmieniać go, modelować nasze odczuwanie jakiegoś typu sytuacji. I na odwrót – jeśli muzyka, którą ktoś zastaje nieintencjonalnie, wchodząc w daną sytuację, zdaje się nie odpowiadać nastrojem temu, czego oczekuje, może zdecydować się na opuszczenie miejsca, w którym się znajduje, bądź „odgrodzić” się od niechcianych dźwięków poprzez zapewnienie sobie własnej ścieżki dźwiękowej docierającej do uszu. Można tak postąpić poprzez założenie słuchawek i odtwarzanie muzyki z własnego urządzenia, dającego możliwość wyboru tego, co w konkretnym momencie ta jednostka chce usłyszeć. Jest to praktyka kulturowa stosowana często w przestrzeni miejskiej: poprzez użycie własnego odtwarzacza i słuchawek człowiek nie tylko wybiera własny pejzaż dźwiękowy (*soundscape*) dla podejmowanych przez siebie aktywności, stara się odgrodzić od hałaśliwego otoczenia,

---

<sup>4</sup> Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006); Lisa Goines, i Louis Hagler, „Noise Pollution: A Modern Plague”, *Southern Medical Journal* 100, nr 3 (2007): 287-294; John A. Sloboda, „Music in Everyday Life: The Role of Emotions”, w: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J.A. Sloboda (Oxford: Oxford University Press, 2010), 493-514.

<sup>5</sup> Maria Jarymowicz, „Emotions as Evaluative Processes: From Primary Affects to Appraisals Based on Deliberative Thinking”, w: *Closer to Emotions III*, red. A. Błachnio, A. Przepiórka (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009), 55-72; Maria Jarymowicz, i Kamil Imbir, „Próba taksonomii ludzkich emocji”, *Przegląd Psychologiczny* 53, nr 4 (2010): 445-447; Robert B. Zajonc, „Emotion and Facial Efference: A Theory Reclaimed”, *Science* 228, nr 4695 (1985): 15-21.

które może sprawiać przykrość i wywoływać niechciane reakcje fizjologiczne<sup>6</sup>, ale też pokazuje innym ludziom, że chce uniknąć kontaktów społecznych<sup>7</sup>.

Muzyka wpływa na emocje i pozwala tworzyć wewnętrzne przeżycia. Jest ona przez to ważnym czynnikiem w kreowaniu stanów emocjonalnych jednostek i grup, odzwierciedlając aspekty naszego wewnętrznego świata, naszego podejścia do życia. E. Doyle McCarthy uznaje, że emocje są stanami o charakterze przede wszystkim psychiczno-fizycznym, które mają uwarunkowania społeczno-kulturowe, i w taki też sposób emocje są traktowane w naukach socjologicznych<sup>8</sup>. Z badań psychologów społecznych wynika, że procesy kognitywne związane ze słuchaniem muzyki można sprowadzić do kilku powiązanych aspektów, którymi mózg ludzki kieruje się w procesie percepcji dźwięku. Nie chodzi tu wyłącznie o intencjonalne słuchanie muzyki – odbieranie jej na poziomie konkretyzacji estetycznej, ale o wszelkie procesy związane z pracą zmysłu słuchu, a więc odbieranie mowy, dźwięków, hałasu, niechcianych, rozprasających odgłosów w równym stopniu co samej muzyki.

Judi Brownell w pracy *Listening: Attitudes, Principles, and Skills* omawia kompleksowo aspekty składające się na proces słuchania, nazywając go modelem HURIER, na który składają się: słyszenie – rozumienie – ocenianie – interpretowanie – zapamiętywanie – reagowanie na to, co zostało przez jednostkę usłyszane.<sup>9</sup> Na potrzeby niniejszego opracowania istotne są aspekty interpretowania oraz reagowania na dźwięki. Reagowanie na dźwięki może przyjąć formę reakcji społecznych, a więc dawania do zrozumienia innym osobom, że komunikat (np. muzyka) został przez człowieka odebrany w określony sposób (zmiana pozycji ciała, komentarz słowny i/lub reagowanie za pomocą gestów) lub też reakcji fizycznych danego słuchającego, obejmujące komunikaty zwrotne okazywane jako oznaki zaangażowania, czyli kiwanie/potrząsanie głową, rękami, ruchy stóp, bioder, nóg, zmiana mimiki twarzy – uśmiech, krzywienie się,

---

<sup>6</sup> Elen Flügge, „Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową. Ku praktycznemu ujęciu jednostkowego doznania słuchowego”, tłum. S. Królak, M. Pasiecznik, *Glissando*, nr 26 (2015): 8-21; Goines i Hagler, „Noise Pollution”, 287-294.

<sup>7</sup> Frauke Behrendt, „Soundwalking”, w: *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull (London: Routledge, 2019), 249-257; Marek Jeziński, „Słuchając miasta // słuchając w mieście. Spacer dźwiękowy ze słuchawkami”, *Avant* 11, nr 3 (2020): 1-17.

<sup>8</sup> E. Doyle McCarthy, „Emotions are Social Things: An Essay in the Sociology of Emotions”, w: *The Sociology of Emotions: Original Essays and Research Papers*, red. D.D. Franks, E.D. McCarthy (London–Greenwich, CT: JAI Press, 1989), 53; zob też: Steven L. Gordon, „The Sociology of Sentiments and Emotion”, w: *Social Psychology: Sociological Perspectives*, red. M. Rosenberg, R.H. Turner (New York: Basic Books, 1981), 562-592; Mary I. Bockover, „The Emotions”, *Humboldt Journal of Social Relations* 18, nr 2 (1992): 45-56.

<sup>9</sup> Judi Brownell, *Listening: Attitudes, Principles, and Skills*, wyd. 6 (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018): 14 n.

oznaki zniecierpliwienia czy bólu. Nie wszystkie te przejawy są nadawane przez ludzi symultanicznie i nie muszą się odbywać w kontekstach społecznych czy interpersonalnych. Goffmanowska kategoria oznak zaangażowania spotyka się tu z kategorią słuchania „motorycznego” zaproponowaną przez Klause Ernsta Behne<sup>10</sup>. Emocjonalne reagowanie na dźwięki ma wyraz zaangażowania cielesnego, które staje się zazwyczaj zewnętrzną manifestacją afektów przeżywanych wewnątrz.

Przykładowo, jedną z emocji pochodnych jest zachwyt (traktowany jako współwystępowanie radości i zaskoczenia), odczuwany w sytuacji odsłuchiwania jakiegoś utworu muzycznego, często po raz pierwszy, co ma szczególne znaczenie z kognitywnego punktu widzenia. Obcowanie z nowym dla słuchacza zestawem dźwięków uporządkowanych w muzykę może stać się doświadczeniem istotnym nie tylko poznawczo, lecz także emocjonalnie – muzyka w jakiś sposób dotyka stanów psychicznych, które dzięki niej bywają czy to wzmacniane, czy to tłumione. Słyszac zachwycającą nas muzykę, nierzadko dajemy temu wyraz ruchami głowy, rąk, ciała, a przy tym komentujemy nasze zadowolenie słownie (wykrzyknienia i okrzyki zachwytu nad utworem; co ciekawe – niektórzy zachowują się w ten sposób także w sytuacji samotnego odbierania komunikatu dźwiękowego). Muzyka oddziałuje na nasze emocje, porusza nas, oddając stany radości, euforii, przygnębienia, zachwytu czy zniechęcenia – zarówno w sytuacjach społecznych, jak i indywidualnych, zarówno codziennych, jak i szczególnych (odświętnych), zarówno profanicznych, jak i sakralnych<sup>11</sup>. Muzyka obejmuje różnorodne emocje i reakcje na sytuacje życiowe, co oznacza, że jej oddziaływanie jest zależne od odpowiednich bodźców, gdyż – jak zakłada Brownell – „tam, gdzie występuje silny bodziec, należy oczekiwać na niego jakiejś reakcji”<sup>12</sup>, i stwierdza dalej, że reakcja na dźwięki jest pochodną sytuacji, w jakich ich słuchamy, oraz cech charakteryzujących osobę słuchającą<sup>13</sup>.

Dźwięk bywa skorelowany z ludzkimi stanami emocjonalnymi, skłaniając człowieka do reakcji na otoczenie, spowodowanych – co zrozumiałe – nie tylko kwestiami natężenia lub braku dźwięków, lecz także czynnikami społecznymi i osobowościowymi. Refleksja, jaka może wynikać z owego skorelowania, motywowana emocjami, daje pole do zestawienia ze sobą różnych aspektów przeżywanej i rejestrowanej

---

<sup>10</sup> Anna Chęcka-Gotkiewicz, „Czy umiemy słuchać – typologia odbiorców muzyki”, *Estetyka i Krytyka*, nr 19 (2010): 28.

<sup>11</sup> Jeanette Bicknell, *Why Music Moves Us* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009); Tia DeNora, *Music in Everyday Life*; Tia DeNora, „Emotion as Social Emergence: Perspectives From Music Sociology”, w: *Handbook of Music and Emotion*, 159-182; Patrik N. Juslin i in., „How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms”, w: *Handbook of Music and Emotion*, 605-642.

<sup>12</sup> Judi Brownell, *Listening: Attitudes, Principles, and Skills*, 289 (tłum. własne).

<sup>13</sup> Brownell, *Listening*, 294-296.

przez człowieka rzeczywistości oraz idei uwarunkowanych symbolicznie i ideologicznie. W interesujący, choć osobliwy sposób tę kwestię poruszyła amerykańska kompozytorka awangardowa, Pauline Oliveros, która pisze: „Moje uszy są jak jaskinie. [...] Moje krzesło zaczyna skrzypieć, w miarę jak rośnie moje zniecierpliwienie. Zastanawiam się, jak skrzypi krzesło Boga? Chciałabym je podgłośnić. Chciałabym podgłośnić pająka snującego swoją sieć [wyróżn. P. Oliveros]”<sup>14</sup>. Wyszczególnione w cytacie zestawienie nadaje użytej w nim metaforze realności i jest mocnym obrazowaniem, przede wszystkim osadzonym kulturowo, a więc symbolicznie i ideologicznie: byt transcendentny, mikroświat malutkiego pajęczaka oraz sprzęt domowy stają się we wskazanym tu układzie odniesienia (Oliveros opisuje sytuację przebywania w domu – w pomieszczeniu dobiegają z zewnątrz odgłosy maszyn remontujących nawierzchnię ulicy oraz dźwięki otoczenia typowe dla środowiska domowego) realnym lub jedynie wyobrażonym potencjalnym źródłem dźwięku czy też dźwięków, to znaczy podstawą doświadczenia audialnego.

Utwory Oliveros są utrzymywane zazwyczaj w formie minimalistycznych, spokojnych, dronowych i ambientowych repetytywnych struktur. Doświadczenie emocji przybiera w jej sztuce postać koniecznego wyciszenia się, skupienia na dźwięku, jego formalnych ograniczeniach: długie, „stojące” dronowe dźwięki wydawane przez akordeon i fisharmonię, eteryczne wokalizy i brak skoków dynamicznych zachęcają do czegoś, co Francisco Lopez nazwał techniką „deep listening”, czyli „słuchania dogłębnego”<sup>15</sup>. Jest to praktyka kontynuowana przez takich artystów, jak – obok Oliveros i Lopeza – Chris Watson czy Enrico Coniglio, tworzących swoje utwory w opozycji do wzorców dominujących w kulturze popularnej, wykorzystujących w kompozycjach dźwięki otoczenia, przyrody, pracy ludzkiej i maszyn.

Wyrazem takiego podejścia do dźwięków i materii muzycznej są kompozycje Oliveros *Horse Sings From Cloud* z płyty *Accordion and Voice* (1982), *The Wanderer* z albumu *The Wanderer* (1984) czy całościowo potraktowana zawartość płyty *Deep Listening* (1989) firmowanej przez Oliveros we współpracy ze Stuartem Dempsterem i Panaiotisem. Zawiera on długie kompozycje (jak *Lear* czy *Ione*), w których akcja muzyczna jest ograniczona do zaledwie kilku dźwięków oszczędnie modyfikowanych przez artystów, co ma tworzyć przede wszystkim atmosferę skupienia i możliwość kontemplowania dźwięków, ich długości, struktury i barwy. W utworach tych nie pojawiają się odgłosy przyrody czy otoczenia miejskiego, są

---

<sup>14</sup> Pauline Oliveros, „Kilka obserwacji dźwiękowych”, tłum. Julian Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. C. Cox, D. Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 137.

<sup>15</sup> Francisco Lopez, „Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa”, w: *Kultura dźwięku*, 113-118. Termin „deep listening” został zaproponowany przez Lopeza w odniesieniu do koncepcji „zredukowanego słuchania” autorstwa Pierre’a Schaeffera.



one natomiast oparte na strukturach granych na wytworzonych przez ludzi tradycyjnych instrumentach akustycznych. To przede wszystkim akordeon, ale też bandoneon, koncertyna, fisharmonia, didgeridoo, puzon oraz gwizdanie uzupełnione o ludzki głos i modulowane. Struktury ostinatowe, długie dźwięki tworzą dronowe odgłosy stojące w sprzeczności z praktyką życia we współczesnych metropoliach, z szybko zmieniającym się tempem życia. Szczególnego wymiaru nabiera w tym kontekście program *Deep Listening*, płyty w całości nagranej w podziemnych komorach Dan Harpole (zbiorniki na wodę w opuszczonej bazie wojskowej) w Port Townsend. Pusta przestrzeń dawała pogłos trwający kilkadziesiąt sekund, co artystka wykorzystała jako dodatkową przestrzeń – już nie fizyczną, ale muzyczną (głównie dźwiękową). Przy pierwszym słuchaniu płyta ta wydaje się pozbawiona emocji, wyciszona, antyemocjonalna. Są to jednak emocje inne niż te, które oferuje nastawiona na pobudzanie lub zadowolenie użytkowa kultura popularna. Słuchacz staje tu przed niestandardowym wyzwaniem – nietypowe dźwięki tworzą unikalny świat muzyki ambientowej, z którą obcowanie wymaga od słuchającego szczególnej uwagi. Chodzi tu dosłownie o tytułowe „słuchanie dogłębne”, czyli takie, które niesie konieczność „wejścia” w świat dźwiękowy, pełne zaangażowanie i całkowite ukierunkowanie się na dźwięk i jego strukturę.

#### EMOCJE POWODOWANE MUZYKĄ W DZIAŁANIU

Muzyka przede wszystkim rodzi emocje – niekiedy świadomie wybiera się ją właśnie po to, by wywoływać stany emocjonalne lub je podkreślać. Mówiąc o przykładach oddziaływania muzyki na odbiorcę, odwołam się do dwóch egzemplifikacji: z jednej strony obrazu literackiego zawartego w dziele klasycznym *Odyseja* oraz, z drugiej strony, przekazu medialnego, czyli relacji telewizyjnej z koncertu poświęconego piosenkom Agnieszki Osieckiej podczas Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej (KFPP) w Opolu. Obie te egzemplifikacje bazują na sportretowanych przez media emocjach, które zostały wywołane muzyką, a więc docierają do dzisiejszego odbiorcy w postaci pewnego zapisu odzwierciedlającego określoną sytuację społeczną: bądź to wymyśloną przez autora dzieła poetyckiego, bądź to przekazaną przez środki masowego przekazu. W obu przypadkach mamy do czynienia z emocjami – napięciem spowodowanym sytuacją odbioru dzieła muzyczno-tekstowego. Dźwięk jest w tych sytuacjach katalizatorem, który generuje stany emocjonalne – człowiek doświadcza stanów afektywnych podczas słuchania utworu muzycznego, jednak istotnym aspektem takiego obrazowania jest grupowe umiejscowienie jednostki. Obecność innych ludzi sprawia, że wytwarza się specyficzny typ odbioru dzieła artystycznego, kierujący naszą uwagę na pewien rodzaj wspólnotowości, przeżywania muzyki poprzez przebywanie we wspólnej

przestrzeni. Na wspomnianych przykładach uzmysłówmy sobie, w jaki sposób ludzie tworzący kulturę starają się modelować zachowania innych osób, używając do tego dźwięków uporządkowanych w dzieło muzyczne wyposażone w program tekstowy.

### ŁZY ODYSA

W Pieśni VIII *Odysei* Homer kreśli poruszającą scenę, w której przebywający na dworze Alkinoosa, króla Feaków, Odyszeusz, słuchając pieśni wykonywanej do wtóru harfy, doznaje silnego wzruszenia<sup>16</sup>. Emocje są tak intensywne, że heros zakrywa płaszczem twarz, by ukryć łzy wywołane słuchaniem pieśni Demodoka. Homer pisze wprost o „śpiewie przecudnej piękności”, a więc harfiarz – najwyraźniej w mistrzowski sposób operując tonem instrumentu i własnym głosem – był w stanie pobudzić skrajne emocje, prowadzące do tak wielkiego wzruszenia, które spowodowało poruszenie wewnętrzne i niemożność powstrzymania łez. Odys płacze, ale skrywając twarz w ubrania, najwyraźniej wstydi się takiego poruszenia, zachowania nieprzystającego żeglarzowi i żołnierzowi – przebywa wszak wśród nieznanym sobie osób, na dworze króla odległego od Itaki państwa, w którym udzielono mu gościny. Wrażliwość bohatera została wystawiona na próbę za pomocą pieśni Demodoka – zapewne Odys nie spodziewał się, że muzyka poruszy go aż do takiego stopnia. Zauważył to sam król Alkinoos, który wykazał się taktem, widząc silne emocje herosa: skierował rozmowę na inne tory, umożliwiając przybyszowi rozładowanie napięcia emocjonalnego. Homer sugestywnie nakreślił ten obraz w poemacie:

Gdy tę pieśń zaśpiewał  
Demodok, w teźże chwili Odysej się zrywał,  
Ręką by chwycić za płaszcz fałdny, purpurowy,  
I twarz sobie nim zakryć, ściągnąwszy od głowy,  
Bo nie chciał łez Feakom pokazać, jak ronił.[...]  
A gdy pieśniarz znów zaczął, pobudzon przez gości,  
Uradowany śpiewem przecudnej piękności  
Odysej znowu głowę w płaszcz skrył, by nikomu  
Nie dać poznać, że łzami płakał po kryjomu<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Do tej sceny z Homerowej epopei odwoływałem się też we wcześniejszej publikacji, por. Marek Jeziński, *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017), 78-79.

<sup>17</sup> Homer, *Odyseja*, tłum. Lucjan Siemieński (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975), 134-135.



Silne wzruszenie powodowane pieśnią jest głębokim przeżyciem osobistym, podtrzymywanym sytuacją społeczną. Homer, sam będąc genialnym poetą i bardem, przedstawia tu obraz bliski swoim umiejętnościom i predylekcjom. Być może kreśląc wizerunek poety-pieśniarza o niezwykłych umiejętnościach, Homer sportretował sam siebie, pisząc o Demodoku: „On serce z boga ma natchnione”<sup>18</sup>. Niezwykłe talenty muzyczne i poetyckie były według starożytnych specyficznym darem Muz – apollinijskie umiejętności kształtowania dźwięków przynależały jedynie wybranym, obdarzonym szczególną wrażliwością osobom. Co ciekawe, niezwykle wycucie dźwięków, umiejętność formowania słowa oraz dar muzyczny Demodoka szły w parze z upośledzeniem jego zmysłu widzenia – był pieśniarzem niewidomym, jak zauważa Homer, przedstawiając go:

Wszedł i keryks, z nim pieśniarz wesołej zabawy,  
Muzy kochanek, dobrem i złem obdarzony:  
Bo mu wzrok wzięwszy, dała dar śpiewu pieszczony<sup>19</sup>.

Przeciwstawienie umiejętności genialnego operowania muzyką, słowem i dźwiękiem oraz utraty jednego zmysłu lub jakaś ułomność fizyczna to motyw pojawiający się w mitologiach jako wyraz strukturalnej substytucji elementów komplementarnych, a więc składających się na daną opowieść mitologiczną czy wiązkę opowieści tworzących określony mit. Istotą takich narracji, kształtujących unikalność danej grupy i jej tożsamość kulturową, jest ich sens w ramach danej historii oraz relacje, w jakie wchodziły motywy narracyjne z innymi opowieściami<sup>20</sup>. U Homera postać Demodoka i jego występ przed gośćmi Alkinoosa stanowi liryczny balans między dramatycznymi historiami przeżyтыми przez Odysa a napięciem, jakie wyzwała się w nim pod wpływem pieśni poetyckich usłyszanych na uczcie.

Dodajmy, że sportretowana w Pieśni VIII *Odysei* sytuacja nie była jedyną przysgodą herosa związaną z ekstremalnie silnym oddziaływaniem muzyki na ludzki zmysł słuchu. Jak czytamy bowiem w Pieśni XII – Odyseusz, wyłącznie dzięki zmyślnemu fortelowi wypowiedzianemu załodze przez czarodziejkę Kirke z wyspy Ajai, mógł wysłuchać pieśni mitologicznych stworzeń, Syren, przepływając obok ich siedlisk. Poznanie takiej właśnie nieludzkiej czy lepiej: pozaludzkiej muzyki było wszak pragnieniem Odysa. Załoga statku przywiązała go więc do masztu, po

---

<sup>18</sup> Homer, *Odyseja*, 133.

<sup>19</sup> Homer, *Odyseja*, 133-134.

<sup>20</sup> Fiona Bowie, *Antropologia religii. Wprowadzenie*, tłum. Kamila Pawluś (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 303.

wcześniejszym zalepieniu woskiem uszu wszystkich (poza samym Odysem) marynarzy – wiadano bowiem, że ten, kto usłyszy głos Syren, zapagnie popłynąć w ich stronę, rozbije statek o skalisty brzeg i znajdzie śmierć w morskich odmętach, co było zgodne z oczekiwaniem Syren, które żywiły się ciałami takich śmiałków. Opisując przywołaną tu przygodę u wybrzeża wyspy Syren, Homer odwołuje się w niej do innego typu emocji niż w przypadku słuchania przez Odyseusza pieśni Demodoka, należy jednak zauważyć, że w obu przypadkach dźwięk muzyki jest dla głównego bohatera tym elementem doświadczenia, który sprawia, że przeżywa on bardzo silne emocje: czy to płacząc na uczcie u Alkinoosa, czy to zaspokajając swą ciekawość estetyczną, słuchając śpiewów Syren i pozostając jedynym człowiekiem, któremu się to udało. Wszak nikt, kto usłyszał ich pieśni, nie zdołał wrócić żywy z morskiej podróży.

Odnosząc się do głównego wątku artykułu, a więc do rezyliencyjnej siły muzyki i dźwięków, należy podkreślić, że muzyka i poezja, stanowiąc unikalną koniunkcję artystycznego wyrazu, są w tym kontekście sztuką, która ma na celu silne oddziaływanie na odbiorcę: pobudzanie emocji, dostarczanie rozrywki i wzruszenia czy wytwarzanie nastroju, którego następstwem będzie działanie.

#### NA ZAKRĘCIE

Druga sytuacja, do której się odniosę, mówiąc o emocjach wywoływanych obcowaniem ludzi z muzyką, to koncert „Zielono mi” podczas KFPP w Opolu 28 czerwca 1997 r., poświęcony pamięci zmarłej 7 marca 1997 Agnieszki Osieckiej – warszawskiej poetki i autorki tekstów do licznych piosenek estradowych. Jej utwory interpretowało na opolskiej scenie wielu artystów. Spośród ponad 3000 tekstów Osieckiej wybrano te najbardziej znaczące, przebojowe, a przy tym nastrojowe i melancholijne. Istotne jest jednak to, że zmarła Artystka została upamiętniona przede wszystkim jako twórczyni literacka, pozostawiająca ważny ślad swojego talentu w polskiej kulturze. W uroczystości wzięli udział między innymi: Magda Umer, Maryla Rodowicz, Anna Maria Jopek, Katarzyna Groniec, Edyta Geppert, Anna Szałapak, Hanna Banaszak, Ewa Bem, Krystyna Janda, Grzegorz Turnau, Zbigniew Zamachowski, Piotr Machalica oraz Mariusz Lubomski.

Można uznać, że najbardziej poruszającym fragmentem koncertu było wykonanie utworu „Na zakręcie” – Krystyna Janda, śpiewając tę piosenkę do muzyki Przemysława Gintrowskiego, dodała tekstowi Osieckiej osobistego wyrazu. Monolog bohaterki zostaje w interpretacji Jandy przedstawiony jako monolog „kobiet po przejściach”, która nie oczekuje od innych empatii czy współczucia, mając w perspektywie wiele opcji życiowych („migają światła rozmaitych możliwości”).

Ma ona jednak świadomość, że jej życie pozostaje zawieszona w niespełnieniu, najwyraźniej brak jej bowiem szans na pełne upodmiotowienie. Podmiot liryczny przyjmuje pozycję obserwatorki, osoby nieangażującej się w bieg wydarzeń, widzącej świat ze swojej unikalnej i niestandardowej perspektywy („moje prawo to jest pańskie lewo”). Janda wykonała ten tekst w sposób przejmujący, bez nachalnej manieri wokalne, sprawdzającej się u interpretatorów młodszych wiekiem. Stonowany głos aktorki tylko podkreślił emocje bohaterki i oddał istotę jej sytuacji życiowej – brak nadziei na zmianę biegu życia.

Istotną rolę odgrywają tu reakcje, jakie interpretacja Jandy wywołała wśród publiczności koncertu. Podczas relacji telewizyjnej kamera przesuwiała się po twarzach osób siedzących na scenie i widowni: są one pełne emocji, wstrzymują oddech, a niektórzy mają w oczach łzy, nie kryjąc pełnego wzruszenia. Po zakończeniu piosenki rozległy się owacje trwające niemal dwie minuty. Również sama wykonawczyni, schodząc ze sceny, nie kryła emocji. Można uznać, że właśnie to wykonanie piosenki stało się kanoniczne, dzięki instrumentacji (nacisk położono na instrumenty sekcji smyczkowej, co nadało aranżacji cechy zdecydowanie odmienne od wersji oryginalnej), ale przede wszystkim dzięki interpretacji Jandy, nie nadużywającej aktorskich środków wyrazu, skupionej na tekście i jego przesłaniu.

*Na zakręcie* w tej wersji koncertowej z festiwalu opolskiego stało się interesującym przykładem *communitas* – wspólnego podzielenia silnych emocji wywołanych przez sztukę. Oglądając reakcje publiczności widać, że – inaczej niż u Homera, gdzie Odys jest podmiotem oddziaływania muzyki na jednostkę – utwór muzyczny stał się bodźcem wywołującym bardzo silne emocje, które zostały ujawnione w sytuacji społecznej. Można uznać ten typ *communitas* za *communitas* spontaniczną – powstającą w sposób nieplanowany, wywołaną przez zdarzenie powodujące silne emocje, gdy obcy sobie ludzie przeżywają wspólne uniesienie psychiczne, trwające częstokroć przez krótki okres. Klasyk nurtu antropologii dynamicznej, Victor Turner, używa do opisu tego typu sytuacji w rytuałach przejścia określenia „braterstwo”, które – jak się wydaje – dobrze oddaje charakter zjawiska<sup>21</sup>. W *Procesie rytualnym* zauważa: „Spontaniczna *communitas* jest fazą, momentem, a nie trwałym stanem”<sup>22</sup>. *Communitas* to splaszczanie struktury, wykazujące równościowe, właśnie braterskie relacje, a jak pisze Turner w *Lesie symboli*: [b] raterstwo tego typu przekracza różnice rangi, wieku, pozycji klanowej i, w sensie grupy kulturowej,

---

<sup>21</sup> Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dżurak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010), 145.

<sup>22</sup> Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, 149.

nawet płci<sup>23</sup>. Choć teoria antropologiczna wskazuje na to, że tego typu reakcje ludzi wynikają najczęściej z sytuacji kryzysowej<sup>24</sup>, można uznać, że powstaje ona jako spontaniczny wyraz wspólnych reakcji emocjonalnych między ludźmi znajdującymi się w jednej przestrzeni i doświadczającymi tego samego typu bodźców. Koncert, msza w kościele, zawody sportowe, w których bierze udział wiele osób, są przykładami sytuacji społecznych sprzyjających wytworzeniu się swoistej jedności i podzieleniu wspólnego typu reakcji emocjonalnych. Ich istotny aspekt stanowi warstwa dźwiękowa: recytacje, okrzyki, śpiewy, wysłuchiwanie wykonywanych przez innych ludzi utworów. Budują one poczucie przynależności emocjonalnej i symbolicznej do określonej wspólnoty i jednocześnie są widzialną (a raczej: słyszalną) manifestacją samej wspólnoty i wyrazem wartości konstytuujących jej status.

#### UWAGI KOŃCOWE

Rezyliencyjny, a więc adaptacyjny charakter muzyki opiera się na potencjale dźwięków do wywoływania stanów emocjonalnych u człowieka. Ważną kwestią stanowi tu przypominanie sobie tych emocji, przywoływanie doświadczeń i praktyk oraz ich funkcjonowania w kontekstach użycia dźwięków w sytuacjach społecznych. Jest to istotne zjawisko, chociaż samo doświadczanie emocji związanych z muzyką należy do typowych praktyk naszej codzienności – czegoś, co zdarza się rutynowo, a w konsekwencji bywa pomijane jako czynnik definiujący ludzkie doznania, bo często nie rejestrujemy świadomie dźwięków czy muzyki, jakie towarzyszą nam przy wykonywaniu pewnych nawykowych czynności. Jest to proces wypełniający część naszych działań, a przy tym – jak wskazywałem za Brown – także zjawisko charakteryzujące się zawsze wysoką i zróżnicowaną dynamiką oraz wyrazistym natężeniem jakościowym<sup>25</sup>.

Z tego punktu widzenia rezyliencja poprzez muzykę pełni istotne funkcje, zarówno wobec jednostek, jak i grup ludzkich. Integracja, deklaracja przynależności grupowej, rozrywka czy edukacja są nieodłącznym zestawem aspektów uwalnianych w sytuacjach, w których muzyka generuje emocje, stanowiąc instrumentację dźwiękową naszego działania. Dynamiczny charakter użycia dźwięków w relacjach społecznych ma w związku z tym istotne przełożenie na behawioralne aspekty funk-

---

<sup>23</sup> Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. Andrzej Szyjewski (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2006), 120.

<sup>24</sup> Bowie, *Antropologia religii*, 166-170.

<sup>25</sup> Brown, *Resilience*, 101; por. DeNora, „Emotion as Social Emergence”, 159-182; Juslin i in., „How Does Music Evoke Emotions?”, 605-642.

cjonowania człowieka – myślenie i aktywność (działania i reakcje na bodźce ze strony innych osób) są skorelowane z czynnikami stymulującymi owo behawioralne nabywanie doświadczeń przez ludzi.

Drugi ważny aspekt związany ze słuchaniem dotyczy typu emocji skorelowanych ze stanami afektywnymi<sup>26</sup>. Można uznać, że przede wszystkim zachwyty, pobudzenie, radość, smutek i złość są tymi emocjami, które ujawniają się w następstwie obcowania człowieka z dźwiękiem. Szerokie zastosowanie muzyki jako orkiestracji wszelkiego typu działań ludzkich (by odwołać się do czynności politycznych, religijnych, sportowych) samo w sobie potwierdza tezę o rezyliencyjnym charakterze muzycznych ilustracji używanych przez ludzi w różnych momentach ich życia. Muzyka towarzyszy bowiem człowiekowi we wszelkich działaniach, i to towarzyszy nieprzypadkowo – podkreślając bądź tonując to, co dla jednostki lub grupy społecznej ważne. Świat człowieka to także świat kultury muzycznej, adaptacji do środowiska poprzez dźwięki i wobec dźwięków. Emocje stanowią w tym kontekście aspekt codziennego doświadczenia, którego istota jest uwalniana m.in. poprzez dźwięk. Refleksja nad miejscem muzyki i dźwięków względem stanów emocjonalnych przeżywanych przez człowieka jest włączeniem sfery audio w obręb czynników kształtujących w istotny sposób to, co dla ludzi ważne.

## BIBLIOGRAFIA

- Behrendt, Frauke. „Soundwalking”. W: *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, 249-257. London: Routledge, 2019.
- Bicknell, Jeanette. *Why Music Moves Us*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Bockover, Mary I. „The Emotions”. *Humboldt Journal of Social Relations* 18, nr 2 (1992): 45-56.
- Bowie, Fiona. *Antropologia religii. Wprowadzenie*. Tłum. Kamila Pawluś. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Brown, Katrina. *Resilience, Development and Global Change*. London–New York: Routledge, 2016.
- Brownell, Judi. *Listening: Attitudes, Principles, and Skills*, wyd. 6. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- Chandler, David. *Resilience: The Governance of Complexity*. London: Routledge, 2014.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. „Czy umiemy słuchać – typologia odbiorców muzyki”. *Estetyka i Krytyka*, nr 19 (2010): 25-35.
- Davoudi, Simin. „Resilience: A Bridging Concept or a Dead End?”. *Planning Theory & Practice* 13, nr 2 (2012): 299-333.
- DeNora, Tia. „Emotion as Social Emergence: Perspectives from Music Sociology”. W: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J. Sloboda, 159-182. Oxford: Oxford University Press, 2010.

---

<sup>26</sup> Juslin i in., „How Does Music Evoke Emotions?”, 605-642; Donald A. Hodges, „Music as an Agent of Resilience,” w: *The Resilience Handbook*, 100-112.

- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Flügge, Elen. „Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową. Ku praktycznemu ujęciu jednostkowego doznania słuchowego”, tłum. S. Królak, M. Pasiecznik. *Glissando*, nr 26 (2015): 8-21.
- Glantz, Meyer D., i Zili Sloboda. „Analysis and Reconceptualization of Resilience”. W: *Resilience and Development: Positive Life Adaptations*, red. M.D. Glantz, J.L. Johnson, 109-126. New York–Boston–Dordrecht–London–Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Goines, Lisa, i Louis Hagler. „Noise Pollution: A Modern Plague”. *Southern Medical Journal* 100, nr 3 (2007): 287-294.
- Gordon, Steven L. „The Sociology of Sentiments and Emotion”. W: *Social Psychology: Sociological Perspectives*, red. M. Rosenberg, R.H. Turner, 562-592. New York: Basic Books, 1981.
- Grove, Kevin. *Resilience*. London–New York: Routledge, 2018.
- Hodges, Donald A. „Music as an Agent of Resilience”. W: *The Resilience Handbook: Approaches to Stress and Trauma*, red. M. Kent, M.C. Davis, J.W. Reich, 100-112. New York: Routledge, 2013.
- Homer. *Odyseja*. Tłum. Lucjan Siemieński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- Jarymowicz, Maria. „Emotions as Evaluative Processes: From Primary Affects to Appraisals Based on Deliberative Thinking”. W: *Closer to Emotions III*, red. A. Błachnio, A. Przepiórka, 55-72. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Jarymowicz, Maria, i Kamil Imbir. „Próba taksonomii ludzkich emocji”. *Przegląd Psychologiczny* 53, nr 4 (2010): 439-461.
- Jeziński, Marek. *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- Jeziński, Marek. „Słuchając miasta // słuchając w mieście. Spacer dźwiękowy ze słuchawkami”. *Avant* 11, nr 3 (2020), 1-17. <https://doi.org/10.26913/avant.2020.03.40>.
- Juslin, Patrik N., Simon Liljeström, Daniel Västfjäll, i Lars-Olov Lundqvist. „How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms”. W: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J. Sloboda, 605-642. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Kaplan, Howard B. „Toward an Understanding of Resilience: A Critical Review of Definitions and Models”. W: *Resilience and Development: Positive Life Adaptations*, red. M.D. Glantz, J.L. Johnson, 17-83. New York–Boston–Dordrecht–London–Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Kent, Martha, Mary C. Davis, i John W. Reich, red. *The Resilience Handbook: Approaches to Stress and Trauma*. New York: Routledge, 2013.
- Lopez, Francisco. „Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa”. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. C. Cox, D. Warner. Tłum. Julian Kutyla i in., 113-118. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Manyena, Siambabala B. „The Concept of Resilience Revisited”. *Disasters* 30, nr 4 (2006): 433-450.
- Masten, Ann S., Norman Garmezy, Auke Tellegen, David S. Pellegrini, Kevin Larkin, i Andrea Larsen. „Competence and Stress in School Children: The Modifying Effects of Individual and Family Qualities”. *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 29, nr 6 (1988): 745-764.
- McCarthy, E. Doyle. „Emotions are Social Things: An Essay in the Sociology of Emotions”. W: *The Sociology of Emotions: Original Essays and Research Papers*, red. D.D. Franks, E.D. McCarthy, 51-72. London–Greenwich, CT: JAI Press, 1989.
- Oliveros, Pauline. „Kilka obserwacji dźwiękowych”, tłum. Julian Kutyla. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. C. Cox, D. Warner, 136-141. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Sloboda, John A. „Music in Everyday Life: The Role of Emotions”. W: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J.A. Sloboda, 493-514. Oxford: Oxford University Press, 2010.



- Turner, Victor. *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Tłum. Andrzej Szyjewski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2006.
- Turner, Victor. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Tłum. Ewa Dżurak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Wilson, Geoff A. „Community Resilience, Globalization, and Transitional Pathways of Decision-Making”. *Geoforum* 43, nr 6 (2012): 1218-1231.
- Wolff, Sula. „The Concept of Resilience”. *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry* 29, nr 4 (1995): 565-574.
- Zajonc, Robert B. „Emotion and Facial Efference: A Theory Reclaimed”. *Science* 228, nr 4695 (1985): 15-21.

## O REZYLIENCYJNEJ SILE MUZYKI UWAG KILKA

### Streszczenie

W niniejszym artykule analizuję, w jaki sposób można interpretować sferę emocji wywołanych przez dźwięki, a więc świat wewnętrznych przeżyć doświadczanych w sytuacjach współdefiniowanych i redefiniowanych przez muzykę. Dźwięki mogą rodzić w ludziach emocje, które w tym artykule są traktowane jako rezyliencyjne strategie adaptacyjne człowieka. Istotnym czynnikiem wpływającym na wytwarzanie emocji jest nie tylko odbiór sfery dźwiękowej, ale też zapamiętywanie bodźców słuchowych oraz reakcja na nie. Sfera kognitywna, stanowiąca podstawę do emocjonalnego pobudzenia, łączy się w tym kontekście ze sferą behawioralną, a więc działaniami podejmowanymi przez słuchających, tu ograniczonymi do okazywania określonych stanów emocjonalnych w sytuacji społecznej. Do zilustrowania założeń przedstawionych w pracy posłużyłem się przykładami zaczerpniętymi z mediów – sztuki wysokiej (tekst antycznego eposu *Odyseja*) oraz kultury popularnej (relacja telewizyjna z koncertu festiwalowego).

**Słowa kluczowe:** rezyliencja; emocje podstawowe; emocje złożone; muzyka; recepcja dźwięków; funkcje muzyki; *soundscape*

## SOME REMARKS ON THE RESILIENCE POWER OF MUSIC

### Summary

In the article, I examine the domain of emotions evoked by sounds, i.e. internal involvements experienced, co-defined, and redefined by music. Sounds may generate emotions, which in this study are interpreted as resilience adaptative strategies that people apply in social situations. An important factor influencing the evoking of emotions is the perception of the sphere of sound as such and the processes of remembering auditory stimuli and reacting to them. The cognitive domain, which is usually the basis for emotional arousal, is combined in this context with the behavioral sphere, i.e., the actions taken by the listeners, portrayed in the study as the manifestation of emotions in the presence of others. To illustrate the assumptions presented in the paper, I use examples taken from the media: high art (poetry of Homer's *Odyssey*) and popular culture (television coverage of a festival concert).

**Keywords:** resilience; basic emotions; complex emotions; music; sound reception; functions of music; *soundscape*