

**Krzysztof Guczalski**

## Znaczenia ekspresywne w muzyce: ogólność *versus* określoność<sup>1</sup>

### 1. Wprowadzenie

Gdy mowa o znaczeniach ekspresywnych muzyki<sup>2</sup> – kojarzonych zwykle z uczuciami i emocjami – pojawia się często skłonność, aby postrzegać je jako mgliste, nieokreślone, ogólne czy abstrakcyjne. Przykładu jednostronnej wersji tego poglądu, skoncentrowanej wyłącznie na tym aspekcie znaczeń muzycznych<sup>3</sup>, dostarcza np. artykuł Josepha Swaina:

Fragment muzyki może mieć zakres semantyczny takiego rodzaju, jak zakres semantyczny jakiegokolwiek słowa, a jedynie dużo rozleglejszy co do rozmiaru.

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest nieco skróconą wersją artykułu pt. „Expressive Meaning in Music: Generality versus Particularity”, który ukazał się w *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, nr 4, 2005, ss. 342-367. Skrót dotyczy przede wszystkim rozdziału IV: Konkretność – abstrakcyjność; specyficzność – ogólność (por. przypis 27).

Jednocześnie pragnę podziękować profesorom Alanowi Goldmanowi i Peterowi Lamarque'owi, redaktorowi *British Journal of Aesthetics*, oraz Carlowi Humphriesowi za cenne uwagi dotyczące angielskiej wersji tego artykułu, a ostatniemu z nich także za wiele owocnych dyskusji na temat filozofii muzyki.

<sup>2</sup> Termin „znaczenie” nie powinien być rozumiany jako ograniczony do znaczenia typu językowego czy też jako koniecznie powiązany z obecnością konwencji, ustalonego odniesienia itp. Tak więc fraza „znaczenia ekspresywne muzyki” nie sugeruje bynajmniej, że ekspresywność muzyczna ma charakter językowy. Por. np. różne sensory „znaczenia” wyróżnione przez Stepheną Davisa w *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1994, ss. 29-39.

<sup>3</sup> Ponieważ przedmiotem niniejszego artykułu są wyłącznie znaczenia ekspresywne muzyki (co jest jedynie zawężeniem tematu, a nie np. sugestią nieistotności wszelkich innych rodzajów znaczeń związanych z muzyką), więc określenia „znaczenie/znaczenia muzyki/muzyczne/w muzyce” będą zawsze rozumiane jako skrót dla „znaczenie/znaczenia ekspresywne muzyki”.

Każde z tych słów w odosobnieniu ma dużo szerszy zakres semantyczny. Fragment muzyki instrumentalnej, jak np. kwintet Mozarta, ma zakres semantyczny jeszcze nieporównanie szerszy. Ale różnica semantyczna pomiędzy tym kwintetem a zdaniem [...] jest dlatego różnicą stopnia, nie rodzaju.<sup>4</sup>

Jednak według bardziej wnikliwego poglądu, obecnego na przykład u Kendalla Waltona, zakładając taki nadzwyczaj szeroki zakres znaczeniowy muzyki (czy czegokolwiek innego) trudno byłoby wyjaśnić nasze zainteresowanie tym, co przekazuje muzyka (czy cokolwiek innego). Jak Walton trafnie zauważa, najbardziej uniwersalna historia o byciu osobą – np. coś w rodzaju „Pewnego razu była sobie osoba. Koniec” – byłaby przecież czymś absolutnie pustym i skrajnie nieinteresującym<sup>5</sup>. Jeśli znaczenie ekspresywne muzyki byłoby zawsze dużo szersze i ogólniejsze niż znaczenie jakichkolwiek słów (z wyłączeniem być może paru całkowicie ogólnych i bezbarwnych określeń, takich jak „smutny” czy „wesoły”), nasze zainteresowanie medium, które nie może przekazać nic ponad to, byłoby trudne do wyjaśnienia.

Bo też w większości bardziej wnikliwych opisów muzyki intuicji ogólności i nieokreśloności towarzyszy druga – niemal równie nieodparta i najwyraźniej przeciwstawna – nadzwyczajnej konkretności i określoności, a zarazem indywidualności<sup>6</sup> jej znaczeń<sup>7</sup>. Jak formułuje to np. Walton:

<sup>4</sup> Joseph Swain, „The Range of Musical Semantics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, nr 2, 1996, s. 140 oraz 149. (Wszystkie przekłady ze źródeł obcojęzycznych – K. G.)

<sup>5</sup> Kendall L. Walton, „What Is Abstract about the Art of Music?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, nr 3, 1988, s. 358.

<sup>6</sup> Na tym etapie terminów tych używam zgodnie z ich naturalnymi, potocznymi znaczeniami dla wskazania jednej tylko dwuczłonowej opozycji, która dopiero w dalszym ciągu będzie musiała być bliżej opisana. Różni autorzy używają różnych terminów na jej określenie (lub być może na określenie różnych jej aspektów – ale w każdym przypadku jest to zawsze tylko jedno, dwuczłonowe przeciwstawienie). Po jednej stronie występują np. następujące terminy: ogólny, abstrakcyjny, nieokreślony, przybliżony, wieloznaczny, mglisty, nieuchwytny, a po drugiej: indywidualny, singularny, konkretny, specyficzny, dokładny, określony, wyrazisty czy precyzyjny. Aż do końca rozdziału III będę używał tych terminów wymiennie w dość swobodny sposób, w przybliżeniu zgodnie z ich potocznym użyciem. Dopiero w rozdziale IV zaproponuję bardziej precyzyjne, techniczne znaczenia dla niektórych spośród wymienionych terminów.

<sup>7</sup> Określenia takie jak ogólność, abstrakcyjność, precyzja, dokładność, specyficzność (itp.) muzyki należy tu i w dalszym ciągu tekstu zawsze rozumieć jako skrótową formę wyrażenia: ogólność, abstrakcyjność itd. znaczeń ekspresywnych muzyki.

Muzyka z pewnością może wyrażać „dynamikę” emocji z najwyższą specyficznością, znacznie wierniej niż można to [...] osiągnąć w malarstwie czy literaturze. Muzyka może nie być w stanie rozróżnić pomiędzy wściekłością a strachem, ale może oddać *bardzo dokładnie* naturę pewnych (nieintencjonalnych) uczuć czy wrażeń, których doświadczamy, gdy jesteśmy wściekli lub przerażeni. [...] Różnica pomiędzy muzyką a sztukami przedstawiającymi polega może nie tyle na stopniu ogólności ich własności semantycznych, ile raczej na tym, że w innych aspektach jedne i drugie są ogólne, a w innych specyficzne.<sup>8</sup>

W istocie to napięcie pomiędzy dwiema przeciwstawnymi charakterystykami muzyki zdiagnozował już Schopenhauer, jak pokazują następujące, dobitne stwierdzenia (wyróżnienia w cytatach – K.G.):

Dlatego [muzyka] nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz samą uciechę, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, samą wesołość, sam spokój ducha, niejako *in abstracto* wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu. [...] Muzyka bowiem wyraża zawsze jedynie kwintesencję życia i jego procesów [...]. Właśnie ta, *jej tylko właściwa ogólność a równocześnie najściślejsza określoność* nadaje jej tę wysoką wartość, którą posiada jako *panaceum* na wszystkie nasze cierpienia. (s. 404)

Muzyka zatem [...] jest językiem *w najwyższym stopniu ogólnym* [...]. Ogólność jej nie jest jednak w żadnym wypadku pustą ogólnością abstrakcji, *lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju i wiąże się niustannie z wyraźną określonością*. (s. 405)

[Rzeczywistość] mianowicie, czyli świat pojedynczych rzeczy, dostarcza tego, co naoczne, szczególne, indywidualne, czyli pojedynczych przypadków, zarówno pojęciom w ich ogólności jak melodii w jej ogólności, *przy czym jednak obie te ogólności pod pewnym względem przeciwstawiają się sobie*, gdyż pojęcia zawierają tylko formy najpierw z naoczności wyabstrahowane, niejako zdartą z rzeczy zewnętrzną łupinę [...] natomiast muzyka daje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt, czyli serce rzeczy. (s. 406)

[muzyka] wypowiada [...] *w najogólniejszym języku i specyficznym materiale*, mianowicie w samych tylko dźwiękach, *w sposób najbardziej określony* i najprawdźwiesz samą istotę świata, rzecz samą w sobie, o której [...] myślimy sobie, używając pojęcia woli [...]. (s. 408)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Kendall L. Walton, „What Is Abstract about the Art of Music?”, s. 358. Ponieważ jednak głównym celem Waltona jest wydobycie różnych sensów abstrakcyjności muzyki (można je, w jego ujęciu, sprowadzić do trzech: (i) brak znaczenia czy zawartości semantycznej, (ii) wielka ogólność zawartości semantycznej, (iii) nieperceptualność), nie rozwija on intuicji jej specyficzności i nie podejmuje w ogóle problemu widocznej sprzeczności pomiędzy tymi dwiema intuicjami.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I, przeł. Jan Gąrewicz, Warszawa: WN PWN 1994, ss. 404-408.

Wypowiedzi te zdają się zawierać w sobie paradoks: znaczenia muzyki miałyby być jednocześnie ogólne i określone. I to bynajmniej nie po części ogólne a po części określone, które to sformułowanie otwierałoby możliwość interpretacji, że reprezentują one jakiś pośredni rodzaj znaczeń – pomiędzy ogólnymi a określonymi. Schopenhauer podkreśla bowiem z mocą: jednocześnie najwyższa ogólność i najściślejsza określoność. Jednak paradoks ten nie wynika jedynie z zamiłowania Schopenhauera do efektownych, retorycznych sformułowań. Powraca on bowiem – w formie jawnej lub jedynie *implicite* – w wielu kontekstach dotyczących znaczeń ekspresywnych w sztuce, a w szczególności w muzyce. Choć więc Schopenhauerowi bynajmniej nie udało się wyjaśnić tajemnicy „najwyższej ogólności” połączonej z „najściślejszą określonością”, jego zasługą pozostaje tak dobitne wyrażenie nierozłączności tych rzeczy w muzyce, iż staje się jasne, że nie stoimy przed problemem rozsądzenia, który z przeciwstawnych poglądów uznać za słuszny, ale przed prawdziwym paradoksem: nie możemy zaakceptować żadnej z dwóch przeciwstawnych intuicji w sensie, który implikowałby odrzucenie drugiej. Inaczej mówiąc, czujemy się zmuszeni – czemu jednoznaczny wyraz dał Schopenhauer – jednocześnie zaakceptować obie przeciwstawne charakterystyki znaczenia muzyki, co jest w ściśle logicznym sensie niemożliwe.

Celem niniejszego artykułu jest rozwiązanie przedstawionego paradoksu. Rozwiązanie takie wydaje się istotne np. dla kwestii stosunku znaczeń muzyki do znaczeń językowych, a poprzez to dla wielokrotnie dyskutowanego problemu, na ile sama muzyka może być uważana za rodzaj języka.<sup>10</sup> Nieprzypadkowo więc pytanie, czy znaczenia muzyki są określone czy ogólne, powstaje często w kontekście porównywania jej znaczeń ze znaczeniami językowymi (Które z nich są ogólniejsze? Które bardziej określone? Które bardziej abstrakcyjne?), co widać już w zacytowanych wypowiedziach Swaina, Waltona i Schopenhauera, a jeszcze wyraźniej dochodzi do głosu na przykład w znanej – bardzo znamiennej i wielokrotnie cytowanej – wypowiedzi Felixa Mendelssohna. Zapytany przez pana Marca André Souchaya z Lubeki, co znaczą niektóre z jego *Pieśni bez słów*, odpowiedział listownie w następujący sposób:

<sup>10</sup> Kwestia ta została obszerniej potraktowana w moim artykule pt. „O niejęzykowym charakterze muzyki”, w: Krzysztof Guczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagellonica 2003, ss. 94-112.

Ludzie skarżą się zwykle, że muzyka jest tak wieloznaczna: tak trudno powiedzieć, co mieliby sobie przy niej pomyśleć, a słowa rozumie przecież każdy. Ale moje wrażenie jest akurat odwrotne. I nie tylko w stosunku do całych przemów, ale także do pojedynczych słów – także one wydają mi się tak wieloznaczne, tak łatwo prowadzące do nieporozumień, tak nieokreślone w porównaniu z prawdziwą muzyką, która wypełnia duszę tysiącem lepszych rzeczy niż słowa. To, co wyraża muzyka, którą kocham, to myśli nie zbyt nieokreślone, aby je ująć w słowa, ale zbyt określone. I tak we wszystkich próbach wypowiedzenia tych myśli znajduję coś trafnego, ale także we wszystkich coś niewystarczającego.<sup>11</sup>

Również w tej wypowiedzi obecne jest też samo biegunowe napięcie: z jednej strony muzyka często postrzegana jest jako dużo bardziej nieokreślona, mglista, abstrakcyjna niż język, z drugiej strony tej rozpowszechnionej opinii Mendelssohn przeciwstawia swoją, całkowicie odwrotną: że to muzyka jest dużo bardziej określona niż słowa.

Dalsze znamienne przykłady tej dychotomii możemy napotkać w pracach dwóch wybitnych filozofów muzyki połowy XX wieku, Susanne Langer i Derycka Cooke'a<sup>12</sup>, choć problem ogólności *versus* określoności znaczeń muzyki nie jest w nich *explicite* wyrażony. Jednak poszczególne sformułowania Langer wskazują raz w jednym, raz w drugim kierunku<sup>13</sup>. Z kolei Deryck Cooke z jednej strony konstruuje słownik znaczeń muzyki (w którym, jak można przypuszczać, poszczególnym elementom semantycznym („słowom”), podobnie jak terminom językowym, przysługują znaczenia o charakterze zasadniczo ogólnym), a z drugiej strony stwierdza: „Oczywiście żadne słowa nigdy nie opiszą dokładnie emocji wyrażonej w tej czy jakiegokolwiek innej części [utworu]”<sup>14</sup>;

Słowa „cierpienie”, „radość”, „rozpacz” i „namiętność” są tylko mglistymi [...] określeniami pewnego szczególnego rodzaju i stopnia cierpienia, radości, rozpacz i namiętności, które Mozart wyraził *dokładnie* w Symfonii nr 40 i których możemy doświadczyć jedynie słuchając tego dzieła.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig: Hermann Mendelssohn 1864, s. 337 n.

<sup>12</sup> Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP 1942, wydanie polskie: *Nowy sens filozofii*, przeł. A. Bogucka, Warszawa: PIW 1976; Deryck Cooke, *The Language of Music*, London: Oxford UP 1959.

<sup>13</sup> Analiza tej dychotomii w poglądach Langer, którą Lars-Olof Åhlberg trafnie nazywa „partykularystyczną” i „generalistyczną” tendencją w jej myśleniu („Susanne Langer on Representation and Emotion in Music”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 34, nr 1, 1994, s. 71), została przedstawiona w: Krzysztof Guzczalski, *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków: Musica Iagellonica 1999, ss. 97-102.

<sup>14</sup> Deryck Cooke, *The Language of Music*, s. 23. <sup>15</sup> *Ibid.*, s. 251.

Dwuznaczność taka jak u Langer i Cooke'a nie jest rzadka w analizach znaczeń ekspresywnych muzyki. Czasem tylko jedna z dwóch przeciwstawnych intuicji dochodzi *explicite* do głosu, a nawet gdy pojawiają się obie, problem ich widocznej sprzeczności (i potrzeby jej rozwiązania) nie jest rozważany.<sup>16</sup> Znamiennym wyjątkiem jest Aaron Ridley, który podjął próbę wyjaśnienia obu intuicji w ramach jednej teorii ekspresywności muzycznej.<sup>17</sup> Zanim zatem przejdę do przedstawienia mojej próby rozwiązania paradoksu, zaprezentuję pokrótce propozycję Aarona Ridleya, aby pokazać, dlaczego sądzę, że nie jest ona zadowolająca i mimo wszystko nie rozwiązuje problemu.

## 2. Koncepcja Aarona Ridleya

Jeśli chodzi o zasadnicze ramy dla swego rozwiązania, Ridley pisze: „Zgadnam się z szeroko uznawanym poglądem, że każda taka koncepcja [ekspresywności muzycznej] zawierać będzie odwołanie do podobieństwa pewnych fragmentów muzyki (instrumentalnej) do ludzkiego zachowania ekspresywnego” (MW, s. 202).<sup>18</sup> Ridley nazywa ten rodzaj podobieństwa muzyki – do intonacji głosu, sposobu poruszania się, gestykulacji czy innych naturalnych zachowań ekspresywnych – „melizmą” (MVP, s. 75; MW, s. 203) i próbuje wyjaśnić nieokreśloność ekspresywności muzycznej porównując rzeczywisty, fizyczny gest ekspre-

<sup>16</sup> Schopenhauer i Walton idą o krok dalej czyniąc przynajmniej niewielką sugestię, jak mogłaby wyglądać próba rozwiązania paradoksu. Schopenhauer sugeruje, aby rozróżnić dwa rodzaje ogólności, a Walton – że muzyka może być specyficzna w niektórych aspektach, a ogólna w innych (porównaj cytaty przytoczone powyżej). Żaden z nich nie rozwija jednak swojej sugestii i nie proponuje choćby szkicowego rozwiązania problemu.

<sup>17</sup> Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1995, zwłaszcza rozdz. 5 and 6 (w dalszym ciągu będę odwoływał się do tej książki za pomocą skrótu MVP); oraz „Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, nr 1, 1995, ss. 49-57. Przekład polski tego ostatniego artykułu w tym numerze *Principiów* na stronach 201-218 p.t. „Muzyczne współodczuwanie: doświadczenie muzyki ekspresywnej”. Dalej jako MW.

<sup>18</sup> Jako zwolenników tego poglądu Ridley przywołuje Donalda Fergusona (*Music as Metaphor*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1960), Petera Kivy'ego (*The Corded Shell*, Princeton UP 1980) i Jerrolda Levinsona („Hope in *The Hebrides*”, w: idem, *Music, Art, & Metaphysics*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1990), a mógłby także wymienić Stephena Daviesa (*Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1994).

sywny z czymś, co nazywa muzycznym gestem melizmatycznym. Pierwszy jest przejawem rzeczywistej, jednoczesnej z nim emocji, drugi – niekoniecznie:

Muzyka nie jest rzeczą, która mogłaby nam ujawnić swój stan ducha; i choć muzyka może przypominać melizmatycznie ekspresywne gesty człowieka albo własności jego głosu, to jednak te gesty muzyczne – jakkolwiek specyficzne – nie mogą pokazać ani istnienia, ani tożsamości jakiegokolwiek obiektu [ku któremu emocja mogłaby być skierowana], a zatem nie mogą ujawnić epizodu emocji. (MVP, s. 116; podobne sformułowania por. MW, s. 203)

W konsekwencji:

Muzyka może dowolnie dopasowywać swe gesty [...] ale precyzja i określoność osiągnięte w ten sposób nie ukaza żadnego precyzyjnego czy określonego stanu ducha – np. w marszu żałobnym [*Eroiki* Beethovena], nic bardziej precyzyjnego niż „nieszczęśliwy ale nieugięty”. (MVP, s. 117)

Wreszcie Ridley podsumowuje:

Staralem się uzasadnić, że taka [tzn. oparta na podobieństwie melizmatycznym] ekspresywność może wyrażać jedynie ogólne *rodzaje* stanów ducha. Tak więc gdy utwór muzyczny melizmatycznie wyraża smutek, to może wyrażać go w sposób nieskończenie określony, a jednak nie wyrażać, według proponowanej tu interpretacji, żadnego określonego smutku. Ekspresywny gest jest indywidualny, przekazywany stan – nie. (MVP, s. 118; podobne sformułowania por. MW, s. 214)

Uwagi powyższe dostarczają, zdaniem Ridleya, wystarczającego wyjaśnienia naszej intuicji abstrakcyjności i ogólności muzyki. Aby jednak zrozumieć intuicję przeciwną, nadzwyczajnej precyzji i określoności muzyki, musimy wedle Ridleya uznać, „że muzyka wyraża nie tylko [...] pewien nieokreślony smutek w nieskończenie określony sposób, ale *ten* lub *tamten* nieskończenie określony smutek” (MVP, s. 119).

Wyjaśnienie proponowane przez Ridleya wynika z jego teorii ekspresywności muzycznej, odwołującej się do faktu wywoływania pewnych uczuć u odbiorcy. Ridley nie jest bynajmniej zwolennikiem naiwnej wersji tej teorii, według której utwór wyraża jakąś emocję dokładnie o tyle, o ile wywołuje ją w odbiorcy (czy też w innym sformułowaniu: ekspresywność po prostu polega na i sprowadza się do wywoływania pewnych uczuć u odbiorcy), ale jej zmodyfikowanej, osłabionej wersji, którą nazywa słabą teorią ewokacji (*weak arousal theory*). Zgodnie z nią u podstaw ekspresywności leży wprawdzie podobieństwo pomiędzy muzyką a ludzkim zachowaniem ekspresywnym, jednak nie można

ekspresywności wyjaśnić jedynie poprzez odwołanie do tego podobieństwa i to właśnie reakcja współodczuwania (*sympathetic response*)<sup>19</sup> słuchacza „tworzy [...] pomost pomiędzy zwykłym *podobieństwem* [...] a właściwą *ekspresywnością*. Melizma jest ekspresywna, jeśli jest poruszająca.” (MVP, s. 134; MW, s. 213). Czy też w innym sformułowaniu: „słyszeć muzykę jako ekspresywną, to doświadczać jej w taki sposób, że melizmatyczne gesty muzyki są słyszane jako wyrażające stan, którego, współodczuwając, doświadczamy” (MVP, s. 138; MW, s. 216). Dzięki takiemu rozumieniu ekspresywności muzyki Ridley może wyjaśnić jej precyzję i określoność przez odwołanie do precyzji i określoności przysługującej temu a temu konkretnemu odczuciu słuchacza, którego on doświadcza w reakcji na i podążając za melizmatycznym podobieństwem muzyki do ludzkiego zachowania ekspresywnego:

Tym samym ekspresywność [...] staje się funkcją [...] naszego własnego stanu ducha. A ten stan ducha charakteryzuje się określonością czy sprecyzowaniem właśnie dzięki temu, że jest nasz (MVP, s. 135 n; MW, s. 214).

Próba oceny rozwiązania Ridleya natrafia na szereg wątpliwości. Powtarzające się sformułowanie – kluczowe dla proponowanego przez Ridleya rozwiązania paradoksu ogólności *versus* określoności muzyki – w rodzaju „wyrażający nieokreślony smutek w nieskończeniu określony sposób” może budzić zdziwienie i wydawać się ze swej strony paradoksalne. Jedyna wskazówka Ridleya, jak rozumieć określenie „wyrażający w nieskończeniu określony sposób”, jest zawarta w następującym cytacie:

Pierwsze osiem taktów marsza żałobnego [*Eroiki* Beethovena] stanowi nadzwyczaj precyzyjny gest muzyczny – w istocie nieskończenie precyzyjny gest: *jakakolwiek* zmiana w muzyce zmieniłaby jego charakter” (MVP, s. 115).

Wydaje się zatem, że wrażenie paradoksalności powtarzającego się zwrotu Ridleya mogłoby zostać nieco złagodzone przez jego następujące przeformułowanie: „nieskończenie precyzyjny (w sensie właśnie wyjaśnionym), a mimo to niewskazujący na żadne indywidualum (żaden konkretny stan smutku)”. A jednak nawet po takim przeformułowaniu wyrażenie przestaje być akceptowalne, gdy termin „nieokreślony” zostaje zastąpiony przez „ogólny”, jak np. w „tylko pewien ogólny ro-

<sup>19</sup> W kwestii właściwego rozumienia tego terminu por. przypis tłumacza do przekładu Ridleya w tym numerze *Principiów*, s. 201. Zamiast może nieco niezręcznego terminu „reakcja współodczuwania” będę też czasem używał ogólniejszego terminu „reakcja afektywna”, jeżeli nie będzie to prowadzić do nieporozumień.



dzaj stanu ducha przekazany w nieskończenie określony sposób” (MVP, s. 135, MW, s. 88).

Wszak termin „ogólny” wydaje się jednoznacznie związany z wyobrażeniem, że przynajmniej małe różnice (pomiędzy desygnatami terminu ogólnego) są nieistotne. A to w oczywisty sposób stoi w sprzeczności z ideą istotności *jakichkolwiek* zmian, wyjaśniającą wyrażenie „w nieskończenie określony sposób”. Nie wiadomo więc, jak uniknąć sprzeczności w tym ostatnim wypadku. Bo też jest jasne, że wyrażenie tego rodzaju („ogólny [...] przekazany w nieskończenie określony sposób”) zawiera w sobie oczywistą, nieusuwalną sprzeczność. Paradoks dotyczący znaczeń ekspresyjnych muzyki miałby być zatem wyjaśniony za pomocą określenia, które zawiera w sobie tę samą sprzeczność.

Na poziomie bardziej ogólnym pojawiają się w stosunku do koncepcji Ridleya dobrze znane zastrzeżenia wobec interpretowania znaczenia muzyki (czy też czegośkolwiek innego) jako uczucia odbiorcy, zastrzeżenia odwołujące się do subiektywności i relatywności znaczenia tak rozumianego, do tego, iż nie jest ono jednoznacznie i nieodłącznie związane ze znakiem itp. Są to jednak ogólne problemy związane z jakąkolwiek teorią ewokacji, nie zaś z naszą kwestią ogólności *versus* określoności znaczeń. Jeśli założymy, że problemy te dają się – w słabej teorii ewokacji – jakoś przezwyciężyć, stajemy w obliczu następującej alternatywy: albo reakcja afektywna (*sympathetic response*) słuchacza podąża jedynie za jakościami obecnymi już w samym nieskończenie określonym geście muzycznym, albo jest jakościowo bogatsza. W pierwszym przypadku jedyną rzeczą, jaka zostaje dodana poprzez reakcję afektywną słuchacza do gestu muzycznego, jest faktyczna realność uczucia. Można by powiedzieć: „egzystencja” zostaje dodana do „esencji”. Skoro jednak w tym przypadku uczucie słuchacza nie jest jakościowo bogatsze niż muzyczny gest melizmatyczny, który je wywołał, twierdzenie, że to pierwsze jest bardziej określone niż ten drugi, nie wydaje się uzasadnione. Druga zaś ewentualność – taka, że rzeczywiste uczucie jest jakościowo bogatsze niż gest muzyczny – choć mogłaby stanowić przekonujący powód uznania, że to wyłącznie faktyczne uczucie słuchacza wyjaśnia najwyższą określoność muzycznego znaczenia ekspresyjnego, nie wchodzi w naszym wypadku w rachubę. Bo ewentualność taka prowadzi dokładnie do takiego obrazu znaczenia ekspresyjnego, który jest celem typowych, wspomnianych powyżej, zarzutów przeciwko teorii ewokacji: subiektywi-

zmu, relatywizmu i oderwania znaczenia od znaku. Uczucie, które jest jakościowo bogatsze niż to, co możemy znaleźć w samej muzyce, nie może stanowić inherentnego znaczenia muzyki. Jeśli więc takie jakościowo bogatsze uczucie jest jedyną rzeczą, która jest w pełni określona, to muzyka nie uczestniczy w tej określoności.

Wydaje się więc, że odwołanie się do uczuć słuchacza w wyjaśnianiu, dlaczego ekspresywność muzyczna jest postrzegana jako określona i specyficzna, nie może być bardziej efektywne niż odwołanie się do nieskończonej określoności samego gestu muzycznego. Ale według Ridleya „wyrażanie nieokreślonego stanu ducha w nieskończone określony sposób” wyjaśnia tylko intuicję abstrakcyjności czy ogólności muzyki<sup>20</sup>. Intuicja jej określoności i specyficzności pozostaje zatem niewyjaśniona.

Zaprezentowany argument teoretyczny mógłby sam w sobie wystarczyć do stwierdzenia, że Ridleyowi nie udało się wyjaśnić dwóch przeciwstawnych intuicji w jego modelu ekspresywności muzyki. Ponadto jednak model ten zawodzi również na gruncie empirycznym: wynikające z niego konsekwencje wydają się przeczyć pewnym faktom dotyczącym percepcji muzyki.

Po pierwsze, Ridley przyznaje, że

nasze reakcje [afektywne na muzykę] mogą nie wystąpić nie ubezwłasnowolniając całkiem naszej władzy sądenia: możemy nadal rozpoznawać własności melizmatyczne [muzyki] i opisywać je (eliptycznie) jako ekspresywne (MVP, s. 133; MW, s. 212),

i stwierdza wielokrotnie (np. MVP, s. 137 n; MW, s. 215), że muzyka słuchana w ten sposób, tzn. bez reakcji afektywnej (Ridley nazywa to percepcją mechaniczną, *robotic perception*), przekazuje tylko ogólne stany ducha, pozbawione precyzji i określoności, która, w jego koncepcji, jest zagwarantowana tylko przez obecność takiej reakcji. Wydaje się jednak, że akurat grupa słuchaczy prawdopodobnie najbardziej skłonna i zdolna do takiej czysto poznawczej, „mechanicznej”, emocjonalnie niezaangażowanej percepcji – a mianowicie zawodowi muzycy i krytycy – jest jednocześnie zdolna do postrzegania ekspresywności muzyki (czy też poszczególnych wykonń jednego utworu) w najbardziej szczegółowy, zniuansowany i dokładny sposób. Fakt ten wydaje się więc dokładnie przeciwstawny wobec diagnozy Ridleya. Czyżby więc

<sup>20</sup> Por. cytaty przytoczone powyżej oraz MVP, s. 118 n.

określoność muzyki miała wynikać nie z obecności reakcji afektywnej, ale z jej braku?

Wiąże się z tym kolejny problem: Ridley najwyraźniej uważa, że nie mechaniczny (*robotic*) sposób percepcji muzyki jest najbardziej powszechny i typowy, lecz „ludzki”, obejmujący reakcję afektywną (*sympathetic response*), która czyni znaczenie ekspresywne specyficznym i określonym. Ale jeżeli tak miałyby być, trudno byłoby wyjaśnić powszechność intuicji abstrakcyjności i ogólności, która wydaje się wręcz przeważać nad intuicją określoności, i którą oczywiście dzielają także słuchacze przyznający istotną rolę reakcji afektywnej w swej percepcji muzyki.

Na koniec wreszcie, w koncepcji Ridleya ekspresywność muzyki jest przedstawiana jako albo ogólna (jeśli percypowana jest czysto kognitywnie, jedynie na podstawie podobieństw melizmatycznych), albo określona (gdy jednocześnie towarzyszy jej reakcja afektywna), ale nigdy taka i taka jednocześnie. Podczas gdy tym, co najbardziej charakterystyczne i tajemnicze w związku z ekspresywnością muzyki – jak potwierdzają to przytoczone wcześniej cytaty, a najwyraziściej Schopenhauer – jest okoliczność, że jest ona w pewnym sensie ogólna czy abstrakcyjna i *jednocześnie* w pewnym (innym?) sensie określona i specyficzna. Skoro zaś model Ridleya dopuszcza albo wyłącznie ogólność (w pewnych przypadkach), albo wyłącznie określoność (w innych przypadkach), nie jest być może zbiegiem okoliczności, że przytacza on różne, rozłączne grupy autorów jako źródło każdej z dwóch intuicji – Schopenhauera, Langer i Waltona dla ogólności, a Mendelssohna i Budda<sup>21</sup> dla określoności – przemilczając, że wszyscy autorzy z pierwszej grupy w istocie są także wyrazicielami drugiej, przeciwstawnej intuicji.

Można także zauważyć, iż sam Ridley zdaje się być nie zawsze wierny swemu oficjalnemu stanowisku, że gesty muzyczne wyrażają jedynie

---

<sup>21</sup> MVP, s. 118 n. Ridley wymienia Budda w tym kontekście opierając się na następującym cytacie: „wiele przykładów ekspresywnej muzyki słyszymy w taki sposób, jakby zawierały stany ducha sprawiające wrażenie wyrazistej osobowości” (Malcolm Budd, *Music and the Emotions*, London: Routledge & Kegan Paul 1985, s. 149). Nie wydaje się jasne, czy stwierdzenie takie wyraża intuicję określoności muzyki. Jakkolwiek jest, trzeba wyraźnie powiedzieć, że Budd reprezentuje w istocie rzadki przykład osoby, która otwarcie podważa tę intuicję. Czyni to w swej późniejszej książce (która pewnie nie była dostępna Ridleyowi w czasie, gdy pracował nad swoją) *Values of Art. Pictures, Poetry and Music* (Allen Lane: The Penguin Press 1995), w rozdziale zatytułowanym „Music as an Abstract Art”, ss. 143-145, gdzie mocno i jednoznacznie opowiada się wyłącznie za abstrakcyjnością muzyki.

ogólne rodzaje stanów ducha, a dopiero towarzysząca im reakcja afektywna nadaje muzyce określoność. W zakończeniu swego artykułu, kontrastując przykłady muzyki estetycznie niesatysfakcjonującej i wartościowej, mówi o tych pierwszych, że „brak określoności w muzyce ogranicza jej doświadczenie [...] do wyłącznie mechanicznego (*robotic*), wykluczając tym samym bogactwo odczuwanego osądu” (MW, s. 217)., a o drugich: „Odnośnym gestom muzycznym nie brak precyzji czy określoności (zatem nie posiadają estetycznych niedostatków) i w stosunku do nich występują satysfakcjonujące reakcje afektywne” (MW, s. 218). Sformułowania te zdają się sugerować – wbrew oficjalnemu stanowisku Ridleya, a zgodnie z poglądem, który wydawać się może bardziej naturalny i intuicyjny – że określoność jest czymś przysługującym (lub nie) już samej muzyce i że od tego zależy możliwość (lub brak możliwości) wystąpienia reakcji afektywnej.

Z zaprezentowanych rozważań wynika raczej jednoznacznie, że próba rozwiązania paradoksu podjęta przez Ridleya nie może zostać uznana za udaną (pewne dalsze uwagi na temat tej koncepcji zostaną jeszcze poczynione w ostatnim, końcowym rozdziale) i że potrzebny jest inny sposób osiągnięcia tego celu.

### 3. *Ku nowemu rozwiązaniu – uwagi wstępne*

Alternatywne rozwiązanie paradoksu, które zamierzam przedstawić, obiera za punkt wyjścia przeświadczenie, że intuicja, którą należy wyjaśnić, nie polega wyłącznie na tym, że muzyka jest czasami, w niektórych przypadkach jej percepcji, ogólna, a w innych – określona, ale że jest w jakimś sensie jednocześnie ogólna i określona. Należy zatem rozważyć, jak ogólność czy abstrakcyjność można pogodzić z określonością czy specyficznością, co z kolei prowadzi do zasadniczych pytań o naturę każdej z tych kategorii. Podążając za sugestią Schopenhauera można mieć nadzieję, że rozwiązanie problemu leży w rozróżnieniu dwóch różnych pojęć ogólności i w konsekwencji – dwóch pojęć określoności.

Zanim jednak przejdę do tej analizy, przedstawię podstawowe założenia dotyczące ekspresywności muzycznej, które będą stanowić podstawę proponowanego rozwiązania. Dla celów niniejszego artykułu nie trzeba przywoływać żadnej kompletnej teorii ekspresywności muzycznej. Potrzebujemy wyłącznie jednego założenia, wspólnego dla większości takich teorii, zgodnie z którym u podstaw ekspresywności muzycz-

nej leży podobieństwo pomiędzy strukturami muzycznymi a pewnymi fenomenami związanymi z emocjami czy uczuciami. Dwie podstawowe tradycje udzielające odpowiedzi na pytanie, do czego mianowicie muzyka jest podobna, mają swe źródło, tak jak wiele rzeczy w filozofii, w pismach Platona i Arystotelesa: według pierwszej – którą można nazwać paradygmatem zewnętrżności, zasugerowanym przez Platona w *Państwie* (399a-c) oraz *Prawach* (654e-655b, 669c) – do ludzkiego zachowania ekspresywnego, tak jak przejawia się ono w intonacji głosu, sposobie poruszania się, postawie ciała czy mimice. Choć koncepcja ta wydaje się znajdować dzisiaj – zwłaszcza w literaturze anglojęzycznej – więcej zwolenników (por. przypis 18), to na przykład Malcolm Budd twierdzi, że zakres jej stosowalności „jest wyjątkowo wąski”<sup>22</sup> i postrzega istotniejszy korelat podobieństwa w wewnętrznych stanach psychicznych<sup>23</sup>. W ten sposób wpisuje się w tradycję zapoczątkowaną przez Arystotelesa, którą z kolei można nazwać paradygmatem wewnętrzności. W jego ramach korelat podobieństwa jest opisywany np. jako emocje same, przeciwstawione ich zewnętrżnym oznakom (Arystoteles, *Polityka*, ks. VIII, rozdz. 5, 1340a-b), ruch samej duszy (św. Augustyn), tajemniczy strumień w głębi ludzkiej duszy (Wilhelm Heinrich Wackenroder), same drgnięcia woli, czysta forma uczuć bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii (Schopenhauer), dynamiczne własności uczuć czy falowanie poruszenia wewnętrzznego (Eduard Hanslick), głęboki wymiar życia psychicznego (Wilhelm Dilthey), obrazy istoty życia wewnętrzznego (Hermann Kretschmar), wewnętrzne poruszenia ducha czy wzorce pobudzenia mięśniowego i trzewiowego (Caroll Pratt), forma czy morfologia uczuć i ich dynamiczno-czasowe wzorce (Langer), wzorce pobudzenia pojawiające się w tkankach nerwowych (Kurt Koffka) i wiele innych określeń odnoszących się do domniemanego, wewnętrzznego aspektu uczuć. Dla celów tego artykułu nie musimy rozstrzygać, co jest korelatem podobieństwa, a zatem proponowane rozwiązanie po-

<sup>22</sup> Malcolm Budd, *Values of Art*, s. 157.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 147. Także Jerrold Levinson, który w zasadzie opowiada się za paradygmatem zewnętrżności, jednocześnie sugeruje, aby ponownie rozważyć „znaczenie, jakie może mieć dynamiczny i fenomenologiczny wymiar wewnętrzznego – a nie tylko behawioralnego – aspektu emocji” („Musical Expressiveness”, w: idem *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1996, s. 114). Zaś Aaron Ridley w swojej późniejszej książce, *The Philosophy of Music: Theme and Variations* (Edinburgh UP 2004), rozważa argumenty zarówno za stanowiskiem ekstermalistycznym jak i za internalistycznym (s. 73 n).

winni móc zaakceptować zwolennicy jakiegokolwiek teorii odwołującej się do podobieństwa.

Jak Ridley słusznie zauważa (MVP, ss. 75, 82 n), podobieństwa takie nie muszą być zamierzone. Można też dodać, że relacja podobieństwa nie musi być ponadto podparta jakąś ustaloną konwencją, dzięki której jeden element (muzyka) denotuje drugi. Wszystko, co trzeba założyć, to to, że jeden człon podobieństwa czasem przywodzi drugi na myśl<sup>24</sup>. Do celów niniejszych rozważań dogodne będzie użycie terminu „symbol” w bardzo szerokim i niespecyficznym sensie, na określenie wszystkich fenomenów tego rodzaju – których percepcja jednocześnie przywodzi na myśl, kieruje naszą uwagę na coś poza nimi samymi (niekoniecznie na podstawie podobieństwa). Można też powiedzieć: cokolwiek ma znaczenie, nazywamy symbolem. Oczywiście określenie takie nie wyklucza symboli intencjonalnych czy konwencjonalnych, jako że i one mają naturalnie własność przywoływania na myśl tego, co symbolizowane. Ilekroć natomiast będzie obecny element podobieństwa, jak np. typowo w wypadku przedstawień wizualnych, wykresów, diagramów itp., będę mówił o symbolach przedstawieniowych.<sup>25</sup> Na typowe zastrzeżenie, że relacja podobieństwa jest symetryczna, a relacja symboliczna nie, można odpowiedzieć (w sposób niemal równie nieoryginalny) poprzez wskazanie na zainteresowanie odbiorcy. Jeśli, na podstawie podobieństwa, widzimy w chmurach jeźdźca albo porcję bitej śmietany, wydaje się uprawnione stwierdzenie, że taki czy inny

<sup>24</sup> To przywodzenie na myśl przez muzykę nie musi zresztą nawet przejawiać się na poziomie w pełni świadomym – musi tylko w jakiś sposób naprowadzać na taką czy inną jakość uczuciową. Por. MVP, s. 79 n.

<sup>25</sup> Termin „symbol przedstawieniowy” (*presentational symbol*) pochodzi od Susanne Langer (*Nowy sens filozofii*, s. 164 n). Tu jednak używany jest w nieco zmodyfikowanym – i w istocie uproszczonym – sensie, który został przedstawiony w mojej książce *Znaczenie muzyki...*, ss.166-168. Sens ten sprowadza się w istocie do podanego powyżej określenia, mówiącego o obecności podobieństwa w symbolu, które może być zarówno podobieństwem formy (struktury) jak i podobieństwem pewnych jakości prostych. W angielskiej wersji artykułu używałem terminu „symbol ikoniczny” (*iconic symbol*), ze względu na niemożność powołania się na ustalenia mojej książki, podkreślając jednocześnie, że termin taki, choć oczywiście pokrewny, nie powinien być traktowany jako równoznaczny z terminem Peirce’a, który jak wiadomo wyróżniał znaki ikoniczne oraz (konwencjonalne) symbole. Pojęcie symbolu przedstawieniowego tak jak rozumiane w niniejszym artykule jest w istocie szerokie i niespecyficzne, szersze zarówno od pojęcia Langer jak i od pojęcia Peirce’a, jako że wolne od pewnych bardziej szczegółowych implikacji i charakterystyk związanych z tymi ostatnimi pojęciami.

układ chmur symbolizuje lub przedstawia nam jeźdźca bądź bitą śmietaną. Ale nie jesteśmy oczywiście zobowiązani do tego, aby jeździec czy bita śmietana przywodziła nam na myśl jakiś układ chmur.<sup>26</sup>

Używając tak określonego pojęcia możemy powiedzieć, iż jedynym założeniem, jakiego potrzebujemy, jest przyjęcie, że muzyka jest symbolem przedstawieniowym uczuć, co jest równoznaczne po prostu ze stwierdzeniem, iż w jakiś sposób przypomina pewien aspekt uczuć – ich zewnętrzne przejawy czy też jakiś aspekt ich wewnętrznego przebiegu – w takim stopniu, że mamy skłonność do kojarzenia jej z uczuciami, że naprowadza nas na takie czy inne jakości uczuciowe. Użycie terminu „symbol” na objęcie ekspresywności muzycznej w takim sensie nie podważa, rzecz jasna, faktu, że ta ostatnia, rozumiana jako znaczenie muzyki, jest zakorzeniona w inherentnych własnościach samej muzyki (czyli inaczej niż w wypadku symboli czysto konwencjonalnych).

Ustaliwszy powyższe kwestie terminologiczne, jesteśmy gotowi do rozpoczęcia analizy różnych sensów ogólności i określoności.

#### 4. Konkretność – abstrakcyjność; specyficzność – ogólność<sup>27</sup>

Terminy, które posłużą nam do określenia różnych sensów ogólności i określoności znaczeń symboli<sup>28</sup>, zostały wymienione w tytule rozdziału. Z jednej strony zdefiniujemy opozycję: konkretny *versus* abstrak-

<sup>26</sup> Dalsze uwagi w odniesieniu do muzyki, por. np. Peter Kivy, *The Corded Shell*, s. 61 n.

<sup>27</sup> Rozdział ten jest skrócony w stosunku do angielskiej wersji artykułu. Powodem tej zmiany jest fakt, że treść tego rozdziału w podobnej, a nawet jeszcze obszerniejszej formie została już wcześniej opublikowana w języku polskim (por. Krzysztof Guzalowski, *Znaczenie muzyki...*, ss. 179-204). Tutaj zatem przedstawione zostają w zwężłej formie (a jednocześnie w nieznacznie innym ujęciu) tylko ustalenia terminologiczne – niezbędne dla kontynuacji głównego wywodu niniejszego artykułu – będące wynikiem przeprowadzonych tam analiz. Czytelnika zainteresowanego kompletnym tłem i motywacjami dla podjęcia takich właśnie ustaleń terminologicznych i wyczerpującym potraktowaniem tematu odsyłam więc do wspomnianej książki lub do angielskiej wersji artykułu (por. przypis 1), który dostępny jest również na stronie internetowej <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org> (ściśle rzecz biorąc, dostępny jest tylko abstrakt artykułu; dostęp do całego artykułu możliwy jest za pośrednictwem sieci czy bibliotek uniwersyteckich, które mają subskrypcje niektórych elektronicznych baz danych czasopism).

<sup>28</sup> W dalszym ciągu będę też nieraz w skrócie mówić o ogólności, określoności, abstrakcyjności itd. symboli mając na myśli zawsze ogólność, określoność, abstrakcyjność itd. ich znaczeń.

cyjny, z drugiej: specyficzny *versus* ogólny. Dwa rodzaje ogólności (w szerokim, niespecyficznym sensie) zostaną więc określone terminami ogólność (w węższym, technicznym sensie) i abstrakcyjność, a dwa rodzaje precyzji (dokładności) czy też określoności terminami: konkretność i specyficzność.

Para pojęć „ogólny” i „specyficzny” będzie rozumiana jako proste, dwubiegunowe przeciwieństwo, tzn. „specyficzny” będzie po prostu równoważne z „nie ogólny” i odwrotnie. Także „abstrakcyjny” będzie rozumiany jako prosta odwrotność dla „konkretny”, ale – inaczej niż w przypadku poprzedniego rozróżnienia – abstrakcyjność i konkretność będą stopniowalne. W tym wypadku więc „bardziej abstrakcyjny” będzie równoważne z „mniej konkretny” i odwrotnie, przy czym dwa skrajne bieguny, które można by nazwać „całkowicie abstrakcyjny” i „całkowicie konkretny”, będą wyłącznie pewnymi przypadkami idealnymi, bez odpowiedników w świecie realnych, istniejących symboli.

Aby wyjaśnić, na czym polegać mają zamierzone rozróżnienia, zauważmy, że jakikolwiek symbol, językowy czy przedstawieniowy, nawet wiernie i z dużą dokładnością przedstawiający lub opisujący jakiś przedmiot, nigdy nie jest w stanie objąć wszystkich aspektów jego realnego istnienia. Obraz nie przedstawia np. jak namalowane obiekty wyglądają z drugiej strony, jak pachną, ile ważą i wielu jeszcze innych własności. W odniesieniu do opisów konstatacja taka jest jeszcze bardziej oczywista. Pojedyncze zaś terminy ogólne mówią czasem tylko o jednym aspekcie tego, do czego mogą się odnosić: np. termin „czerwony”, którego klasą denotacji jest, nieco upraszczając, zbiór wszystkich przedmiotów czerwonych – tylko o ich kolorze. Oczywiście nie zawsze tak być musi: ogólny termin „pies” zawiera w swoim znaczeniu pewną wiązkę aspektów jego potencjalnych odniesień (czyli desygnatów): zwierzęcość, czworonożność, średni rozmiar itp. Jednak wiele innych aspektów pozostaje zawsze nieuchronnie pominiętych.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Nie istnieje oczywiście żaden absolutny standard wyróżniania aspektów ujmowanych przez symbol. W wypadku przedstawień wizualnych mogą to być np. kształt, kolor, wielkość i wzajemne położenie przedstawionych przedmiotów. Ale zamiast mówić o wielkości, można mówić z osobna o wysokości i szerokości, zamiast o kształcie, z osobna o konturze (zarysie) i fakturze (wypukłości), zamiast o wzajemnym położeniu np. o perspektywie. Jednak nasza definicja nie będzie zależała od tego, jak wyróżnimy aspekty ani od tego, czy w danym wypadku w ogóle będzie je łatwo wyróżnić i oddzielić. Chodzi jedynie o zwrócenie uwagi, że w symbolu może występować więcej lub mniej elementów znaczących, co modelowo i z pew-



Natomiast nazwy własne, które odnoszą się tylko do jednego, indywidualnego przedmiotu w ogóle nie mówią nic o żadnych jego aspektach: co najwyżej odwołują się do uprzedniej wiedzy użytkownika języka na ten temat, którą mógł on nabyć dzięki bezpośredniej znajomości nośnika imienia własnego albo dzięki innemu symbolowi: opisowi lub przedstawieniu.<sup>30</sup>

Można więc powiedzieć, że symbole zawsze abstrahują od pewnych aspektów tego, do czego mogą się odnosić (tzn. jest to naturalny stan rzeczy). Większą lub mniejszą abstrakcyjność (tzn. mniejszą lub większą konkretność) symbolu możemy zatem zdefiniować jako uzależnioną od relatywnej ilości aspektów w nim ujętych. Wierny realistyczny obraz, uwzględniający kształty, kolory, wielkość i wiele innych detali przedstawianych przedmiotów uznamy za bardziej konkretny (mniej abstrakcyjny) niż czarno-biały rysunek piórkem albo niż impresjonistyczne przedstawienie kolarzy w peletonie jako plam barwnych, gdzie praktycznie jedynym odzwierciedlonym aspektem będzie kolor ich koszulek. Podobnie za bardziej konkretny (mniej abstrakcyjny) uznamy opis uwzględniający większą ilość aspektów opisywanego przedmiotu (nie zawsze musi to iść w parze z ilością użytych słów: „pies” jest niewątpliwie bardziej konkretnym określeniem niż „czworożna istota”) – mówimy wtedy często o takim opisie, że jest bardziej szczegółowy czy bardziej dokładny, zwykle w potocznym użyciu nie dostrzegając różnicy pomiędzy tymi określeniami, choć to pierwsze jest niewątpliwie właściwsze w tym kontekście – moglibyśmy bowiem powiedzieć: więcej szczegółów (aspektów), niekoniecznie dokładnie opisanych.

Jako skrajne bieguny osi konkretność – abstrakcyjność należałoby uznać z jednej strony symbol, który uwzględnia wszystkie aspekty tego, do czego się odnosi, a z drugiej taki, który pomija wszystkie. Jest jasne, że są to idealne przypadki graniczne, nieznajdujące żadnych eg-

---

nością w pewnym uproszczeniu można przedstawić mówiąc o aspektach zawartych w symbolu.

<sup>30</sup> Nawet zresztą jeśli uznalibyśmy, za Fregem i Russellem, że nazwy własne to ukryte deskrypcje określone, jako takie także nie mogłyby objąć wszystkich aspektów tego, co jest ich odniesieniem, a jedynie wystarczająco dużo, aby w naszym realnym świecie uczynić deskrypcję jednoznaczną. Inaczej mówiąc: jako do deskrypcji, czyli opisów, stosowałoby się do nich to, co zostało powiedziane wcześniej o opisach w ogólności: z konieczności nie obejmowałyby wszystkich aspektów swego odniesienia.

zemplifikacji w świecie symboli. Symbol, który moglibyśmy uznać za całkowicie konkretny, musiałby być tożsamy z obiektem, do którego się odnosi. Tylko w ten sposób mógłby wcielać wszystkie jego cechy i własności – wszystkie aspekty – które jednocześnie wszystkie musiałyby być uznane za znaczące. Tego rodzaju symbolem byłby więc każdy realnie istniejący obiekt tylko wobec siebie samego, lecz interpretacja ta znosi w istocie pojęcie symbolu (tzn. czegoś, co oznacza, wskazuje, sugeruje, przywołuje coś innego). Można inaczej powiedzieć, że całkowita konkretność (tzn. całkowita nieabstrakcyjność) nie przysługuje znaczeniu żadnego symbolu, a jedynie realnie istniejącym indywidualom – tylko one są „całkowicie konkretne”.

Podobnie pojęcie symbolu całkowicie abstrakcyjnego, który pomija wszystkie aspekty tego, do czego mógłby się odnosić, wydaje się wykraczać poza ramy tego, czego zwykle oczekujemy od symbolu. Blisko tego granicznego przypadku jest w dziedzinie symboli językowych np. słowo „byt”, a w dziedzinie symboli przedstawieniowych można by wręcz za wcielenie takiego skrajnego, idealnego przypadku uznać obraz malarstwa abstrakcyjnego. Według jednej z interpretacji było ono punktem finalnym tej linii rozwojowej malarstwa, w ramach której tak długo i konsekwentnie abstrahowano od kolejnych aspektów tego, co przedstawiane, że wreszcie faktycznie nic nie pozostało.<sup>31</sup> Gdyby więc uznać, że obraz abstrakcyjny ciągle jeszcze coś przedstawia, można by powiedzieć, że pomija wszystkie aspekty tego, co przedstawione. Spektrum wyboru tego, co mianowicie mogłoby zostać uznane za przedstawiane przez obraz abstrakcyjny, jest nawet większe niż w wypadku klasy odniesień słowa „byt” – jako że odniesieniem obrazu abstrakcyjnego może być cokolwiek istniejącego czy też nieistniejącego, takiego, co mogłoby istnieć, jak i niemożliwego do zaistnienia, możliwego i niemożliwego do pomyślenia itd. Skoro bowiem *wszystkie aspekty tego* zostały w obrazie pominięte, to oczywiście nie ma żadnego powodu, dla którego obraz taki miałby być przedstawieniem czegoś takiego (np. niemogącego zaistnieć albo wręcz niemożliwego do pomyślenia) w mniejszym stopniu niż czegokolwiek innego: np. krajobrazu czy marowej natury. Jest jasne, że takie rozumienie obrazu abstrakcyjnego

---

<sup>31</sup> Jak widać, malarstwo abstrakcyjne całkiem nieprzypadkowo zostało tak nazwane. Czy też, mówiąc inaczej: jak widać, nasza definicja abstrakcyjności najwyraźniej dobrze ujmuje taki sens tego terminu, który leży u podstaw nazwania pewnego rodzaju malarstwa abstrakcyjnym.

jako swego rodzaju pustego symbolu, przedstawiającego cokolwiek, nie ma zbyt wiele wspólnego z rzeczywistym pojęciem symbolu. (Oczywiście gdy rozważamy obraz abstrakcyjny w kategoriach jego własności ekspresywnych czy może treści metafizycznych, nie jest on ani symbolem całkowicie arbitralnym ani pustym.)

Symbol może więc obejmować mniejszą lub większą ilość aspektów tego, co symbolizowane (od tego zależy jego relatywna konkretność/abstrakcyjność). Ale niezależnie od ich ilości, każdy z tych aspektów może być różnie potraktowany: oddany precyzyjnie i dokładnie albo tylko w przybliżeniu. Możemy powiedzieć o kimś, że jest średniego wzrostu, albo że ma 173,8 cm wzrostu. Możemy, ogłaszając nagrodę „za informacje mogące się przyczynić do ujęcia sprawcy”, opublikować jego fotografię albo – nie dysponując takową – tylko szkicowy, przybliżony portret pamięciowy sporządzony na podstawie zeznań świadków. Obserwacja ta prowadzi nas ku drugiemu rozróżnieniu: specyficzności i ogólności. Do formalnych definicji wykorzystamy wzmiankowaną już wcześniej (przy okazji krytyki koncepcji Ridleya) ideę typowo związaną z ogólnością: nieistotności małych zmian (różnic) i odpowiednio istotności nawet najmniejszych różnic w kontekście precyzji i dokładności. Nasze definicje<sup>32</sup> będą brzmiały następująco:

1. Symbol ma znaczenie specyficzne, jeśli ujmuje on jakiś aspekt w ten sposób, że każda najmniejsza zmiana jego potencjalnego desygnatu w tym aspekcie spowodowałaby, że przestałby on być desygna-tem tego symbolu.

2. Symbol ma znaczenie ogólne, jeżeli żaden aspekt tego rodzaju jak wyżej w nim nie występuje, tzn. we wszystkich aspektach możliwa jest przynajmniej niewielka<sup>33</sup> zmiana jego potencjalnego desygnatu,

---

<sup>32</sup> Definicje te są nieznacznie zmodyfikowane w stosunku do tych, które znaleźć można w mojej książce *Znaczenie muzyki...*, s. 189 oraz w angielskiej wersji artykułu, s. 357 i które odnosiły się tylko do symboli przedstawieniowych; te zaś mogą być zastosowane zarówno do symboli językowych jak i przedstawieniowych.

<sup>33</sup> Co znaczy niewielka, zależy oczywiście od każdorazowego kontekstu; może być tak, że dopuszczalna jest tylko bardzo mała zmiana, ale jednak większa od zera, albo wręcz przeciwnie – dosyć znaczna, ale nie całkiem dowolna; gdy dopuszczalna jest całkiem dowolna zmiana pod względem jakiegoś aspektu, znaczy to, że jest to aspekt w ogóle nieodzwoierciedlony w symbolu. (Gdy czarnego psa, będącego desygna-tem terminu „pies” zamienimy na białego psa, nadal będzie on desygna-tem terminu „pies”, jako że symbol ten nic nie mówi o kolorze.)

która nie prowadzi do tego, że przestaje być on desygnatem tego samego symbolu.<sup>34</sup>

Typowe symbole językowe są według tych definicji ogólne: jeśli coś jest psem, jest czerwone, jest wiosną, to żadna zmiana, jeżeli tylko odpowiednio niewielka, nie spowoduje, że przestanie to być psem, obiektem czerwonym czy wiosną. Ale jeśli powiemy o zbiorze, że jest pięcioelementowy, wtedy dowolnie mała zmiana takiego zbioru w tym aspekcie (ilości jego elementów) spowoduje, że zbiór przestanie być pięcioelementowy. Wydaje się więc, że termin „pięcioelementowy”, choć stosunkowo abstrakcyjny, jednocześnie ma znaczenie specyficzne.<sup>35</sup>

Natomiast symbole przedstawieniowe są typowo, choć nie zawsze, specyficzne. Zgodnie z tym, jak zwykle rozumiemy np. realistyczne obrazy, jeżeli to, co przedstawione na obrazie, tylko nieznacznie się zmieni – jeżeli wyobrazimy sobie np. przedstawioną osobą z nieznacznie innym wyrazem twarzy (np. zaszępioną, a nie zamyśloną) czy w sukni o minimalnie innym odcieniu – nie będzie już tym, co przedstawione na obrazie (a co najwyżej czymś, co mogłoby być przedstawione na innym, podob-

<sup>34</sup> Należy podkreślić, że w definicjach tych mowa o wszelkich, potencjalnych, a nie tylko aktualnych, realnie istniejących desygnatach symbolu. W ten sposób definiują one specyficzność i ogólność także dla symboli niemających żadnych rzeczywiście istniejących, realnych odniesień.

<sup>35</sup> W istocie nie potrafiłbym podać przykładów specyficznych terminów językowych innych niż związanych z liczbami. Nawet zresztą w tym zakresie powstaje wątpliwość, czy dotyczy to tylko liczb całkowitych – tak jak w podanym przykładzie (tzn. zakładamy, że zbiór może być cztero- czy pięcio-, ale nie czteropółelementowy) – czy także ułamkowych. Mógłby ktoś bowiem twierdzić, że np. odniesieniami terminu „173,8 cm” są wszystkie rzeczy o długości 173,8 cm z dokładnością do jednego miejsca po przecinku, tzn. wszystkie o długości pomiędzy 173,75 a 173,85 cm. W takiej interpretacji również podane wcześniej określenie „173,8 cm wzrostu” byłoby więc mimo wszystko ogólne, a nie specyficzne.

Może natomiast pojawić się teza, że nazwy własne mają znaczenia specyficzne. Jeżeli jednak uznamy je za ukryte deskrypcje określone (por. przypis 30), wtedy ich znaczenie jest – jak każdej deskrypcji – ogólne. Jeżeli zaś nie są deskrypcjami, ich znaczenie wyczerpuje się we wskazywaniu na pewne indywiduum. Wtedy należy uznać, że nazwy własne mają tylko odniesienie, a nie mają typowego, słownikowego znaczenia, tzn. (tak jak zostało zasugerowane wcześniej) nie przekazują żadnych własności – żadnych aspektów – swego nośnika, jeśli nie jest on użytkownikowi języka już wcześniej znany, albo bezpośrednio albo za pośrednictwem przedstawienia czy opisu. A zatem również żadnego aspektu nie przekazują w sposób specyficzny. Albo inaczej, można uznać, że z tego powodu nazwy własne nie przynależą w ogóle do zasadniczego zasobu słownictwa danego języka. Nieprzypadkowo wszak nie figurują zwykle w słownikach.

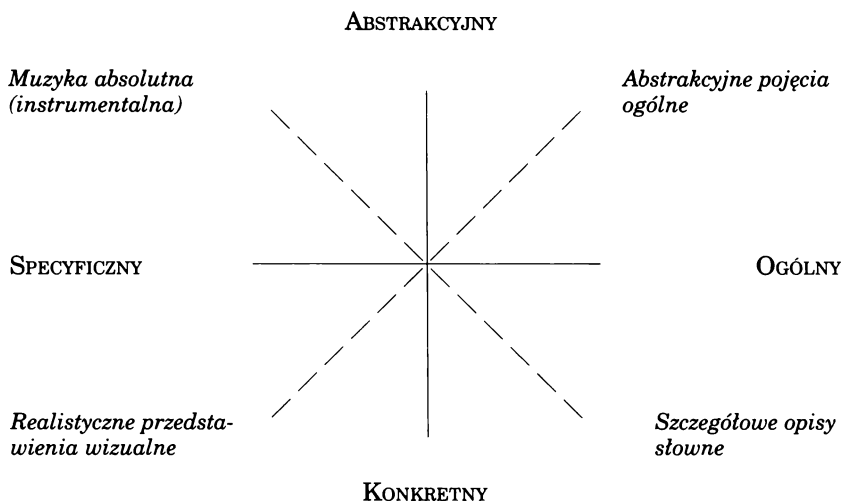
nym, obrazie), co oznacza, że obraz taki jest zgodnie z naszą definicją specyficzny. Ponieważ odniesieniem obrazu nie jest bynajmniej np. „Pani X” (o której oczywiście myślimy, że pozostaje ze sobą tożsama nawet zmieniając suknię czy minę), ale „Pani X tak jak przedstawiona na obrazie”. I dla tego rodzaju odniesienia oczywiście nawet najmniejsze zmiany są istotne. Aby zacerpnąć z kolei przykład z innej dziedziny: jeżeli przedstawimy temperaturę w miejscowości X za pomocą dokładnego wykresu przedstawiającego jej zmienność w ciągu 24 godzin konkretnego dnia, a w pobliskiej miejscowości Y temperatura różniła się minimalnie choć w jednym momencie, to temperatura w Y nie będzie już desygnatem naszego wykresu. Tutaj więc także małe różnice są istotne.

Nie wszystkie jednak symbole przedstawieniowe (w szczególności nie wszystkie przedstawienia wizualne) – wbrew stosunkowo powszechnej opinii<sup>36</sup> – są rozumiane jako specyficzne. Za symbole ogólne uznać należy np. przywołany wcześniej „przybliżony portret pamięciowy sprawy” czy też umieszczaną czasem w katalogach biur podróży informację o typowych temperaturach w miejscowościach turystycznych, przedstawianą graficznie, w postaci słupka o jednej z kilku różnych długości (analogiczność pomiędzy wysokością temperatury a wysokością słupka czyni ten symbol przedstawieniowym). Jeżeli bowiem jakiegoś mężczyznę uznamy za potencjalny desygnat portretu pamięciowego, to także i mężczyznę wystarczająco do niego podobnego. Niewielka zmiana temperatury w miejscowości X nie sprawi, że będzie ona zaliczona do innej „kategorii cieplnej” – będzie ona dalej opatrzona słupkiem tej samej długości. A to oznacza, że w obu przypadkach małe różnice są nieistotne i nie wpływają na zaliczenie przedmiotu do klasy odniesień danego symbolu.

<sup>36</sup> Na przykład Susanne Langer powiada: „Uogólnienie [...] nie przynależy do zasadniczej natury trybu niedyskursywnego [tzn. przedstawieniowego], który przemawia bezpośrednio do zmysłów. Jest to przede wszystkim bezpośrednio *przedstawienie* indywidualnego przedmiotu. Obraz [...] sam w sobie przedstawia tylko jeden przedmiot – prawdziwy lub wymaginywany, lecz zawsze jedyny” (*Nowy sens filozofii*, s. 164 n, przekład nieznacznie zmieniony). Podobnie Neil McDonell zauważa, że według typowego wyjaśnienia różnicy pomiędzy reprezentacją wizualną a językową „obrazy są, inaczej niż słowa, nieuchronnie specyficzne w swoich odniesieniach” („Are Pictures Unavoidably Specific?”, *Synthese*, vol. 57, 1983, s. 83). Natomiast Nelson Goodman w swej znanej książce *Languages of Art* (Indianapolis–New York: Bobbs-Merill 1968, s. 226) czyni wręcz ze specyficzności (w przybliżeniu odpowiadającej jego pojęciu gęstości systemu symbolicznego) własność definicyjną przedstawiania, po tym jak uznał podobieństwo za niemające z przedstawieniem nic wspólnego.

Na koniec należy podkreślić – co zresztą wynika już może z dotychczasowej prezentacji przykładów – że dwie zdefiniowane opozycje są od siebie niezależne, tzn. większa abstrakcyjność czy też większa konkretność symbolu nie wpływa na jego ogólność bądź specyficzność ani też odwrotnie. W szczególności wysoce abstrakcyjny symbol może być specyficzny, a nie ogólny (jak np. wymieniony wcześniej termin „pięcioelementowy”), jak również pewne symbole ogólne mogą być jednocześnie bardzo konkretne, czyli mało abstrakcyjne („nieduży łaciaty cocker spaniel, podpalany brąz przemieszany z białym, z białą łatką w dolnej części lewego ucha i na prawej tylnej łapie”). W ogólnym, teoretycznym modelu możemy sobie przykładowo wyobrazić, że w pewnym obiekcie wyróżniamy cztery relatywnie niezależne aspekty, które potencjalnie mogą znajdować odzwierciedlenie w symbolu. Każdy z czterech aspektów może być w symbolu przedstawiony specyficznie, ogólnie lub w ogóle pominięty. W wypadku przedstawienia pogody w miejscowości X na przestrzeni pewnego czasu mogą to być temperatura, natężenie opadów, nasłonecznienia i wiatru. Przedstawienie specyficzne każdej z tych czterech wielkości może przybrać formę wykresu ukazującego jej zmienność w czasie, przedstawienie ogólne – np. formę średnich temperatur poszczególnych dni, sum opadów przyporządkowanych tylko pewnym zasadniczym przedziałom (np. poniżej 1 mm słupa wody, pomiędzy 1 i 10 mm i powyżej 10 mm) itp. W obu przykładach przedstawienie każdego z czterech aspektów w sposób specyficzny, ogólny czy też pominięte go może występować w różnorodnych kombinacjach z takim czy innym sposobem potraktowania innych aspektów. W szczególności możemy sobie wyobrazić z jednej strony sytuację, w której jeden z nich jest przedstawiony w sposób specyficzny, a inne całkiem pominięte, a z drugiej taką, gdzie żaden aspekt nie jest przedstawiony w sposób specyficzny, ale też żaden nie jest pominięty, a wszystkie cztery przedstawione są ogólnie. Zgodnie z naszą definicją pierwszy symbol jako taki, w całości, będzie specyficzny i stosunkowo abstrakcyjny (tylko jeden aspekt), a drugi ogólny i jednocześnie stosunkowo konkretny (cztery aspekty). Wydaje się to zresztą zgodne z normalnym użyciem tych dwóch terminów. Bo też przedstawienie pogody w miejscowości X za pomocą dokładnego, specyficznego wykresu natężenia nasłonecznienia co prawda bardziej niezawodnie pozwoliłoby nam zidentyfikować miasto, byłoby jednak bardziej abstrakcyjne niż ogólne stwierdzenie, że temperatury są średnie, opady duże, a wiatrów i słońca mało.

Podsumowując: ani wysoki stopień abstrakcji nie implikuje ogólności, ani ona wysokiego stopnia abstrakcji. Spośród dwóch symboli, z których jeden jest specyficzny, a drugi ogólny, wcale nie ten drugi musi być bardziej abstrakcyjny. Lub mówiąc inaczej: niektóre symbole specyficzne mogą być bardziej abstrakcyjne niż niektóre symbole ogólne. Diagnoza taka może być unaocznioma przez następujący rysunek ilustrujący wzajemne korelacje – a właściwie raczej właśnie niezależność – abstrakcyjności i ogólności:



### 5. Rozwiązanie paradoksu

Zaproponowana powyżej typologia znaczeń prawdopodobnie zdradza już zamierzoną intencję co do rozwiązania dylematu, czy znaczenia muzyki są ogólne (abstrakcyjne) czy też określone. Wyposażeni w bardziej precyzyjne rozróżnienia nie musimy się teraz ograniczać do prostej alternatywy: ogólne albo określone, której oba przeciwstawne człony domagały się akceptacji. Jest pewnie w miarę jasne, że dostępne w tej chwili rozstrzygnięcie będzie brzmiało: znaczenia muzyki są wysoce abstrakcyjne<sup>37</sup>, ale specyficzne, zatem nie ogólne. Zachowajmy jednak kolejność argumentacji.

<sup>37</sup> To formalne pojęcie abstrakcyjności nie jest równoważne z żadnym z sensów tego pojęcia wyróżnianym przez Waltona w „What Is Abstract about the Art of Music?” (por. przypis 8), jako że nie rozróżnia on pomiędzy abstrakcyjnością a ogólnością.

Zgodnie z tym, co powiedziano w poprzednim rozdziale, żadne symbole nie są całkowicie konkretne – wszystkie są mniej lub bardziej abstrakcyjne i muzyka nie stanowi pod tym względem wyjątku. Niemal wszyscy autorzy są zasadniczo zgodni, że jeżeli uznać muzykę za wyraz pewnych emocji czy treści psychicznych, z pewnością pomija on wiele aspektów obecnych w konkretnych, realnych uczuciach. W tej sprawie przywołuje się zwykle opinię największego być może klasyka estetyki muzyki (biorąc pod uwagę częstość odniesień do jego znanej pracy *O pięknie muzycznym*) Eduarda Hanslicka<sup>38</sup>:

*Miłość* nie daje się pomyśleć bez wyobrażenia ukochanej osoby, bez pragnienia i dążenia, aby przedmiot swej miłości uszczęśliwić, wielbić i posiadać. Nie rodzaj samego poruszenia duszy, lecz jego pojęciowy rdzeń, jego rzeczywista, historyczna treść czynią je *miłością*. Jeśli chodzi o *dynamikę*, poruszenie to może być równie dobrze delikatne jak i burzliwe, radosne jak i bolesne i ciągle pozostawać miłością. Już samo ta obserwacja wystarcza ażeby wykazać, że muzyka może wyrazić jedynie owe różne towarzyszące własności, ale nie to, co jest ich podstawą, tzn. samą miłość. Określone uczucie (namiętność, afekt) nie istnieje jako takie bez pewnej rzeczywistej, historycznej treści, która może być przedstawiona tylko w pojęciach. Pojęć zaś jako „język nieokreślony” muzyka oddać nie potrafi.<sup>39</sup>

Muzyka nie mówi zatem nic o przedmiocie, motywach, przyczynach, okolicznościach zewnętrznych rzeczywistych uczuć, sytuacjach, w jakich występują, myślach czy też dążnościach do działania nierozzerwal-

<sup>38</sup> Choć może należałoby zaznaczyć, że pierwszeństwo w sformułowaniu podobnego poglądu (przynajmniej w stosunku do Hanslicka – 1854) należy się znowu Schopenhauerowi (1819, 1844), który powiada: „Muzyka potrafi wprawdzie wyrazić [...] każde poruszenie woli, każde doznanie, ale dodanie słów dostarcza nam ponadto jeszcze ich przedmioty, motywy, które je powodują. [...] Dla [muzyki] bowiem istnieją tylko namiętności, drgnienia woli i jak Bóg patrzy w serca. [...] w symfoniach [...] wyrażają się niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć ludzkich [...], lecz wszystkie tylko niejako *in abstracto* [...]”; mamy tu ich czystą formę bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii” (*Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, s. 643 n).

<sup>39</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen w: Vom Musikalisch-Schönen, Aufsätze, Musikkritiken*, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1982, rozdz. II, s. 50 n. Przekład polski (*O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta 1903, s. 35) jest nie zawsze wierny, a jednocześnie nieco już przestarzały. Powyższy cytat z Hanslicka pojawia się między innymi u Ridleya, MVP, s. 103 czy Jerrolda Levinsona, „Hope in *The Hebrides*”, s. 341 n, natomiast jest omawiany między innymi przez Malcolm Budda, *Music and the Emotion*, s. 21, Stephena Daviesa, *Musical Meaning and Expression*, s. 209 czy Rogera Scrutona, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997, s. 165.



nie z nimi związanych. Fakt, że tak wiele aspektów fenomenu życia uczuciowego zostaje pominiętych, a muzyka przedstawia jedynie samo „falowanie poruszenia wewnętrznego”, „ruch uczucia, bez jego treści, a więc dynamiczną stroną afektu”<sup>40</sup> oznacza – w naszej terminologii – że jest ona w wysokim stopniu abstrakcyjna. I często faktycznie bywa za taką uważana i kontrastowana z konkretnością słów, które zgodnie z wypracowanymi pojęciami nie są co prawda całkowicie konkretne, ale niewątpliwie bardziej konkretne niż muzyka: mogą przekazać większość wymienionych powyżej aspektów związanych z uczuciami – ich przedmioty, motywy, przyczyny, myśli im towarzyszące itp. – których nie odzwierciedla muzyka. Jednak zwykle czynią to w sposób tylko ogólny. Natomiast wysoka abstrakcyjność muzyki w żadnym wypadku nie wyklucza, jak to zostało pokazane wcześniej, specyficzności w przedstawieniu tego aspektu uczucia, który znajduje w niej odzwierciedlenie.

W ten sposób podstawowe przesłanki przemawiające za ogólnością znaczeń muzyki: niemożność oddania i w rezultacie abstrahowanie od wielu aspektów emocji, z czego wynika, że dany utwór nie jest przedstawieniem żadnego konkretnego uczucia i mógłby być uznany za odnoszący się do wielu epizodów emocji, mogących się znacznie różnić w aspektach nieprzedstawionych, zostają zinterpretowane jako dowodzące jedynie jej abstrakcyjności, co samo w sobie nie stoi na przeszkodzie specyficzności. Konstatacja taka co prawda nie dowodzi jeszcze specyficzności znaczeń muzyki. Ale skoro najczęstsze podstawy rozpowszechnionej intuicji ogólności muzyki zostały zinterpretowane jako pokazujące jedynie jej abstrakcyjność, w sensie, który nie podważa specyficzności, możemy argumentować na rzecz tej ostatniej, sięgając z kolei do niemal równie powszechnej intuicji określoności. W istocie wielu autorów kładzie nawet podwaliny pod argumentację formalną, podkreślając powszechną cechę naszego postrzegania muzyki: wedle Schopenhauera, może ona „wiernie przedstawić i oddać najsubtelniejsze odcienie i odmiany wszystkich poruszeń serca ludzkiego”<sup>41</sup> czy też, jak formułuje to Langer, „potrafi *odstaniać* naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie”<sup>42</sup>. Zwracając uwagę

<sup>40</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, s. 50 oraz s. 64 (w przekładzie polskim s. 34 oraz s. 59).

<sup>41</sup> Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, 1995, t. II, s. 646.

<sup>42</sup> Susanne Langer, *Nowy sens filozofii*, s. 347. W istocie podobne stwierdzenia

na to subtelne zróżnicowanie i wielką dokładność znaczenia – tzn. cechę blisko związaną ze specyficznością – robią niewątpliwie krok we właściwym kierunku. To prawda, język także pozwala uczynić każdy opis jeszcze dokładniejszym. Ale ten właśnie fakt uświadamia nam, że znaczenie opisu nie jest nigdy „całkowicie, ostatecznie dokładne” – jest ono ciągle ogólne, a nie specyficzne. Muzyka natomiast może, jak się wydaje, pewien bardzo szczególny przebieg uczucia wcielić w swoją własną formę i pokazać, czego język, posługując się wyłącznie pojęciami ogólnymi, dokonać nie potrafi. Celnie zostało to ujęte przez niemieckiego romantyka Wilhelma Heinricha Wackenrodera:

Żaden ludzki kunszt nie zdoła słowami przedstawić dla oka przepływu rwącego strumienia, wraz z tysiącami poszczególnych, gładkich i postrzępionych, burzących i pieniających się fal – język może zmiany zaledwie wyliczyć i nazwać, a nie może przedstawić nam naocznie łączących się w przemianach kropli. I tak samo jest z tajemniczym strumieniem w głębi ludzkiej duszy. Język wylicza, nazywa i opisuje jego przemiany w obcym tworzywie – muzyka sama przedstawia nam go w jego przepływie.<sup>43</sup>

Wypowiedź tę możemy sparafrazować używając wypracowanych wcześniej pojęć: znaczenia języka są ogólne, a muzyki specyficzne, język jest symbolizmem nieprzedstawieniowym, który zasadniczo nie dzieli formy z tym, co symbolizuje, muzyka – symbolem przedstawieniowym, który odzwierciedla pewne charakterystyczne formy związane z uczuciami.

Podobnie postrzegał relację pomiędzy muzyką a słowami Felix Mendelssohn i – jak widać to w przytoczonej wcześniej wypowiedzi – uznawał znaczenia muzyki za bardziej określone, bardziej jednoznaczne niż znaczenia słów – w istocie za zbyt określone dla słów. Pogląd, że nie można w słowach wyrazić znaczeń muzyki, nie jest niczym nowym – częste powtarzanie uczyniło go niemal banałem. Jednak uzasadnienie tej niemożności podane przez Mendelssohna jest całkowicie odmienne od standardowych wyjaśnień, które odwołują się do nieokreśloności, mglistości i abstrakcyjności muzyki. Pogląd Mendelssohna jest akurat przeciwny: to muzyka jest zbyt określona dla słów, a nie odwrotnie.

znajdujemy także w uprzednio przytoczonych cytatach z Waltona, Mendelssohna, Ridleya, nieprzytoczonym sformułowaniu Hanslicka i wielu innych.

<sup>43</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, 1799, wyd. współczesne w: *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin: Union Verlag 1984, s. 325 n.

W terminach naszego modelu pojęciowego jego stanowisko może być zinterpretowane jako stwierdzenie niewyraźności specyficznych znaczeń muzyki w ogólnych pojęciach języka. Jednocześnie warto zauważyć, że autor *Pieśni bez słów* nie mówi bynajmniej, że znaczenia muzyki są absolutnie nieprzystępne dla słów: „we wszystkich próbach wypowiedzenia tych myśli [wyrażanych przez muzykę] znajduję coś trafnego, ale także we wszystkich coś niewystarczającego”. Znaczący to, że ogólne terminy językowe mogą czasami zbliżyć się do specyficznych znaczeń muzyki, ale nie wyrażą ich nigdy dokładnie i wyczerpująco.

Ten rodzaj uzasadnienia niewyraźności znaczeń muzyki w języku jest jednak nietypowy. Sam Mendelssohn był świadom, że jego pogląd przeciwstawia się standardowej argumentacji, wiążącej wieloznaczność, nieokreśloność i abstrakcyjność raczej z muzyką niż z językiem, o czym świadczą jego słowa: „Ludzie skarżą się zwykle, że muzyka jest tak wieloznaczna: tak trudno powiedzieć, co mieliby sobie przy niej pomyśleć, a słowa rozumie przecież każdy”. Opinii takiej nie sposób odmówić intuicyjnej wiarygodności. W pewnym sensie muzyka jest niewątpliwie mniej określona i mniej jednoznaczna niż słowa. Otóż wypracowane przez nas rozróżnienia pozwalają zinterpretować oba kierunki argumentacji jako niestojące ze sobą w sprzeczności i przyznać słuszność obu. Większa określoność i jednoznaczność słów w porównaniu z muzyką polega na ich większej konkretności w sensie zdefiniowanym w poprzednim rozdziale: mogą one oddać więcej aspektów uczuć niż muzyka, a ponadto aspektów zewnętrznych, intersubiektywnie dostępnych. Muzyka jest w tym sensie bardziej abstrakcyjna, a jej znaczenia mniej określone. Natomiast aspekt uczucia odzwierciedlony w muzyce jest wyrażony w sposób specyficzny – i w tym sensie bardziej określony – podczas gdy wszystko, co wyrażają słowa, jest z zasady ogólne. Tak więc: muzyka jest bardziej specyficzna, ale bardziej abstrakcyjna niż słowa, te zaś co prawda ogólniejsze, ale bardziej konkretne. Jeżeli stwierdzenie takie trafnie ujmuje to, co intuicyjnie bylibyśmy skłonni powiedzieć o wzajemnym stosunku znaczeń muzyki i słów, można by na tej podstawie wnioskować, że zaproponowane techniczne znaczenia terminów (konkretny – abstrakcyjny – specyficzny – ogólny) dobrze przybliżają ich naturalne, potoczne użycie.

Dzięki powyższej interpretacji możemy z przekonaniem uznać wypowiedź Mendelssohna za świadectwo na rzecz specyficzności znaczeń

muzyki, skoro pogląd jego możliwych adwersarzy – że jest ona tak wieloznaczna – oznacza tylko jej abstrakcyjność, ale nie ogólność.

W istocie możemy także podać formalny argument na rzecz specyficzności muzyki. Według naszej definicji symbol ma znaczenie specyficzne, jeśli, mówiąc w skrócie, nawet najmniejsza jego zmiana wpływa na jego znaczenie. Określenie takie pokrywa się niemal dokładnie z tym, co stanowi powszechną intuicję precyzji i określoności muzyki – np. z tym, co mówi Ridley, gdy opisuje gest muzyczny jako nieskończenie precyzyjny: „*jakakolwiek* zmiana w muzyce zmieniłaby jego charakter” (MVP, s. 115, por. wcześniejszy cytat). I wyjaśnia dokładniej:

Dwa różne gesty [muzyczne] mogą przywołać na myśl stany psychiczne, które opisałibyśmy tymi samymi słowami, a jednak wiemy, że nie wyrażają one tego samego stanu: bo jeden gest, *ten* gest, ukazuje jeden stan, a *tamten* gest ukazuje inny. I jeśli nie możemy uchwycić różnicy w słowach, wynika to z niewydolności języka (albo naszego nim władania). (MVP, s. 115; podobne sformułowania por. MW, s. 215)

Czy też w innym sformułowaniu: „każdy utwór prawdziwie ekspresywnej muzyki [...] wyraża coś, czego nie wyraża żaden inny utwór” (MW, s. 202)<sup>44</sup>. Jeśli więc intuicje takie – które pokazują jak muzyka jest w istocie postrzegana i rozumiana – uznajemy za przekonujące, wynika z nich bezpośrednio formalnie zdefiniowana specyficzność muzyki.

## 6. Zakończenie

W trakcie naszych rozważań okazało się, że określenie Ridleya „nieskończenie precyzyjny gest” (i prawdopodobnie także „wyrażający w nieskończenie określony sposób”) odpowiada naszemu formalnemu pojęciu specyficzności, jako że rdzeń znaczenia obu to idea istotności każdej, nawet najmniejszej zmiany. Z drugiej strony fraza Ridleya „wyrażający pewien określony smutek” oznacza dla niego przywołanie na myśl faktycznego epizodu uczucia – mianowicie tego, którego doświadczamy w reakcji na muzykę – i ogarnianie go w całej pełni jego realnego istnienia. To najwyraźniej odpowiada naszemu pojęciu całkowitej konkretności, a w związku z tym, jak można oczekiwać, okre-

<sup>44</sup> Dalsze argumenty na rzecz niemożności utożsamiania znaczeń ekspresywnych różnych utworów czy fraz muzycznych zawarłem we wspomnianym już (przypis 10) artykule *O niejęzykowym charakterze muzyki*.

ślenie „wyrażający nieokreślony smutek” odpowiada naszemu pojęciu abstrakcyjności (co jednak, w modelu Ridleya, stoi w prostej opozycji do całkowitej konkretności i nie jest stopniowalne).

W konsekwencji wydaje się, że nasza diagnoza („muzyka jest wysoce abstrakcyjna, ale specyficzna”) mogłaby, w pierwszym przybliżeniu, zostać następująco wyrażona w terminologii Ridleya: „muzyka wyraża nieokreślony smutek w nieskończenie określony sposób” (z taką jedynie różnicą, że atrybut „wysoce” w odniesieniu do abstrakcyjności nie może być tutaj oddany, co, jak zobaczymy, okaże się bardzo istotne). Ale to przecież według Ridleya wyjaśnienie jedynie abstrakcyjności muzyki!

Okazuje się zatem, że intuicje Ridleya są stosunkowo bliskie tym zaprezentowanym w naszym modelu, ale ich ocena i użytek, jaki został z nich zrobiony – wyraźnie odmienny. Z podobnych elementów zostaje zbudowany inny model. Skąd pochodzą różnice? Z faktu, że Ridley utożsamia brak przywołania przez symbol konkretnego indywidualium w pełni jego realnego istnienia (tzn. w naszych terminach nie całkowitą konkretność, czyli abstrakcyjność), co nazwa też nieokreślonością, z ogólnością – jak widać to w jego zamiennym użyciu terminów „nieokreślony” i „ogólny” – i nie dostrzega, że choć specyficzność (tzn. nieskończona określoność gestu) daje się pogodzić z nieokreślonością (nie całkowitą konkretnością, abstrakcyjnością), to nie daje się pogodzić z ogólnością. W ten sposób zaprzepaszcza sposobność do skonstruowania dwóch różnych opozycji: abstrakcyjny *versus* konkretny i ogólny *versus* specyficzny. Jedyna opozycja, jaka pozostaje, to po jednej stronie: abstrakcyjny (tzn. niekonkretny) zrównany z ogólnym (i niepozostający w sprzeczności ze specyficznym!), po drugiej stronie: konkretny. W ten sposób także szansa zinterpretowania precyzji muzyki jako specyficzności (tzn. jako „nieskończonej określoności”) zostaje pogrzebana, skoro ta ostatnia jest postrzegana jako zgodna zarówno z abstrakcyjnością, jak i z ogólnością. Jedyna nadzieja, jaka mu pozostaje na wyjaśnienie tej intuicji, leży w całkowitej konkretności, tzn. w ogarnięciu wszystkich aspektów indywidualnego istnienia. Ale skoro w znaczeniu samej muzyki (jak zresztą w znaczeniu żadnego symbolu) nie ma miejsca na całkowitą konkretność (tu znowu intuicja Ridleya była słuszna), musiał jej poszukiwać w jedynej dziedzinie, w której może być znaleziona: w świecie realnych, istniejących indywidualiów, w tym wypadku w realnych epizodach uczuć słuchacza. W ten

sposób jednak wyszedł poza muzykę. I daremność takiego ruchu została już obnażona wcześniej, w rozdziale II niniejszego artykułu. Mówiąc w skrócie: jeśli całkowitą konkretność tylko poza muzyką można odnaleźć, to w ten sposób i to, co ma ona wyjaśniać, tzn. określoność i precyzja muzyki, zostaje poza muzykę wyprowadzone.

Konstrukcja jednego tylko przeciwstawienia uniemożliwia Ridleyowi – jak zostało to już zdiagnozowane w rozdziale II – oddanie sprawiedliwości intuicji, że znaczenie muzyki jest w pewnym sensie bardzo określone (precyzyjne), a *jednocześnie* wysoce abstrakcyjne. W tym względzie sugestia Waltona (por. cytat w rozdziale I i przypis 16) jest bardziej obiecująca, otwiera bowiem możliwość diagnozy w rodzaju: ogólne w niektórych aspektach i jednocześnie specyficzne w innych. Jednak nasze rozwiązanie nie poszło tą drogą (muzyka została wszak uznana za zawsze specyficzną, a więc nigdy ogólną), bo sugestia Schopenhauera – na temat dwóch rodzajów ogólności, z których jedna „wiąże się nieustannie z wyraźną określonością” – okazała się jeszcze trafniejsza. Trzeba było „tylko” wypracować formalne ujęcie tego rozróżnienia, co najwyraźniej nie udało się Ridleyowi, mimo że jego formuła „wyrażający nieokreślony smutek w nieskończenie określony sposób” zawiera już rdzeń intuicji, które mogły doprowadzić do właściwego rozwiązania.

Ażeby podsumować porównanie rozwiązania Ridleya z tutaj proponowanym, należy podkreślić, że ta ostatnia formuła – wbrew początkowemu wrażeniu, iż można ją łatwo przełożyć na nasz werdykt na temat muzyki jako „abstrakcyjna (tzn. nie konkretna) i specyficzna” – jest jednak całkiem niesatysfakcjonująca. Ściśle rzecz biorąc bowiem, należałoby ją przetłumaczyć jako „nie całkowicie konkretna i specyficzna”. Ale nie całkowicie konkretny jest, zgodnie z naszą wykładnią, każdy symbol. Zatem formuła Ridleya poświadcza w istocie jedynie specyficzność muzyki, tzn. wyjaśnia jedynie intuicję jej precyzji i określoności – paradoksalnie akurat odwrotnie, niż się wydawało jej autorowi, który postrzegał w niej wyjaśnienie intuicji ogólności czy abstrakcyjności muzyki. Natomiast określenie „nie całkowicie konkretny” nic w istocie nie mówi o szczególnym charakterze muzyki i w żaden sposób nie odróżnia jej np. od słów czy przedstawień wizualnych – te i wszelkie inne symbole nigdy nie są całkowicie konkretne. Zaś przedstawienia wizualne, będąc podobnie jak muzyka specyficzne, w świetle formuły Ridleya w ogóle by się od muzyki nie odróżniały. Dopiero

określenie „wysoce abstrakcyjny” mówi o muzyce coś więcej i przeciwstawia ją typowym, realistycznym opisom słownym i przedstawieniom wizualnym (jedne i drugie bardziej konkretne). Aby takie określenie było możliwe, trzeba było w definicji abstrakcyjności wyjść poza proste zaprzeczenie całkowitej konkretności i uczynić abstrakcyjność własnością stopniowalną.

Na koniec warto jeszcze raz przypomnieć, że zaproponowane tu wyjaśnienie dwóch przeciwstawnych intuicji na temat muzyki – określoności i abstrakcyjności – daje się zastosować w kontekście dowolnej teorii ekspresywności muzycznej, która odwołuje się do pojęcia podobieństwa w sposób wyjaśniony w rozdziale III. Jest więc na przykład niezależne od kwestii, czy afektywna reakcja na muzykę odgrywa istotną rolę w danej teorii. Jak pamiętamy, odgrywa np. w słabej teorii ewokacji Ridleya, ale w wielu innych znaczących koncepcjach (jak np. Susanne Langer) – nie, a np. Peter Kivy czasami kwestionował wręcz jej występowanie. Z tego powodu wyjaśnienie określoności muzyki proponowane przez Ridleya byłoby dla Kivy’ego od samego początku nie do przyjęcia. Nasze rozwiązanie, nieodwołujące się w żaden sposób do takiej reakcji afektywnej, może być zaakceptowane zarówno przez zwolenników jakiejś wersji teorii ewokacji, jak i przez autorów takich jak Kivy, którzy sądzą, że reakcja afektywna na muzykę albo nie występuje, albo jest przynajmniej nieistotna w wyjaśnianiu jej własności ekspresywnych.

W istocie rozróżnienia zaprezentowane w rozdziale IV mogłyby zostać zastosowane do opisu i interpretacji wielu kwestii związanych z różnymi rodzajami systemów symbolicznych: językowych, wizualnych i innych. Ale byłby to już oczywiście temat na następny artykuł.

*Krzysztof Guczalski*