

KRZYSZTOF GUCZALSKI

ZNACZENIE
M U Z Y K I

ZNACZENIA
W MUZYCE

PRÓBA OGÓLNEJ TEORII
NA TLE ESTETYKI
SUSANNE LANGER

MUSICA IAGELLONICA, KRAKÓW 2002

Redakcja: Stanisław Będkowski

Indeksy: Krzysztof Guczalski

Projekt okładki: Marek Pawłowski

© Copyright by Krzysztof Guczalski & Musica Iagellonica
Kraków, Poland 1999

Wydanie III, z uaktualnioną bibliografią. **Kraków, Poland 2007**

ISBN 83-7099-088-6

Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków

Druk: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego
31-110 Kraków, ul. Czapskich 4

Rodzicom

Muzyko: oddechu posągów, może:
ciszo obrazów. Mowo, gdzie mowy
kończą się. (...)

Uczucia do kogo? O, ty przemiano
uczuć w co? — w słyszalny krajobraz. (...)
gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza (...)

Rainer Maria Rilke

Jestem pewien, że trzeba myśleć, mówić i pisać
o muzyce. Nie wierzę, że komuś uda się kiedyś
zgłębić jej istotę, ale nawet błądzenie wokół
jakiegoś zjawiska nie rozszyfrowanego, niemożli-
wego do pełnego zrozumienia, ale błądzenie przy-
bliżające, przeczuwające, odgadujące — ma swój
głęboki sens.

Witold Lutosławski

SPIS TREŚCI

I. Wprowadzenie	11
1. Arystoteles i emocje w muzyce	11
2. Znaczenie i znak	15
3. Koncepcja Susanne Langer	19
II. Rekonstrukcja teorii znaczenia muzycznego Susanne Langer	27
1. Pojęcia: znak — sygnał — symbol	27
1.1. Stanowisko Langer	27
1.2. Krytyka i propozycja modyfikacji — sygnały symboliczne i niesymboliczne	37
1.3. Porównanie ze stanowiskiem Charlesa S. Peirce'a	50
2. Symbol dyskursywny <i>versus</i> przedstawieniowy	54
3. Znaczenie muzyki	68
3.1. Sztuka jako znak	68
3.2. Muzyka jako sygnał?	73
3.3. Muzyka jako symbol	84
III. Modyfikacja i rozwinięcie teorii Langer	109
1. Autoekspresja	110
1.1. Charakterystyka problemu	110
1.2. Sygnał a symbol po raz wtóry	113
1.3. Czy muzyka jest autoekspresją?	136
2. Problematyka symbolu muzycznego	153
2.1. Paradoksy	153
2.2. Symbol a podobieństwo formy	158

2.3. Podobieństwo formy i symbol przedstawieniowy inaczey	164
3. Ogólność <i>versus</i> partykularność znaczeń muzyki	175
3.1. „Najwyższa ogólność” i „najściślejsza określoność” — problem Schopenhauera	175
3.2. Ogólność i specyficzność symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych	179
a) Kontrprzykłady	179
b) Symbole nieprzedstawieniowe (językowe)	181
c) Konkretność — abstrakcyjność — specyficzność — ogólność	184
d) Symbole przedstawieniowe	196
3.3. „Zbyt określone dla słów...” — Mendelssohn i specyficzność znaczeń muzyki	204
IV. Próba teorii znaczenia muzycznego	219
1. Syntetyczne ujęcie osiągniętych wyników	219
1.1. Sygnały i symbole	219
1.2. Autoekspresja	221
1.3. Symbol i podobieństwo formy	222
1.4. Ogólność <i>versus</i> specyficzność znaczeń muzyki	223
2. Kierunki kontynuacji	227
3. Zakończenie — powrót do Arystotelesa	231
Bibliografia	237
Indeks nazwisk	246
Indeks pojęć	249

I. WPROWADZENIE

1. ARYSTOTELES I EMOCJE W MUZYCE

W swej *Polityce*¹, w księdze poświęconej elementom wychowania młodzieży, Arystoteles pisze:

Jest wielkie podobieństwo co do istotnej natury między rytmami i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozumą i ich wszystkimi przeciwieństwami oraz innymi uczuciami etycznymi. Dowodzą tego fakty: słuchamy takich melodii i nastroj duszy naszej ulega zmianie².

W XVIII wieku Thomas Twining w suplemencie do swojego przekładu *Poetyki* Arystotelesa zatytułowanym *Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation* (1789) analizował dotyczący muzyki rozdział, z którego pochodzi powyższy cytat. Próbował dociec, czy można by w nim odnaleźć najbardziej popularną w XVIII

¹ Dokładne dane bibliograficzne wszystkich cytowanych lub wspomnianych pozycji znajdują się w bibliografii. Aby danych tych wielokrotnie nie powtarzać, w tekście pracy odwołuję się do nich wyłącznie przez podanie nazwiska autora, tytułu pracy i roku wydania. Wyjątek stanowią prace Langer, których zasady cytowania wyjaśnione są w przypisie 11. Jeżeli jako źródło cytatu wymieniony jest tytuł obcojęzyczny, oznacza to, że cytat podaję we własnym przekładzie.

² Arystoteles, *Polityka*, przeł. Ludwik Piotrowicz, Ks. VIII, rozdz. 5, 1340a.

wieku teorię na temat ekspresywnych własności muzyki. Według niej muzyka jest zdolna wyrażać emocje poprzez naśladownictwo naturalnej ekspresji, obecnej w głosie ludzkim. Rodak Twininga, Francis Hutcheson, formułuje ten pogląd w następujący sposób:

Głos ludzki w oczywisty sposób zmienia się pod wpływem wszelkich silniejszych namiętności; gdy nasze ucho pochwyci jakiegokolwiek podobieństwo pomiędzy melodią — śpiewaną czy graną na instrumencie — (...) a głosem ludzkim w namiętności, będziemy nią odczuwalnie poruszeni i melancholia, radość, powaga czy zaduma zostaną w nas wywołane przez rodzaj współczucia lub zarażenia (*contageon*)³.

Tego, czego poszukiwał, Thomas Twining niestety znaleźć nie zdołał. Wręcz przeciwnie: słusznie zauważył, że gdy Arystoteles mówił o podobieństwie między muzyką a uczuciami, nie mógł mieć na myśli podobieństwa do głosu poruszonego emocją. Ponieważ w tym samym rozdziale *Polityki* znajdujemy następującą wypowiedź:

w innych przedmiotach zmysłowego odczuwania, tak np. w tym, co można odczuć dotykiem lub smakiem, nie ma żadnego podobieństwa do zjawisk etycznych, natomiast jest go nieco w tym, co się wzrokiem spostrzega. (...) nie są to przecież obrazy stanów etycznych, a raczej tylko ich oznaki, uwidaczniające się w przybranej postawie i barwie ciała w chwilach afektu. (...) Natomiast w melodiach samych zawiera się odzwierciedlenie przeżyć moralnych, co oczywistą jest rzeczą. (...) Zdaje się też istnieć pewne pokrewieństwo między duszą a melodiami i rytmami (...)⁴,

³ Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, 1725, wyd. współczesne: The Hague, 1973, s. 81. Natomiast Francuz, Jean-Baptiste Du Bos, wypowiada się następująco: „kompozytor imituje tony, akcenty i westchnienia, modulacje głosu i, jednym słowem, wszystkie te dźwięki, z pomocą których sama natura wyraża uczucia i emocje. (...) Cudowna zdolność muzyki do wzruszania nas wynika z faktu, że jej nuty są dokładnie tymi oznakami emocji, które zostały wynalezione przez Naturę, od której uzyskały one swoją moc” (*Réflexions critique sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, t. I, s. 435).

⁴ Arystoteles, *Polityka*, Ks. VIII, rozdz. 5, 1340a-b. Jeszcze dalej idącą uwagę znajdujemy w księdze XIX *Problemów* (*Problemata*) Arystotelesa, która cała poświęcona jest zagadnieniom muzycznym. W kwestii 27 czytamy: „Dlaczego to, co

co Twining komentuje w następujący sposób:

Jakiegokolwiek może być znaczenie tego ostatniego stwierdzenia — bo wydaje się, że nie całkiem filozoficzne jest mówienie o takim podobieństwie jako obecnym w samych dźwiękach — (...) nie może chodzić o to, że melodia przypomina uczucia moralne czy namiętności, tak jak znajdują one wyraz w mowie; dlatego, że to zniszczyłoby rozróżnienie pomiędzy muzyką a malarstwem: bo o słowach powiedzieć można dokładnie to samo, co o kolorach i postawach; nie są podobieństwami uczuć moralnych lub namiętności, a tylko ich oznakami. Obawiam się więc, że musimy zadowolić się uznaniem tego, co Arystoteles mówi, za popularny i niefilozoficzny sposób wyrażenia, (...) że muzyka jedynie wywołuje w nas uczucia podobne do rzeczywistych namiętności⁵.

Wydaje się jasne, co Twining miał na myśli twierdząc, że niefilozoficzne jest mówienie o podobieństwie pomiędzy dźwiękami a emocjami. Te ostatnie są ściśle rzecz biorąc wyłącznie atrybutami jednostek obdarzonych psychiką, jakimi dźwięki w oczywisty sposób nie są. Ale fakt, że nie znajdujemy żadnego bardziej adekwatnego sposobu zdania sprawy z tego, czego bezpośrednio doświadczamy słuchając muzyki, niż jej charakteryzacja w terminach emocjonalnych, trzeba w jakiś sposób wyjaśnić. Strach przed byciem „nie dość filozoficznym”, jak ten u Twininga, prowadził często do całkowitego usunięcia emocji z samej muzyki i do ich interpretacji jako emocji artystów lub słuchaczy. Muzyka staje się wtedy jedynie wyrazem tych pierwszych lub sposobem pobudzenia drugich. A jednak wszelkie próby wyjaśnień, które *wyłącznie tam* poszukiwałyby emocji kojarzonych z muzyką, są skazane na całkowite niepowodzenie⁶. Wszystkie zasługujące na uwagę teorie ekspresji muzycznej

jest słyszane, jest jedynym obiektem percepcji, który ma jakiegokolwiek wyraz uczuć etycznych? Bo ma go nawet melodia bez słów, ale kolory, zapachy i smaki nie mają takiej własności. Czy to dlatego, że jedynie dźwięk ma w sobie ruch?” (Wobec braku polskiego przekładu podaję za przekładem angielskim: Aristotle, *Problems*, 1953).

⁵ Thomas Twining, *Two Dissertations ...*, 1789, s. 79.

⁶ Fakt ten jest dziś na tyle oczywisty, że nie wydaje się potrzebne powtarzanie argumentów na jego uzasadnienie. Pojawi się ono zresztą w rozdziale III.1.3,

(czy też ekspresji w ogólności) muszą dostrzec i uznać fakt, że emocje są w jakiś — oczywiście nie dosłowny — sposób obecne w samej muzyce, że własności emocjonalne jej samej przysługują. I że tym, co należy uczynić, jest właśnie wytłumaczenie, w jakim sensie jest to możliwe. Ale dosłowny, oświeceniowy umysł Twininga broni się przed przypuszczeniem, że mogłoby zachodzić bezpośrednie podobieństwo pomiędzy muzyką a emocjami. Po raz kolejny Arystoteles wykazuje intuicję trafniejszą i bardziej nieomylną. Właśnie teorie, które dopuszczają, że można w jakiś sposób wyeksplikować sens takiej analogii, są najprawdopodobniej najbliższe właściwemu uchwyceniu zjawiska ekspresji muzycznej.

Jedną z teorii tego rodzaju jest ta sformułowana przez Susanne Langer w jej znanej książce *Philosophy in a New Key*, wydanej w roku 1942. Teorię tę można uznać wręcz za rozwinięcie cytowanych uwag Arystotelesa — o podobieństwie muzyki i emocji oraz o tym, że jego źródła należy poszukiwać w ruchu dźwięków (por. przypis 4) — w ramach szeroko zakrojonego, szczegółowo opracowanego systemu⁷. W jego kontekście uwagi Arystotelesa jawią się jako proste i zwarte sformułowania centralnych tez. Konstatacja, że Arystoteles poczynił je niemalże mimochodem, na marginesie dyskusji o składnikach wychowania, po raz kolejny wprawia w zadumę nad jego niewiarygodnym filozoficznym geniuszem.

Nie dawnej niż w roku 1994 Lars-Olof Åhlberg pisał:

s. 139–144, jako efekt uboczny w dyskusji problemu, na ile muzyka może być uznana za autoekspresję. Por. też przypis 35 na s. 77 i przypis 18 na s. 140 oraz wypowiedź Stefana Morawskiego cytowaną w rozdziale III.1.1, s. 111.

⁷ Jednocześnie nie wydaje się, aby cytowane obserwacje Arystotelesa były Langer znane. Jakikolwiek bardziej specyficzne odwołania do niego w jej książkach nawiązują wyłącznie do *Poetyki*. Biorąc pod uwagę, że filozofia polityczna leżała najwyraźniej poza zasięgiem jej zainteresowań, nie jest nieprawdopodobne, że nie studiowała ona szczególnie *Polityki*. Inaczej trudno wyjaśnić fakt, że Langer, zwykle odwołująca się szeroko do tradycji filozoficznej i cytująca wielu autorów, nie wskazała na wypowiedzi Arystotelesa tak świetnie pasujące do jej własnych poglądów.

Teoria muzyki Susanne Langer jest traktowana z respektem przez współczesnych filozofów muzyki, mimo że nie wydaje się, aby ktokolwiek akceptował jej teorię. Pozostaje ona, mimo zasadniczych słabości, znaczącym wkładem do filozofii muzyki⁸.

W istocie, trudno nie zauważyć pewnych wieloznaczności i niespójności tej teorii. Jednak jej urok i zalety czynią wartą wysiłku próbę jej krytycznej analizy w celu ustalenia, czy jej wady można usunąć, a sedno utrzymać. Taki jest pierwszy cel niniejszej pracy. Jednocześnie, w trakcie procesu modyfikacji pojęć i twierdzeń wysuwanych przez Langer, zostaną zaproponowane ich alternatywne, bardziej koherentne wersje. A podczas omawiania trudności, które powstają na marginesie tej teorii, zostaną przedstawione próby rozwiązań pewnych ogólnych problemów dotyczących znaczenia muzyki. W ten sposób — w wyniku tych wszystkich zabiegów — wyłoni się zgrab teoria znaczenia muzyki zainspirowany systemem Langer, ale jednak nieco od niego odmienny i — miejmy nadzieję — wolny od tych błędów i słabości, które wielokrotnie stały na przeszkodzie akceptacji jej teorii.

2. ZNACZENIE I ZNAK

Teoria Langer sformułowana jest w szeroko rozumianych terminach semantycznych. Pożądane wydaje się więc wyjaśnienie, jakiego rodzaju motywacje mogą leżeć u podstaw takiego ujęcia. Przedstawione poniżej rozważania nie zostały sformułowane przez samą Langer, raczej są ogólną próbą odtworzenia przesłanek, jakie mogą przemawiać za rozpatrywaniem sztuki, a w szczególności muzyki, w kategoriach znaku i znaczenia. Natomiast to, co sama Langer ma

⁸ Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, 1994, s. 69.

do powiedzenia w tej sprawie, zostanie zaprezentowane w rozdziale II.3.1.

Stawiając podstawowe pytania, jakie są powody naszego zainteresowania muzyką, dlaczego jej w ogóle słuchamy i jakie ma ona dla nas znaczenie, możemy zauważyć, że słowo „znaczenie” używane jest najczęściej w trzech sensach: pierwszy możemy przybliżyć za pomocą słów: istotność, ważkość czy doniosłość (jak w zwrocie: „mieć duże znaczenie”), drugi poprzez słowa: rola czy funkcja (np.: „znaczenie kawalerii w kampanii wrześniowej”), wreszcie trzeci jest związany z pojęciem znaku. Czasami używany jest wtedy termin „znaczenie semantyczne”, co jest do zaakceptowania, jeśli określenie „semantyczny” jest rozumiane odpowiednio szeroko — w szczególności nie jako dotyczące wyłącznie języka (najbardziej może adekwatny termin, „znaczenie znakowe”, byłby stylistycznie nie do przyjęcia).

Najogólniejsze pytanie o znaczenie muzyki jest oczywiście pytaniem o jej istotność i ważkość dla nas. Odpowiedzi na nie możemy starać się udzielić wskazując na znaczenie w drugim sensie, tzn. na rolę czy też role, jakie może odgrywać muzyka. Można wymienić ich wiele: towarzyszy obrzędowi religijnemu, uświetnia uroczystości, służy do tańca, jest czynnikiem powstawania więzi społecznych itp. Ale jedną z jej ważnych funkcji jest również to, że po prostu jej słuchamy, bez żadnych innych po temu powodów.

Jeżeli zgadzamy się, że czynimy to między innymi ze względu na jej emocjonalną zawartość, to trzeba powiedzieć, że muzyka sięga wtedy poza dziedzinę samych zmysłowo percypowanych dźwięków, w których w dosłownym sensie żadne emocje nie mogą być obecne. Jeżeli zatem dźwięków tych słuchamy ze względu na coś, co wykracza poza nie, to znaczy, że traktujemy je *de facto* jako znak, a zawarte w muzyce treści emocjonalne okazują się jej znaczeniem w trzecim z wyróżnionych sensów. Tak więc odpowiedzi na ogólne pytanie o znaczenie muzyki możemy także starać się udzielić wskazując na zawarte w niej znaczenia. Ten sposób rozumowania nie ogranicza się zresztą do samej emocjonalnej zawartości muzyki. Jeżeli słuchamy jej ze względu na cokolwiek, co nie jest własnością

samych dźwięków, należy uznać to za jedno z jej znaczeń. Jeśli tak, to nie ma powodu, by nie traktować jej jako znaku — pod warunkiem, że to ostatnie pojęcie będziemy rozumieć dostatecznie szeroko. Można by określić je w następujący sposób: znakiem nazywana jest każda rzecz, której percepcja pozwala nam uchwycić (pojąć, zrozumieć) jeszcze coś poza nią samą i która faktycznie jest w takiej funkcji używana. Inaczej mówiąc: jeżeli jakaś rzecz jest przez nas postrzegana nie tylko przez wzgląd na nią samą, ale także ze względu na możliwość zdania sobie sprawy z czegoś ponadto, jeżeli pojawiając się w percepcji jednocześnie przywołuje na myśl lub wywołuje wrażenie czegoś innego, to rzecz taką nazywamy znakiem. Określenie to celowo zostało sformułowane w taki sposób, a nie na przykład jako „rzecz, która odsyła do czegoś innego, od niej samej różnego”. To ostatnie sformułowanie rodzić bowiem może niebezpieczeństwo następującej, zawężającej interpretacji: otóż gdy mówimy „jest postrzegana ze względu na coś innego, do czego odsyła”, to najprawdopodobniej rozumiemy to jako: „jest postrzegana nie ze względu na siebie samą, a na coś innego, do czego odsyła”. Taka własność niektórych znaków, w szczególności konwencjonalnych znaków językowych — polegająca na tym, że kierują one uwagę ku swym znaczeniom, same nie zatrzymując na sobie uwagi — nazywana jest przezroczyścią semantyczną. Dwa znaki tego rodzaju o tym samym znaczeniu są właściwie równoważne i wymienne: ‘g’ jest wymienne z ‘g’, diagramy elektryczne tego samego obiektu, różniące się tylko konwencjami oznaczania kondensatorów czy przełączników, są dla nas równoważne.

Te dwie powiązane ze sobą własności znaków przezroczystych semantycznie — czysto instrumentalna funkcja ich percepcji oraz ich zastępowalność — są dokładnie tym, czego nie możemy twierdzić o dziełach sztuki, jako że naturalnym mniemaniem na temat tych ostatnich jest, że są one tworamii niepowtarzalnymi, unikatowymi i pod żadnym pozorem nie zastępowalnymi, oraz że ich percepcja ma wartość sama w sobie, niezależnie od jakichkolwiek znaczeń ponadto z nimi związanych. Jeżeli zatem zmierzamy do jakiegokolwiek trafnej analizy sztuki opierając się na pojęciu znaku,

nie możemy sięgać po definicję, która już w punkcie wyjścia przesądza o przezroczyści semantycznej. Po tych wyjaśnieniach jest prawdopodobnie jasne, że wybrane przez nas pojęcie znaku nie implikuje jej automatycznie. Określenie: „rzecz postrzegana nie tylko przez wzgląd na nią samą, ale...” dopuszcza, że nasze zainteresowanie jest skierowane zarówno ku samemu materialnemu nośnikowi znaku, jak i ku czemuś poza nim, co jest jego znaczeniem.

W świetle takiego pojęcia znaku ekspresywne własności dzieł sztuki mogą być traktowane jako ich znaczenia⁹, zgodnie z uprzednio podaną argumentacją. Nie przesądza ona, że muszą być tak traktowane, a jedynie, że mogą. Tyle tylko chcieliśmy pokazać, aby wyjaśnić rodzaj przesłanek przemawiających za semantycznym ujęciem tematu, jakie znajdujemy u Langer. Natomiast ustalenie, jakie dalsze, szczególne własności musiałyby mieć znaki, które mogłyby służyć jako podstawa właściwej interpretacji ekspresywnych treści muzyki, jest jednym z celów teorii Langer.

Dotychczas mowa była o znaczeniach ekspresywnych (emocjonalnych), które czasem uznawane są za jedyne zgodne z prawdziwą naturą muzyki. Stanowisko takie jest niewątpliwie zawężające. Występowanie innych rodzajów znaczeń — np. wynikających z cytatu, naśladownictwa dźwiękowego, konwencjonalnych własności notacji — nawet w muzyce czysto instrumentalnej jest faktem, a wiele z nich ma oczywiste znaczenie estetyczne. Ale trzeba przyznać, że ich funkcjonowanie jest chyba łatwiejsze do wyjaśnienia niż znaczeń ekspresywnych, których sposób powstawania wydaje się dość tajemniczy i związany z wieloma trudnościami interpretacyjnymi. Jednocześnie znaczenia ekspresywne należą w muzyce niewątpliwie do najważniejszych — są być może istotniejsze niż jakiegokolwiek inne. Tylko one będą przedmiotem

⁹ Terminy „znaczenia ekspresywne” i „znaczenia emocjonalne” będą używane zamiennie jako równoważne, co w odniesieniu do muzyki wydaje się w dużym stopniu uprawnione i pokrywa się ze stanowiskiem Langer. Jeżeli natomiast będziemy chcieli zwrócić uwagę na fakt możliwej w dziele ekspresji uczuć artysty, będziemy za Langer używać terminu „autoekspresja”. Por. też uwagi terminologiczne w rozdziale III.1.3, s. 136.

niniejszej pracy, co w zasadzie pokrywa się z zakresem analiz Langer. Jednocześnie takie określenie tematu nie zawiera *implicite* żadnej tezy o nieistotności czy „pozamuzyczności” innych typów znaczeń¹⁰ — prosto mogłyby one być tematem osobnej pracy.

3. KONCEPCJA SUSANNE LANGER

Przedmiotem naszego zainteresowania nie będzie całość teorii estetycznej Susanne Langer, ani nawet wszystkie jej poglądy na temat muzyki, a jedynie teoria znaczenia muzycznego. Jednocześnie tak się składa, że aspekty szczególnie dla nas ważne są centralne dla teorii estetycznej Langer i postrzegane jako jej najbardziej swoisty wkład do estetyki. Poglądy dotyczące tej dziedziny wyłożone są przede wszystkim w dwóch książkach: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Cambridge, Mass., 1942; w skrócie będę się do niej odwoływał jako *New Key*) i *Feeling and Form* (New York, 1953). Wydane później *Problems of Art* (London, 1957) są zbiorem wykładów, artykułów i polemik z krytykami, wyjaśniających i uzupełniających niektóre elementy jej teorii. Tylko pierwsza z wymienionych książek została przetłumaczona na język polski (*Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, Warszawa 1976). Następna książka, *Feeling and Form*, jest już w całości poświęcona filozofii sztuki. Jednak to w pierwszej książce, o ogólniejszej tematyce (w rozdziale ósmym, zatytułowanym „O znaczeniu w muzyce”), znajduje się ekspozycja poglądów Langer będących prawdopodobnie jej najbardziej oryginalnym wkładem do filozofii muzyki. Zostaje tam dokonana taka interpretacja własności ekspresywnych muzyki, która staje się pod-

¹⁰ Jednocześnie trzeba przyznać, że pozycja samej Langer jest prawdopodobnie dość bliska takiego absolutystycznego stanowiska. Por. uwagi na ten temat w rozdziale II.3.3, s. 84–85.

stawą do poszerzenia tradycyjnego pojęcia symbolu, dzięki czemu znaczenie muzyki zostaje ukazane w nowym świetle.

Skoro ujęcie to zdawało się być tak odpowiednie i trafne w odniesieniu do muzyki, naturalna mogła wydawać się myśl, aby spróbować posłużyć się nim do opisu i interpretacji innych dziedzin sztuki. Sposób tego możliwego rozszerzenia został już zresztą naszkicowany w dziewiątym rozdziale *Philosophy in a New Key*: „Geneza artystycznego sensu”. Pełne rozwinięcie teoria estetyczna Langer uzyskała jednak w książce *Feeling and Form*, o której autorka stwierdza w przedmowie, że jest ona w istocie kontynuacją *Philosophy in a New Key*, wręcz jej II tomem. Relacja pomiędzy obiema książkami jest dobitnie ujęta we wstępie do późniejszej z nich:

W książce *Philosophy in a New Key* zostało powiedziane, że sformułowana tam teoria symboli powinna prowadzić do krytyki sztuki tak poważnej i dalekosiędnej, jak krytyka nauki, która wyrosła z analizy dyskursywnych systemów symbolicznych. *Feeling and Form* jest spełnieniem tej obietnicy, tą właśnie zapowiadzianą krytyką sztuki. (FF, s. vii)¹¹

¹¹ Do pozycji Langer będę odwoływał się za pomocą następujących skrótów: *Philosophy in a New Key* — PNK, jej polskie tłumaczenie, *Nowy sens filozofii* — NSF, *Feeling and Form* — FF, *Problems of Art* — PA. W przypadku cytatów z *New Key* podaję na pierwszym miejscu stronę w angielskim oryginale, a na drugim odpowiadającą mu stronę polskiego przekładu. Cytaty z FF i PA podaję oczywiście we własnym przekładzie. Jeśli chodzi o cytaty z *New Key*, byłoby naturalne cytowanie istniejącej polskiej wersji. Niestety w wielu miejscach mało przekonująco, a czasem trochę niejasno oddaje ona oryginał (nie wspominając już o — co prawda nielicznych — miejscach, gdzie przeinacza jego sens). Dlatego też cytaty z polskiego wydania zostały przeze mnie czasem przeredagowane: to, co pozostało w nich z pierwowzoru pozostaje w pełni zasługą tłumaczki, a za wprowadzone zmiany w całości i wyłącznie ja ponoszę odpowiedzialność. Jeśli cytat jest w całości zaczerpnięty z polskiego tłumaczenia, strona jego pochodzenia, znajdująca się na drugim miejscu, wydrukowana jest normalną czcionką, a strona angielskiego oryginału kursywą. Jeżeli zaś dokonałem jakichkolwiek zmian, normalną czcionką podana jest strona angielskiego oryginału, a tłumaczenia kursywą.

Zamysł ogólny takiej strategii jest więc poniekąd analogiczny do idei leżącej u podłoża szeroko rozumianej filozofii analitycznej czy też projektu pozytywizmu logicznego: filozoficzne badanie pewnej dziedziny poprzez krytyczną analizę znaczeń w niej występujących i systemów symbolicznych w niej używanych. Skojarzenie takie jest nieprzypadkowe. Odwołania — aprobujące lub polemiczne — do reprezentatywnych dla tego kręgu filozofów: Russella, Whiteheada (któremu zresztą dedykowana jest *Philosophy in a New Key*), Wittgensteina (oczywiście może chodzić wyłącznie o tzw. Wittgensteina pierwszego, tzn. o jego *Tractatus Logico-Philosophicus*; tzw. Wittgenstein drugi, a przynajmniej rozpowszechnienie jego idei z *Dociekań filozoficznych*, jest późniejsze niż obie omawiane książki Langer) i Carnapa są nierzadkie w *New Key*. Langer jest pod wrażeniem przełomowego znaczenia ich dokonań w dziedzinie filozofii języka, teorii znaczenia, filozofii nauki czy logiki formalnej i niejednokrotnie daje temu wyraz. Jednocześnie, jak wynika z przytoczonego cytatu (s. 20), rozwinięte przez nich teorie symboli nazywanych dyskursywnymi uznaje za nieadekwatne do opisu i analizy sztuki. O ile więc ogólny zamysł Langer jest wzorowany na projekcie wiązonym z nazwiskami tamtych filozofów, o tyle przeprowadzenie go w odniesieniu do sztuki wymagało wypracowania adekwatnej dla tej dziedziny teorii znaczeń i symboli. Zadaniu temu poświęcona była *Philosophy in a New Key*, a inspiracją tylko w niewielkim stopniu mogły być teorie wymienionych filozofów. Korzenie potrzebnej, adekwatnej teorii symboli wskazują jednocześnie na inne źródło filozofii Langer, *Die Philosophie der symbolischen Formen* Ernsta Cassirera.

Choć więc to *Feeling and Form* zawiera w pełni rozwiniętą, kompletną teorię estetyczną Langer, jej najbardziej istotne filozoficzne podstawy (tzn. teoria znaczeń i symboli), a także jądro poglądów na muzykę przedstawione są w *Philosophy in a New Key*. Jednocześnie ta wcześniejsza książka uzyskała większy rozgłos i popularność niż późniejsza *Feeling and Form*. Prawdopodobnie te dwie okoliczności łącznie sprawiły, że choć *Feeling and Form* zawiera bogactwo nowych, wnikliwych obserwacji i odkrywczych interpretacji różnych aspektów funkcjonowania muzyki, wszelkie omówienia poglądów Langer na

filozofię muzyki, czy polemiki z nimi, odwołują się przede wszystkim do tez zawartych w *New Key*¹². Trzeba powiedzieć, że zawężenie tego rodzaju nie jest zasadniczo błędne, jako że Langer nie zmieniła w *Feeling and Form* istoty swojej koncepcji, a jedynie ją rozbudowała, przedstawiła częściowo w inny sposób, poszerzyła o dyskusję nie poruszanych uprzednio tematów. Jeśli w takim postępowaniu kryje się błąd, to jest to błąd przemilczenia, bo w ten sposób wiele interesujących analiz i interpretacji — nieobecnych w *Philosophy in a New Key* — zostaje całkiem pominiętych. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że analizy zawarte w *Feeling and Form* dotyczą często dość szczegółowych problemów każdej ze sztuk. Choć są to problemy, których rozwiązanie może mieć implikacje dla estetyki w ogólności, to ich analiza wymaga nieraz dobrego obeznania ze specyfiką, a często także i z terminologią techniczną poszczególnych dziedzin. Langer porusza się po tym terenie z doprawdy podziwu godnym znanstwem, kompetencją, trafnością intuicji i wycuciem problemów artystycznych. Można jednak przypuszczać, że ten poziom profesjonalizmu jest dla niektórych filozofów zajmujących się ogólnie estetyką niedostępny, mało rozumiały, a w rezultacie mało przekonujący i interesujący. Prawdopodobnie poszczególne rozdziały drugiej książki Langer znalazłyby (i być może znajdowały) bardziej wdzięcznych czytelników wśród filozoficznie zainteresowanych muzykologów, krytyków czy historyków sztuki i literatury.

Również w niniejszej pracy koncepcja przedstawiona w *New Key* znajdzie się w centrum uwagi, jako że to ona właśnie jest najbardziej istotna dla analizy znaczeń w muzyce. Rozpocząć jednak trzeba od ogólnej teorii znaczeń i symboli — przedstawionej we wcześniejszych rozdziałach — jako że poglądy dotyczące muzyki

¹² Załączona na końcu bibliografia za pomocą gwiazdki wyróżnia pozycje, które zawierają jakiegokolwiek bezpośrednie omówienia, polemiki czy też krytyki teorii Langer. Większość z nich nawiązuje w pierwszym rzędzie do *New Key*. Omówienie ogólnych poglądów estetycznych Langer w języku polskim znaleźć można w książce Bohdana Dziemidoka *Sztuka, emocje, wartości*, 1992, w rozdziale *Emocjonalistyczne koncepcje sztuki*, s. 149–152.

są w niej mocno osadzone. W ten sposób poniższa prezentacja jest w zasadzie kompletna, jeśli chodzi o teorię znaczenia muzycznego przedstawioną w *New Key*.

Ażeby wyjaśnić przyjęty poniżej tryb tej ekspozycji, warto poczynić następujące ogólne uwagi. Styl Langer jest stosunkowo przystępny, często wręcz eseistyczny. To, co Langer chce powiedzieć, mówi na ogół jasno i sugestywnie. Czasem nawet zbyt sugestywnie i przekonująco, tak, że jesteśmy skłonni zaakceptować rzeczy, których, jak się później okazuje, zaakceptować nie powinniśmy. Nie stosuje też na ogół trudnych i technicznych terminów czy pojęć w jakichś niestandardowych sensach, nie wyjaśniliśmy ich uprzednio, a przynajmniej nie próbując dać takiego wyjaśnienia. (Gdy czasem użycie jakiegoś terminu wydaje się niejasne i można by myśleć, że chodzi o jakiś nietypowy, szczególnie jego sens, dość często okazuje się, że pojęcie to nie było też jasne dla samej Langer i używała go w intuicyjny sposób, który dopiero domaga się eksplikacji. W przypadkach takich najbezpieczniej więc wyjść początkowo od domniemania jednego z utartych sensów i ewentualnie modyfikować go w czasie lektury.) Pisma jej nie wymagają zatem komentarzy i wyjaśnień, wprowadzających niewtajemniczonych w jakiś „hermeneutyczny krąg” jej systemu czy jej myślenia. Jednocześnie prezentuje ona swoje poglądy wraz z bogactwem naświetlających i uwiarygodniających je ilustracji, odniesień, przykładów i analiz. Można powiedzieć, że najlepszym wprowadzeniem do Langer i najlepszą prezentatorką jej poglądów jest ona sama. Jak powiada Ernest Nagel w swojej recenzji *New Key*: „Tylko faktyczne przeczytanie książki może oddać sprawiedliwość bogactwu informacji i wyjaśniających dyskusji, które przedstawia Langer...”¹³.

Nie jest natomiast Langer filozofem, który swoje często trafne i odkrywcze intuicje i twórcze pomysły potrafiłby przekuć na spójny system pojęć. W retorycznym ferworze argumentacji używa niektórych terminów ze swego rodzaju literackim rozmachem i beztróską, i czyni czasem uwagi mogące prowadzić do błędnego rozumienia

¹³ Ernest Nagel, *Review of Philosophy in a New Key*, 1943, s. 324.

jej poglądów. Zaproponowawszy ciekawe, nowoczesne ramy pojęciowe, dobrze przyswajające najlepsze dawniejsze i współczesne tradycje myślenia o muzyce w ogólnej teorii znaczeń i symboli, nie potrafi jednocześnie dopracować poszczególnych pojęć, zapewnić koherencji między nimi i spójności całej koncepcji. Z tego powodu jej filozofia, mimo iż budziła zainteresowanie, wywoływała także wiele krytyk tych filozofów analitycznych, których głównym zajęciem jest doszukiwanie się w każdej teorii jakiegokolwiek niespójności i następnie wnioskowanie na tej podstawie, że należy ją odrzucić¹⁴. O nastawieniu tego rodzaju pisała Langer w przedmowie do swojej książki *Philosophical Sketches*, wydanej w 1962 roku:

Wielu czytelników podchodzi do nowej teorii (...) w duchu oskarżycielskim, traktując każdego przedstawiającego nowe idee jako przeciwnika, starając się przede wszystkim obalić jego tezy i, jeśli to możliwe, przedstawić je jako całkiem nonsensowne. Szanse, że podstawowe idee w dziele jakiegokolwiek uczonego miałyby być całkowitym nonsensem są małe; bardziej prawdopodobne jest, że miazdząca krytyka oparta jest na powierzchownym lub nawet zniekształconym odczytaniu, podświadomie przeinaczonym przez chęć odrzucenia. Atakowanie błędów to jedna sprawa, a odrzucanie owoców całej teoretycznej refleksji ze względu na błąd — to druga. Poważna krytyka błędnego argumentu może go skorygować, jeżeli taka jest ambicja jej autora. Taki krytycyzm jest konstruktywny i dąży do prawdy, a kierunek swój wytycza zadając ciągle autorowi teorii pytanie: „Czy to miałeś na myśli? Czy to dokładnie chciałeś powiedzieć?”¹⁵

Byłbym rad, gdyby udało mi się być tego rodzaju współdziałającym krytykiem, zmierzającym ku wspólnemu z autorem teorii rozwiązywaniu problemów. Celem niniejszej pracy jest właśnie wykorzystanie tego, co najlepsze w teorii Langer: jej podstawowej,

¹⁴ Najbardziej charakterystycznymi przykładami tego rodzaju podejścia są artykuły Paula Welsha *Discursive and Presentational Symbols*, 1955, i Malcolma Budda *Music as unconsummated symbol*, który jest rozdziałem jego książki *Music and the Emotions*, 1985.

¹⁵ Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, 1962, s. vi–vii.

ogólnej wizji znaczenia muzycznego, wielu trafnych i rozświetlających intuicji oraz ogólnych ram systemu pojęciowego, i — poprzez odpowiednie modyfikacje i uzupełnienia — zbudowanie na tej podstawie lepszego i bardziej kompletnego systemu, który nie podlegałby tym krytykom, jakie często były wysuwane przeciwko Langer. Z powyższych uwag wynika następujący modus prezentacji przyjęty w części drugiej: nie będę usiłował przedstawiać poglądów Langer w pełnej krasie ich wielostronnych, uwiarygodniających i wyjaśniających uzasadnień i kontekstów — sama Langer czyni to wystarczająco dobrze. Raczej będą one sygnalizowane w postaci związanych tez i często od razu poddawane wstępnej ocenie i dyskusji. Będzie to więc prezentacja problematyzująca, a nie wyłącznie referująca i systematyzująca. Wszystko to będzie jednak czynione tak, aby oddać pełną sprawiedliwość samej autorce, pozostając maksymalnie blisko jej tez i interpretując je w możliwie najkorzystniejszy dla niej sposób. Dopiero w części trzeciej celem będzie zbudowanie możliwie najlepszej teorii, a nie tylko najwierniejsze zrekonstruowanie poglądów Langer.

II. REKONSTRUKCJA TEORII ZNACZENIA MUZYCZNEGO SUSANNE LANGER

1. POJĘCIA: ZNAK — SYGNAŁ — SYMBOL

1.1. Stanowisko Langer

Langer nie wyjaśnia wprost, jak rozumie najogólniejsze pojęcie „znaku” i nawet nie tym terminem posługuje się w pierwszym rzędzie. Mówi raczej o ogólnym pojęciu „znaczenia”. Jest jasne, że posługuje się tym ostatnim terminem w sensie, który jest związany z pojęciem znaku, a nie np. z wyróżnionymi we wprowadzeniu pojęciami funkcji, roli, istotności, ważności czy jakimiś innymi. Jednak poza tym pojmuje znaczenie w sensie najbardziej ogólnym — z pewnością nie zawężonym do znaczenia językowego. W odniesieniu do tego szerokiego sensu przedstawia pewne ogólne tezy dotyczące podstawowej struktury znaczenia, które według niej zostały już ustalone przez wcześniejszych myślicieli, i które ona przyjmuje za punkt wyjścia do własnych rozważań. Zgodnie z nimi znaczenie jest relacją, w najprostszej wersji przynajmniej trójczłonową¹: podmiot (który posługuje się znakiem) — sam znak (tj.

¹ Ponieważ Langer obawia się, że termin „relacja” będzie nieodparcie sugerował relację dwuczłonową, mówi trochę zawile, że znaczenie jest funkcją rozumianą jako schemat (*pattern*). Jest jednak jasne, że chodzi jej o relację wieloczłonową.

środek przekazu, nośnik znaczenia) — przedmiot². W pewnych analizach można oczywiście skupić swoją uwagę np. tylko na relacji znaku do przedmiotu, ale będzie to jedynie oznaczać, że milcząco zakłada się istnienie jakiegoś podmiotu. Jeżeli domniemany znak nie będzie nigdy, dla żadnego podmiotu oznaczał swego przedmiotu, nie będziemy mieli w ogóle do czynienia ze znaczeniem, nawet jeżeli znak i przedmiot pozostawałyby w jakiejś relacji do siebie.

Jednym z pierwszych rozróżnień poczynionych przez Langer w rozległej dziedzinie sytuacji znakowych jest przeciwstawienie sygnałów i symboli. W *New Key* sygnały nazywane są znakami, choć czasem jest też używany zamiennie termin „sygnał”. Jednak w *Feeling and Form* Langer powołuje się na opublikowaną w międzyczasie książkę Charlesa W. Morrisa *Signs, Language and Behaviour* (1946), który wprowadza rozróżnienie właśnie pomiędzy sygnałami a symbolami. W opinii Langer jest to lepszy dobór słów, bo w ten sposób „znak” może być używany jako termin ogólny, obejmujący zarówno sygnały, jak i symbole. W rezultacie w *Feeling and Form* przejęta zostaje terminologia Charlesa Morrisa. Ponieważ również w niniejszej pracy termin „znak” był już używany w znaczeniu najbardziej ogólnym, wygodniej będzie stosować konsekwentnie terminy „sygnał” i „symbol”, także referując koncepcje przedstawione w *New Key*, pamiętając tylko, że te pierwsze były tam jeszcze nazywane znakami.

Znak [sygnał] wskazuje na istnienie — przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe — rzeczy, zdarzenia lub stanu. (PNK s. 57/NSF s. 113)

Podstawowa różnica pomiędzy znakami [sygnałami] i symbolami to (...) różnica ich użycia przez trzecią stronę w relacji znaczenia, tj. przez podmiot; znaki [sygnały] obwieszczają przedmioty podmiotowi, podczas gdy symbole naprowadzają go na wyobrazenie sobie przedmiotów. (PNK s. 61/NSF s. 119)

² W sprawie zamiennego użycia terminu „znak” na oznaczenie całej relacji znakowej jak i samego nośnika znaczenia, które zwykle nie prowadzi do nieporozumień, por. np. uwagi Hanny Buczyńskiej-Garewicz w książce *Semiotyka Peirce’a*, 1994, s. 41.

Rozróżnienie to nie ma u Langer charakteru czysto formalnego. Wpisuje się ono i wynika z jej ogólnej wizji rozwoju umysłu i wiąże się z poglądem na temat specyficznej różnicy pomiędzy inteligencją zwierzęcą a ludzką. Pierwowzorem sytuacji znakowej jest dla Langer, tak jak dla wielu behawiorystycznie nastawionych filozofów i psychologów, mechanizm odruchu warunkowego:

Posługiwanie się znakami jest pierwszą manifestacją umysłu. W historii biologicznej jest równie wczesne jak słynny „odruch warunkowy”, poprzez który okoliczność towarzysząca bodźcowi przejmując jego funkcję. Okoliczność ta staje się *znakiem* sytuacji, wobec której dana reakcja byłaby w istocie adekwatna. (PNK s. 29/NSF s. 76)

Ujmując taką sytuację w ogólny schemat można powiedzieć, że Z jest znakiem obiektu O dla X, jeśli X reaguje na Z tak, jak normalnie zareagowałby na obecność O, a to oznacza, że bierze Z jako powiadamiający go o obecności O. Znak tego rodzaju jest więc sygnałem, według powyższego rozróżnienia. Według Langer zwierzęta zdolne są do rozumienia i używania tylko tego rodzaju znaków:

Dla inteligentnego psa imię jakiejś osoby jest sygnałem, że osoba ta jest obecna. Wypowiadamy imię i pies nadstawia uszu i szuka osoby. Jeśli powiemy „obiad”, pies staje się niespokojny, oczekując jedzenia. Każdy komunikat odbiera jako sygnał czegoś, co bezpośrednio ma nastąpić. Jego umysł jest prostym i bezpośrednim *przekaznikiem* meldunków ze świata do ośrodków ruchowych. Z człowiekiem jest inaczej. Między sobą używamy pewnych „znaków”, które nie wskazują na nic w naszym rzeczywistym otoczeniu. Większość naszych słów nie jest znakami w sensie sygnałów. Używane są do mówienia o rzeczach, a nie do kierowania naszych oczu, uszu i nosów w ich kierunku. Zamiast obwieszczać obecność rzeczy, przypominają o nich. (...) Pomagają nam raczej wytworzyć w sobie charakterystyczny stosunek do przedmiotów *in absentia*, który nazywamy „myśleniem o”, „odniesieniem do” tego, co nie jest tu, bezpośrednio obecne³. „Znaki” używane w tym charakterze nie są *symptomami* rzeczy, a *symbolami*. (PNK s. 30–31/NSF s. 78–79)

³ Niewątpliwym źródłem tego rodzaju przeciwstawienia jest *Philosophie der Symbolischen Formen* Ernsta Cassirera. Na s. 397 tomu III pisze on: „Przywiązanie

Znak [sygnał] jest czymś, na co reagujemy działaniem lub środkiem służącym do kierowania działaniem; symbol jest narzędziem myśli⁴. (*PNK* s. 63/*NSF* s. 121)

Żadne rozróżnienie tego rodzaju nie mogłoby się pewnie obejść bez standardowego, można by wręcz powiedzieć — kanonicznego przykładu dymu i ognia (podawanego zresztą też przez Langer), któremu przeciwstawić można wiele rodzajów znaków-symboli — chociażby dowolnie niemal wybrane znaki językowe. Kto jednak, posuwając się o krok dalej najbardziej utartymi ścieżkami pomy-

do tu i teraz jest charakterystyczne dla wszelkich form komunikowania w kręgu życia zwierząt. (...) Dopiero język ludzki przewycięża to przywiązanie do bezpośrednio danej i obecnej sytuacji zmysłowej: dopiero on potrafi naprawdę sięgać w przestrzenną czy też czasową dal”. Wątek ten w różnych odmianach i naświetleniach przewija się wielokrotnie u Cassirera (mówi on np. o funkcji kauzalnej czy też sprawczej znaku i przeciwstawia ją funkcji przedstawiającej czy też znaczeniowej, denotującej), choć wydaje się, że nie próbuje on skonstruować systematycznej klasyfikacji, tak jak to czyni Langer.

⁴ Wyjaśnianie, że Langer używa terminu „symbol” w znaczeniu nieporównanie szerszym niż to, które zwykle bywa kojarzone z tzw. sztuką symboliczną (symbolizmem w sztuce) — albo to, które występuje np. w zwrotach „symbolika religijna” czy też „symbolika malarstwa średniowiecznego” — byłoby prawdopodobnie zbędne, gdyby nie fakt, że znaleźli się krytycy (np. Paul Welsh, *Discursive and Presentational Symbols*, 1955, s. 194–195, czy Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik*, 1980, s. 145–146, 159–163), którzy, przyjąwszy jedno z takich węższych znaczeń terminu „symbol”, zarzucają Langer rzekome pomieszanie pojęć na podstawie faktu, że jej znaczenie nie zgadza się z ich własnym. Podczas gdy można by jej co najwyżej zarzucać, że nietrafnie wybrała termin na określenie swego pojęcia. Jeżeli jednak termin ten funkcjonuje w kontekstach tak różnych jak, z jednej strony, te wspomniane powyżej, a z drugiej np. w zwrotach „logika symboliczna” czy „symbole pierwiastków chemicznych”, to nie wydaje się, aby nie można było używać go także w pewnym ogólnym sensie, obejmującym wszystkie tamte znaczenia. Symbol w tym sensie odnaleźć można w sztuce na wszelkich możliwych poziomach złożoności: od elementarnych znaczeń słów w wierszu czy też obrazów traktowanych po prostu jako przedstawienia wizualne pewnych obiektów fizycznych, aż do dzieła rozumianego w całości jako symbol w związku z jego ogólnym, wielowymiarowym znaczeniem.

śląby: związek przyczynowo-skutkowy (znak naturalny) *versus* znak konwencjonalny — rozmiąłby się z intencjami Langer. Jako sygnały rozumie ona wszelkie znaki „powiadamiające o obecności” swego przedmiotu, niezależnie od tego, czy do skojarzenia pomiędzy znakiem a obiektem doszło w sposób naturalny (np. na zasadzie przyczynowości) czy sztuczny, konwencjonalny. Za przykłady sygnałów tego ostatniego rodzaju niech posłużą chociażby wyliczone przez Langer znaczenia kojarzone z różnorodnymi dźwiękami dzwonów i dzwonek: „ktoś dzwoni do drzwi (...), telefon, tosty gotowe, koniec linijki w trakcie pisania na maszynie, początek lekcji, początek pracy, pora iść do kościoła, koniec mszy, rusza tramwaj (...), czas na obiad, czas wstawać, pożar w mieście” (PNK s. 59/*NSF* s. 116). Innymi słowy, podstawą rozróżnienia pomiędzy sygnałami a symbolami nie jest sposób — naturalny lub sztuczny, konwencjonalny — w jaki doszło do skojarzenia znaku z przedmiotem, lecz funkcja, jaką spełnia znak dla podmiotu: obwieszczania obecności przedmiotu *versus* przywoływania wyobrażenia czy też koncepcji przedmiotu.

Ponieważ wszystkie wyliczone przykłady sygnałów konwencjonalnych są tego rodzaju, że znak — w tym wypadku jakiś rodzaj dzwonka — jest równoczesny z obecnością obiektu sygnalizowanego, warto może podkreślić, że nie jest to bynajmniej własność definicyjna sygnału, tak jak to zresztą sformułowane zostało w przytoczonym na s. 28 cytacie z PNK s. 57 (*NSF* s. 113), mówiącym o istnieniu przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym. I Langer podaje również przykłady, gdzie zdarzenie czy też okoliczność sygnalizowana jest wcześniejsza lub późniejsza niż sam znak: „Mokre ulice oznaczają, że padało. (...) Spadek barometru lub pierścień wokół księżycy są znakiem, że będzie padać. (...) Blizna jest znakiem przeszłego wypadku” (PNK s. 57/*NSF* s. 113).

W dalszym ciągu Langer zwraca uwagę na kolejną charakterystykę sygnałów. Zwłaszcza w przypadku sygnałów naturalnych, znak i jego obiekt są po prostu skorelowane egzystencjalnie, tworzą współwystępującą parę, a relacja ta w żaden sposób nie wyróżnia jednego z nich jako znaku drugiego: a priori mogłyby być w tej

funkcji wymienne między sobą. A jednak w większości przypadków sygnał nie jest wymierny z jego obiektem.

Różnica polega na tym, że dla podmiotu (...) *jeden z nich musi być bardziej interesujący niż drugi, a ten ostatni łatwiej dostępny niż pierwszy*. Gdyby nie podmiot czyli *interpretator*, znak [sygnał] i jego obiekt byłyby wymienne. (...) Same w sobie pozostają jedynie w korelacji. Dopiero w momencie, kiedy jeden element jest zauważalny, drugi zaś (trudniejszy lub niemożliwy do postrzeżenia) interesuje nas, mamy do czynienia z przypadkiem *znaczenia [sygnalizowania] przynależącego do terminu*. (PNK s. 58/NSF s. 115)

Jeśli chodzi o symbole, Langer daje ich następującą, bliższą charakterystykę:

Jeśli powiem: „Napoleon”, nikt się przecież nie ukloni temu zdobywcy Europy — jak by to zrobił w sytuacji, gdybym go przedstawiała — a jedynie pomyśli o nim. Jeżeli wspomnę pana Smitha, naszego wspólnego znajomego, może to kogoś skłonić do powiedzenia czegoś o nim „za jego plecami”, czego właśnie *nie* zrobiłby w jego obecności. Tak więc symbol oznaczający pana Smitha — jego nazwisko — może być powodem działania, które jest stosowne wyłącznie pod jego nieobecność. (...) Symbole nie są przedstawicielami swoich obiektów, ale *przekaznikami wyobrażeń pojęciowych (konceptji) przedmiotów*. (...) Mówiąc o rzeczach, mamy ich pojęciowe wyobrażenia, nie zaś rzeczy same, *i to właśnie te wyobrażenia (konceptje), a nie rzeczy, są tym, co symbole bezpośrednio „znaczą”*⁵. (PNK s. 60–61/NSF s. 118)

⁵ Termin, którego używa Langer (*conception*) został oddany przez tłumaczkę — chyba trafnie w świetle podanego przez autorkę w przypisie 6 (PNK s. 61/NSF s. 119) wyjaśnienia — za pomocą terminu „wyobrażenie pojęciowe”. Ponieważ termin ten jest ważny w kontekście teorii znaczenia Langer, wydaje się, że wyjaśnienie to warto przytoczyć: „Proszę zwrócić uwagę, że terminy naszego myślenia nazwałam wyobrażeniami pojęciowymi (*conceptions*), a nie pojęciami (*concepts*). Pojęcia to kategorie abstrakcyjne tkwiące w wyobrażeniach; do nagiego ich przedstawienia zbliża się tak zwana «myśl abstrakcyjna», ale w normalnym życiu umysłowym pojawiają się nie częściej niż szkielety ludzkie spacerujące po ulicach. Pojęcia, podobnie jak porządne żywe szkielety, są zawsze ucieleśnione — czasami nawet w nadmiarze.” W dalszym ciągu ekspozycji pojęcie to będzie nazywane wyobrażeniem lub koncepcją.

W nawiązaniu do tego ostatniego stwierdzenia, omawiając najprostszy rodzaj symbolu — nazwę — Langer zwraca uwagę na kolejną fundamentalną różnicę między sygnałami a symbolami:

W zwykłej funkcji znakowej [relacji sygnalizowania] istnieją trzy podstawowe elementy: podmiot, znak [sygnał] i przedmiot. W denotacji, która jest najpopularniejszym rodzajem funkcji [relacji] symbolicznej, muszą być cztery: podmiot, symbol, wyobrażenie (koncepcja) i przedmiot. (PNK s. 64/NSF s. 123)

W przeciwieństwie więc do trójczłonowej relacji sygnalizowania, typowa relacja symboliczna jest czteroczłonowa. Obiekt symbolizowany nazywa Langer — mniej więcej zgodnie z przyjętym użyciem⁶ — denotacją symbolu, natomiast koncepcję, czy też ideę, z nim związaną — w sposób już nieco bardziej niestandardowy (choć sama twierdzi, jakoby był on tradycyjny) — jego konotacją. Na temat ilości członów innych relacji symbolicznych Langer nie wypowiada się *explicitie*. Wydaje się jednak, że aby w ogólnym modelu było miejsce także na tzw. nazwy puste, deskrypcje nie posiadające desygnatów, przedstawienia fikcyjnych postaci itp., powinna dopuścić istnienie symboli będących relacjami trójczłonowymi: podmiot — symbol — koncepcja (lub zaproponować inny sposób interpretacji tego rodzaju symboli). Rozstrzygnięcie takie nie byłoby chyba sprzeczne z jej stanowiskiem, skoro mówi ona np. o tym, że obraz może przedstawiać przedmiot prawdziwy lub *wyimaginowany* (PNK s. 96/NSF s. 165, pełny cytat na s. 58), czy też podkreśla, że to wyobrażenia (koncepcje), a nie rzeczy, są tym, co symbole bezpośrednio „znaczą” (PNK s. 61/NSF s. 118). Aby interpretacja taka mogła być uznana za wariant ogólnego modelu, zgodnie

⁶ Ściśle rzecz biorąc, przez denotację terminu rozumie się zwykle klasę wszystkich obiektów, do których on się stosuje, a nie jeden z nich. Jedynie w wypadku nazw własnych, ze względu na jednoelementowość klasy, może być ona utożsamiona z obiektem. Relacja pomiędzy terminem a jednym z obiektów, do których on się stosuje, zwykle nazywana jest desygnowaniem. Por. Witold Marciszewski (red.), *Mała encyklopedia logiki*, 1988, s. 46.

z którym członami każdej relacji znakowej są przynajmniej podmiot, znak i przedmiot, trzeba oczywiście koncepcję uznać za — rozumiany w najogólniejszym sensie — przedmiot symbolu. W tej sytuacji zasadnicza różnica pomiędzy sygnałami a symbolami polegałaby nie tyle na różnej ilości członów relacji, ile na obecności w relacji symbolicznej — a nieobecności w relacji sygnalizowania — członu, będącego wytworem wyobraźni ludzkiej, tzn. koncepcji.

Taki obraz znaczenia symboli, jako przede wszystkim i w pierwszym rzędzie pewnych koncepcji czy wyobrażeń, przywodzi na myśl teorię Johna Locke'a, według którego znaczenie wyrazu było pewną ideą kojarzoną z nim przez umysł. Langer nie powołuje się jednak na tę teorię, ani też na kolejną, do której pewne podobieństwo jest być może jeszcze wyraźniejsze. Chodzi mianowicie o klasyczne rozróżnienie „znaczenia” i „odniesienia” Gottloba Fregego (w jego niemieckiej terminologii określane odpowiednio: *Sinn* i *Bedeutung*). „Odniesienie” w tym sensie bywa nawet zamiennie nazywane denotacją, a to, co Langer nazywa konotacją, odpowiadałoby „znaczeniu” (*Sinn*). Możliwość utożsamienia pojęć Langer i Fregego nie jest jednak wcale oczywista. Rozróżnienie Fregego odnosi się wyłącznie do wyrażen językowych. Znaczenie wyrażenia według Fregego dość blisko pokrywa się ze znaczeniem słownikowym, tzn. z tą niezmienną treścią wyrażenia, która jest niezależna od tego, jakie obiekty ono desygnuje w danych okolicznościach (mówiąc inaczej: niezależnie od tego, że w „różnych możliwych światach” mogłoby denotować różne klasy obiektów). Do ukonstytuowania tego rodzaju znaczeń słownikowych może dojść tylko poprzez funkcjonowanie terminów w ramach systemu językowego. Rozróżnienie Langer dotyczy natomiast wszelkich symboli — również, jak można przypuszczać, pojedynczych i izolowanych, utworzonych *ad hoc* poprzez arbitralne przypisanie, w celu odnoszenia się za ich pomocą do pewnych obiektów czy sytuacji. Nie wydaje się oczywiste, aby tego rodzaju symbole posiadały od razu coś w rodzaju „znaczenia słownikowego”, natomiast zgodnie z rozróżnieniem Langer posiadają zarówno denotację — obiekt do którego się odnoszą, jak i konotację, tzn. wyobrażenie, za pomocą którego myślimy o tym obiekcie. Takie izolowane, nowo utworzone symbole są w pewnym sensie podobne

do nazw własnych, które, jak wszystkie symbole, posiadają denotację i konotację w sensie Langer, ale nie posiadają właśnie znaczenia słownikowego. Nie musi stąd wynikać, że nie posiadają znaczenia w rozumieniu Fregego (a wyłącznie odniesienie), ale z pewnością można sobie wyobrazić argumentację w tym kierunku.

Jakikolwiek byłby jednak stosunek koncepcji Langer do Locke'a czy Fregego, jedno jest jasne: wprowadzając do swojej teorii koncepcje czy też wyobrażenia jako najbardziej istotny element relacji symbolicznej („*to, co symbole bezpośrednio «znaczą»*”), Langer rozchodzi się wyraźnie z behawiorystycznymi interpretacjami znaczenia, opartymi na modelu odruchu warunkowego (który według Langer przydatny jest jedynie do opisu funkcjonowania sygnałów). Teorie takie stają, jak wiadomo, przed następującym problemem: w wypadku użycia symboli, a w szczególności znaków językowych (inaczej niż w wypadku sygnałów), objawem zrozumienia znaku rzadko jest — a na pewno nie musi być — jakaś zewnętrznie obserwowalna reakcja czy działanie. Tak więc dla ocalenia jądra interpretacji opartej na modelu odruchu warunkowego koncepcje behawiorystyczne wprowadzają zwykle pojęcie dyspozycji do pewnej reakcji: znaczeniem symbolu nie jest co prawda bezpośrednio wywołana reakcja, ale wytworzenie się w podmiocie skłonności do reagowania w pewien sposób. Stanowisko takie, upatrujące jednocześnie źródeł i jedynej bazowej funkcji języka w jego zastosowaniach utylitarnych: zaspokajaniu potrzeb i zapewnianiu bezpieczeństwa, jest przez Langer mocno krytykowane w różnych partiach *New Key*. Argumentuje ona, że początkiem prawdziwie symbolicznego (a nie wyłącznie sygnalizującego) użycia znaków — zarówno w rozwoju gatunku ludzkiego, jak i w rozwoju osobniczym — jest bezinteresowne, ludyczne zainteresowanie niektórymi potencjalnie symbolicznymi przedmiotami czy dźwiękami. Jednocześnie jest przekonana, że użycie symboli w ogólności, choć w wielu zastosowaniach mające rzeczywiście funkcję utylitarną, nie zawsze może być wyjaśnione w ten sposób. Potrzeba symbolizacji i ekspresji symbolicznej (a nie tylko symptomatycznej) jest według Langer specyficznie ludzką potrzebą elementarną, niesprowadzalną do po-

trzeb innego rodzaju i nie spotykaną w świecie zwierzęcym. Choć zatem, jak to zaznaczone zostało wcześniej, Langer analizując sygnały wychodzi, podobnie jak behawioryści, od modelu odruchu warunkowego, to przechodząc do analizy symboli rozchodzi się z nimi ostro: podczas gdy ci ostatni starają się zastosować w istocie ten sam, czy też analogiczny model do interpretacji symboli, Langer uznaje, że te ostatnie oparte są na zasadniczo innym mechanizmie funkcjonowania, nieporównywalnym z sygnałami⁷.

Tego rodzaju ostre odróżnienie sygnałów i symboli nie oznacza bynajmniej, że Langer nie dostrzega faktu, iż niektóre symbole, w szczególności słowa, bywają używane w funkcji sygnałów:

Oczywiście słowa można użyć jako znaku [sygnału], lecz nie jest to jego zasadnicza rola. Na jego znakowy [sygnalizacyjny] charakter musi wskazywać specjalna modyfikacja — ton głosu, gest (wskazanie na coś czy spojrzenie) lub umieszczenie szyldu, na którym widnieje słowo. (...) To, że ta sama rzecz — powiedzmy (...) słowo — może służyć w jednej i drugiej funkcji, nie zacierza podstawowego rozróżnienia pomiędzy tymi dwiema rolami, jakie może pełnić. (PNK s. 61/*NSF* s. 118–119)

Mimo takiej deklaracji wydaje się, że Langer nie docenia rozmiarów zązębiania się tych dwóch funkcji. W istocie samo podane przez nią określenie sygnału zawiera pewną dwuznaczność, która po bliższym oglądzie prowadzi do swego rodzaju dylematu: według jednej interpretacji sygnały w ogóle nie mogą być symbolami, według drugiej są nimi zawsze. Właściwa analiza pojęciowych różnic pomiędzy sygnałami a symbolami może na pierwszy rzut oka nie wydawać się nadzwyczaj istotna dla problemu znaczenia muzycznego, jednak Langer skonstruowane przez siebie rozróżnienie wykorzystuje w trakcie rozważania kwestii, na ile wyrażone w utworze uczucia są własnymi przeżyciami kompozytora, tzn. czy znaczenia

⁷ Ponieważ np. książka Wilsona Cokera *Music and Meaning*, 1972, oparta jest na takiej właśnie behawiorystycznej koncepcji znaczenia zaczerpniętej od Charlesa Morrisa, nic dziwnego, że i zaprezentowana w niej koncepcja znaczenia muzyki w sposób istotny różni się od koncepcji Langer.

ekspresywne muzyki możemy interpretować przede wszystkim (czy też w ogóle) opierając się na takim modelu autoekspresji. Ażeby należycie ocenić jej argumenty, konieczne jest uzyskanie pewnej klarowności w odniesieniu do tej pary pojęć.

1.2. Krytyka i propozycja modyfikacji — sygnały symboliczne i niesymboliczne

Mówiąc o sygnałach, Langer oscyluje pomiędzy określeniem ich, wzorowanym bezpośrednio na modelu odruchu warunkowego, jako znaków, które sygnalizują bezpośrednią obecność — tu i teraz — pewnych obiektów lub sytuacji i domagają się czy też skłaniają do odpowiedniej wobec nich reakcji, a określeniem, iż są to znaki powiadamiające o istnieniu — przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym — pewnych obiektów. Dwuznaczność ta widoczna jest już w uprzednio przytoczonych cytatach, a można jeszcze wskazać następujące:

Konotacja słowa to wyobrażenie (koncepcja), jakie słowo to przekazuje. Ponieważ konotacja zawiera się w symbolu, nawet kiedy przedmiot przez niego denotowany nie jest obecny, ani też go nie oczekujemy, potrafimy *myśleć o przedmiocie* nie przejawiając żadnej otwartej reakcji wobec niego. (PNK s. 64/NSF s. 123)

Wyobrazić sobie jakąś rzecz czy sytuację, to nie to samo, co „zareagować na nią” jawnie czy też uświadomić sobie obecność. (PNK s. 61/NSF s. 118)

To prawda — można by zareplikować — ale zareagować na jakąś rzecz to również nie to samo, co być świadomym jej obecności. W pierwszym wypadku sygnalizowana obecność musi współwystępować czasowo i przestrzennie z samym sygnałem i jego postrzeżeniem przez odbiorcę sygnału. Jeżeli bowiem mówimy, że pewien podmiot X reaguje na sygnał Z tak, jak na obecność obiektu O, postrzega Z, a reaguje tak, jakby postrzegał O, tzn. że bierze O za występujący w tym miejscu i czasie co Z. Mówiąc inaczej, Z reprezentuje dla X obecność O, tzn. X niejako utożsamia Z i O, a zatem muszą one być jednocześnie i współwystępować w tym samym miejscu. Jednocześnie nie musi być co prawda absolutna: jeśli dla zwierząt grzmoty są

sygnałem nadciągającej burzy i skłaniają je do ucieczki lub poszukiwania schronienia, to ściśle rzecz biorąc sygnał nie jest jednoczesny z tym, co oznaczane, jako że burza dopiero nadchodzi. Podobnie zauważone ślady czy też zapachy drapieżników są dowodem ich przeszłej obecności w danym miejscu. Jednak w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia przede wszystkim z sygnałami bezpośredniego, terazniejszego zagrożenia, sygnałami czegoś, co ma bezpośrednio odniesienie do bieżącej sytuacji. W tym drugim przypadku ślady drapieżników oznaczają przede wszystkim ich terazniejszą bliskość, ich obecność na danym terenie. Tak samo tożsamość miejsca jest relatywna w stosunku do okoliczności i zainteresowań odbiorcy sygnału: dla kosmonauty znajdującego się na orbicie okołoziemskiej każdy obiekt — w szczególności inny kosmonauta — który pojawi się na podobnej orbicie — tzn. w granicach obręczy o promieniu około 6700 km i grubości kilkudziesięciu lub nawet kilkuset kilometrów — znajduje się „w tym samym miejscu” lub, mówiąc ostrożniej, „w bezpośredniej bliskości”, co oznacza zarówno możliwość wejścia w kontakt (kolizję), jak i reakcji na tę obecność w postaci — o ile to możliwe — korekty swojego własnego toru. Dla tego samego kosmonauty na ziemi ten inny kosmonauta, jeśli nie przebywa jednocześnie w ośrodku szkoleń, tzn. w promieniu być może kilkuset metrów, jest po prostu nieobecny.

Jeśliby różnicę pomiędzy tymi dwoma określeniami sygnału oferowanymi przez Langer sprowadzić do tego, że według pierwszego modelu sygnał musi być jednoczesny ze swoim znaczeniem, a według drugiego nie, pojęcie drugie byłoby po prostu rozszerzeniem pierwszego. Można by wtedy całą rzecz zinterpretować następująco: w wyjściowym modelu „zwierzęcym” mieliśmy do czynienia wyłącznie z jednoczesnością sygnału i znaczenia. Ludzie są jednak zdolni do posługiwania się również sygnałami „przesuniętymi w czasie” (i ewentualnie także w przestrzeni) i dlatego odpowiednio rozszerzamy pojęcie sygnału. Jest jednak charakterystyczne, że wszystkie wymieniane przez Langer konwencjonalne — a więc wytworzone przez człowieka — sygnały związane z dźwiękiem dzwonów i dzwonek są jednoczesne ze swoim znaczeniem.

Ponadto, gdy Langer kontrastuje sygnały i symbole, to nawet mówiąc o znakach używanych przez człowieka przywołuje przede wszystkim przykłady obecności bezpośredniej i odpowiedniej na nią reakcji (Napoleon, któremu ukłonilibyśmy się, gdyby był obecny, pan Smith, o którym nie czynilibyśmy żadnych dwuznacznych uwag, gdyby był obecny), tzn. przykłady odpowiadające pierwszej, węższej, „zwierzęcej” definicji sygnału. Powodem jest zapewne fakt, że w rzeczywistości — jak się za chwilę okaże — tylko to pierwsze, węższe określenie istotnie odróżnia sygnał od symbolu. Szukając więc sugestywnych i przekonujących przykładów ilustrujących to przeciwstawienie, Langer podświadomie wybierała tylko takie, które odpowiadają węższej definicji sygnału. A ponieważ nie dostrzegła zasadniczej różnicy pomiędzy nią a definicją szerszą, traktowała obie jako zamienne i sądziła, że cokolwiek poświadczają podświadomie tendencyjnie wybrane przykłady, jest ważne dla wszystkich sygnałów w ogólności.

Różnica pomiędzy dwoma określeniami sygnału nie ogranicza się bowiem, jak łatwo zauważyć, do jednoczesności sygnałów i ich znaczeń bądź jej braku. Przywołując jeszcze raz pierwsze określenie, Z jest sygnałem obiektu O dla odbiorcy X, jeśli X reaguje na Z tak, jak na obecność O. Natomiast według drugiego określenia, Z powiadamia X o — przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym — istnieniu O. W pierwszym wypadku probierzem zachodzenia sytuacji znakowej jest odpowiednia reakcja X-a, w drugim reakcja taka nie musi występować. Gdyby pies nie reagował regularnie, w pewien określony sposób, na imię swego pana czy też na słowo „spacer”, nie mielibyśmy żadnych powodów, aby twierdzić, że są one dla niego jakimikolwiek znakami. W istocie w wielu behawiorystycznych opisach ta określona reakcja jest traktowana jako czwarty element relacji znakowej (w tym wypadku relacji sygnalizowania) poza podmiotem, znakiem i przedmiotem⁸. Powstaje teraz pytanie,

⁸ Por. np. Charles Morris, *Signification and Significance*, 1964, s. 1–34, którego cytuje Wilson Coker, *Music and Meaning*, 1972, s. 1.

na jakiej podstawie twierdzimy, że Z jest w ogóle znakiem w świetle drugiego określenia? Reakcja wobec przeszłej lub przyszłej obecności O jest najczęściej niemożliwa. Nawet zaś w stosunku do bezpośredniej obecności O nie musi mieć miejsca jakakolwiek reakcja — nawet taka, jak skierowanie naszej uwagi na coś, zwrócenie twarzy, nasłuchiwanie itp. — niezależnie od tego, czy sygnał jest naturalny czy konwencjonalny. Możemy — aby znów użyć przykładów Langer — usłyszeć dzwony obwieszczające zbliżający się początek mszy lub dudnienie w dach uświadamiające nam, że pada, i nie zareagować w żaden sposób. W duchu behawioryzmu można by odpowiedzieć, że o tym, iż Z jest znakiem dla X, nie decyduje żadna bezpośrednia reakcja na znak, ale powstanie pewnej dyspozycji do reagowania. Ale Langer — z przyczyn wcześniej podanych — z pewnością nie byłaby skłonna do udzielenia takiej odpowiedzi. Wydaje się jasne, że jedyną zgodną z jej poglądami odpowiedzią jest stwierdzenie, iż w sytuacji, gdy żadna postrzegalna reakcja na znak (w tym wypadku na sygnał) nie ma miejsca, efektem tego zrozumienia przez odbiorcę — czy też powodem, dla którego możemy w ogóle mówić o tym, że Z jest znakiem — jest wytworzenie przez X pewnej koncepcji, pewnego wyobrażenia obecności O w pewnym miejscu i czasie — w szczególności tu i teraz. W ten sposób dochodzimy do wniosku, że w takiej sytuacji mamy do czynienia — podobnie jak w wypadku symboli — z czterocłonową relacją znakową: oprócz X, Z i O pojawia się jeszcze koncepcja czy też wyobrażenie W wytworzone przez X, za pomocą którego X pojmuje O — dokładnie jak w wypadku symbolu. Okazuje się więc, że mimo „powiadamiania o obecności” znak tego rodzaju jest symbolem w sensie Langer. Do wniosku takiego doprowadziło nas bynajmniej nie założenie, że w funkcji sygnału mógł być użyty symbol, ale sama analiza podanego przez Langer pojęcia sygnału — czegoś, co powiadamia o istnieniu terażniejszym, przeszłym lub przyszłym. Rozumowanie to stosuje się także do pewnych znaków naturalnych, jak choćby tych wymienionych przez samą Langer: blizna jako znak przeszłego wypadku, mokre ulice jako znak, że padało. Wyjściowo są one wyłącznie korelacjami

(a więc ani sygnałami, ani symbolami). Z chwilą natomiast, gdy zostaną postrzeżone jako sygnały, przywołują wyobrażenia pewnych przeszłych zdarzeń, stają się więc według Langer jednocześnie symbolami.

Inna podana przez nią charakterystyka symboli — którą mogliśmy spróbować wykorzystać jako kryterium odróżniające je od sygnałów — to stwierdzenie, że pozwalają nam one mówić o rzeczach *in absentia*, mieć do nich charakterystyczne nastawienie „odnoszenia się do”, „myślenia o” tym, co nie jest obecne (por. przytoczony na s. 29 cytat, PNK s. 30–31/NSF s. 78–79). Otóż stwierdzenia: „Don Dinis, król Portugalii, przebywał 12 maja 1290 roku w Coimbrze”, ani też: „W zeszłym roku Kowalski był u Nowaka na imieninach” — powiadamiające o ich istnieniu w pewnym miejscu i czasie, a więc sygnały w sensie Langer — nie czynią króla Dinisa czy Kowalskiego bardziej obecnymi niż np. będące jedynie symbolami, a nie sygnałami stwierdzenia, że ten pierwszy założył w 1290 roku uniwersytet w Coimbrze (czy też, że pozostawił po sobie 138 wierszy)⁹, a ten drugi bywa nielojalny wobec szefa. Pierwsze są tak samo jak ostatnie myśleniem o królu Dinisie i o Kowalskim *in absentia*, posługiwaniem się ich wyobrażeniem, a jednocześnie poświadczają ich przeszłą, odległą obecność, bez wywoływania jakiegokolwiek wobec niej reakcji. Jeśli natomiast chodzi o sygnały naturalne, to np. głązy narzutowe, będące znakami przeszłej obecności lodowca, także nie wywołują żadnej wobec niego reakcji, a jedynie przywołują jego wyobrażenie. Tak więc wszystkie te znaki są jednocześnie symbolami i sygnałami. W tym węższym zaś sensie, w jakim sygnały są relacjami trójczłonowymi nie obejmującymi koncepcji (wyobrażenia) przedmiotu wytworzonej przez podmiot,

⁹ Swierdzenia dotyczące króla Dinisa (1261–1325) są tylko przykładowe, a nie ściśle historyczne: obecny uniwersytet w Coimbrze został wprawdzie przez niego założony faktycznie w roku 1290, ale w Lizbonie, a do Coimbrzy przeniesiony dopiero w roku 1308. Natomiast na temat dokładnych miejsc rezydowania króla w konkretnych dniach zwykle, podręczne informatory milczą. Jedynie liczba pozostawionych 138 wierszy zgadza się z tym, co można w nich wyczytać.

nie są one właśnie sygnałami. Można zaryzykować twierdzenie, że odwoływanie się do istnienia przyszłych czy przeszłych (lub też teraźniejszych, ale odległych przestrzennie) rzeczy czy zjawisk *in absentia* (tzn. wobec ich aktualnej, bezpośredniej nieobecności) jest właśnie specyficznie ludzką zdolnością wymagającą użycia symboli i wynikającą z ludzkiej umiejętności posługiwania się nimi. Tak więc określenie symboli jako pozwalających na mówienie o rzeczach *in absentia* także nie odróżnia ich od sygnałów w szerokim rozumieniu — powiadamiających o przyszłym, teraźniejszym lub przeszłym istnieniu — a co najwyżej od sygnałów, które są współobecne ze swoim znaczeniem.

W toku wcześniejszej argumentacji odrzucona została możliwa odpowiedź, że w sytuacji, gdy rozumienie sygnałów nie przejawia się w bezpośredniej reakcji na nie, może ono polegać na powstawaniu pewnej dyspozycji do reakcji. Jej akceptacja jednak niewiele by pomogła, bo tego rodzaju behawiorystyczna odpowiedź, pomijając fakt, że sama w sobie brzmi mało wiarygodnie (jaką dyspozycję do reakcji wobec średniowiecznego króla Portugalii czy wobec prehistorycznego lodowca miałby wywoływać sygnał ich przeszłej obecności?), również nie prowadzi do przeciwstawienia sygnałów i symboli, jako że behawiorysty udzielają takiej samej odpowiedzi na pytanie o podstawę znaczenia zarówno wobec sygnałów, jak i symboli w sensie Langer. Natomiast próba udzielenia odpowiedzi behawiorystów w stosunku np. do zdania: „Król Dinis przebywał w Coimbrze 12 maja 1290 roku”, a odpowiedzi Langer w stosunku do zdania: „Król Dinis założył Uniwersytet w Coimbrze” — w celu uzyskania poszukiwanego rozróżnienia — poprzez swą oczywistą nonsensowność dobitnie uzmysławia daremność poszukiwań istotnej różnicy w typie znaczenia pomiędzy zdaniami tego rodzaju.

Argumentacja dowodząca, że każdy sygnał powiadamiający o istnieniu — przeszłym, obecnym czy przyszłym — jest jednocześnie symbolem w sensie Langer, była oparta na założeniu braku bezpośredniej reakcji ze strony podmiotu. Powstaje pytanie, jak sprawa przedstawia się w odniesieniu do sygnałów, które zwykle wywołują pewną reakcję: np. znaków drogowych, dzwonów i dzwon-

ków wymienianych przez Langer, gestów sędziego w grze itp. Znaczeń tego rodzaju sygnałów prawie nigdy nie uczymy się obserwując korelację pomiędzy nimi a tym, co oznaczane (tak jak prawdopodobnie uczą się znaczeń sygnałów zwierzęta), ale poprzez koncepcyjne pojęcie, zrozumienie ich znaczenia (np. poprzez przeczytanie kodeksu drogowego, instrukcji obsługi tostera czy przepisów gry) i dodatkową informację, że użyte w pewnych okolicznościach oznaczają współwystępowanie pewnych obiektów, zjawisk czy stanów. W istocie nie wydaje się całkiem nieprawdopodobną tezę, że wszelkie wypadki użycia sygnałów przez człowieka opierają się na specyficznym wykorzystaniu symboli do tej funkcji. Bardzo rzadko bowiem — jeżeli w ogóle — tylko reagujemy na jakiś znak w sposób bezpośredni, tak, aby nie pojawiała się nam żadna koncepcja jego znaczenia, abyśmy byli tego znaczenia całkiem nieświadomi, a jedyną manifestacją jego zrozumienia była nasza reakcja na znak — a tylko wtedy mielibyśmy do czynienia z przypadkiem czystego sygnału, nie będącego jednocześnie symbolem.

Czy zatem istnieją jakiegokolwiek znaki używane przez człowieka, które nie są symbolami? Być może dałoby się w ten sposób zakwalifikować pewne odruchy warunkowe, których niewątpliwie czasem podświadomie nabywamy. Jakież okoliczności zwykle kojarzone z jedzeniem mogą wywoływać wydzielanie się kwasów żołądkowych i w konsekwencji poczucie głodu. Innym przykładem mogłaby być reakcja na sygnały partnera w tańcu. Nie dowiadujemy się koncepcyjnie, że taka a taka tendencja ruchu ręki czy taki a taki nieznaczny skręt tułowia jest sygnałem, że partner zamierza wykonać określoną figurę. Po pewnym czasie tańczenia z nim uczymy się jednak reagować zgodnie z jego oczekiwaniami, tzn. współuczestniczyć w inicjowanej przez niego figurze. Mimo tej umiejętności nie potrafilibyśmy prawdopodobnie, a jeżeli tak, to z dużą trudnością, wyabstrahować znaczenia tego rodzaju sygnału z kontekstu rzeczywistego na niego reagowania, tzn. oddzielić od odpowiedniej reakcji, tak abyśmy mogli twierdzić, że zrozumieliśmy, ale nie zareagowaliśmy. Tylko wtedy sygnały te mogłyby być uznane za symbole.

Jeżeli czyste sygnały są używane przez ludzi nadzwyczaj rzadko, powód może leżeć w tym, że w procesie nabywania języka i umiejętności posługiwania się symbolami również znaki, których funkcja jest w zasadzie sygnalizacyjna, zostały przez człowieka „usymbolicznione”. Gdy już raz pojawiła się umiejętność posługiwania się symbolami: myślenia i odnoszenia się do rzeczy pod ich nieobecność, można było i w sygnałach oddzielić ich „znaczenie w ogólności”, „koncepcję ich znaczenia” od ich sygnalizacyjnego zastosowania w konkretnych okolicznościach. Zrozumienie, pojęcie obecności czegoś z jednej strony i odpowiednia reakcja z drugiej zostały odizolowane. (W ten sposób dzwonek przy drzwiach oczywiście skłania do reakcji otwarcia drzwi, ale nie prowadzi do niej bezpośrednio i automatycznie, lecz poprzez informowanie o czyjejs obecności przy drzwiach). W normalnych wypadkach funkcjonowania sygnałów oba te elementy zwykle współwystępują, ale nie są powiązane tego rodzaju machinalną koniecznością, jak w wypadku sygnału opartego wyłącznie na odruchu warunkowym: reakcji na sygnał można zaniechać, mimo jego odebrania i zrozumienia. Ponieważ dysponujemy tym znacznie lepszym medium, jakim jest symbol, w którym można odróżnić koncepcję rzeczy od jej bezpośredniej obecności (i przechować tę pierwszą nawet wobec braku tej drugiej), a wyrazić jedno i drugie, więc nasza potrzeba używania czystych sygnałów niemal kompletnie zanikła.

Z przedstawionych rozważań wynika ostatecznie następujący obraz: praktycznie wszystkie stosowane przez człowieka znaki są symbolami w sensie Langer i wśród podawanych przez nią przykładów żadnych nie będących symbolami nie znajdujemy, mimo że ona sama nie jest do końca tego świadoma¹⁰. Ponieważ w większości

¹⁰ Należy podkreślić — choć pewnie wynika to już wystarczająco jasno z dotychczasowej dyskusji — iż nie chodzi bynajmniej wyłącznie o spostrzeżenie, że są to symbole używane w funkcji sygnałów. Zauważona przez Langer (por. cytata z PNK s. 61/NSF s. 118–119 przytoczony na s. 36) możliwość użycia tego samego obiektu — powiedzmy wyrazu — raz w funkcji symbolu, a raz w funkcji sygnału, nie byłaby jeszcze dostatecznym powodem do twierdzenia, że te dwie klasy znaków zająbiają

kontekstów teorii znaków i znaczenia, a w szczególności w kontekście problemów estetycznych, interesują nas jedynie znaki używane przez człowieka, niewątpliwie całkiem bezpieczne będzie ograniczenie naszych dalszych rozważań wyłącznie do symboli. Jeżeli chcemy wyróżnić znaki nazywane sygnałami, możemy to zrobić tylko w obrębie symboli, a nie w opozycji do nich¹¹. Możemy tego dokonać na różne sposoby: mówiąc, że sygnały to te spośród symboli, które wywołują pewną reakcję wobec sygnalizowanego obiektu lub sytuacji, albo: te, które informują o bezpośredniej (tzn. bliskiej i teraźniejszej) obecności tego, co sygnalizowane, albo: te, które informują o istnieniu — przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym (w jakimś miejscu i czasie) — tego, co sygnalizowane¹².

się i Langer najwyraźniej jest przekonana o ich rozłączności. Chodzi raczej o to, że niemal wszystkie sygnały, jako sygnały, są jednocześnie symbolami, a często muszą nimi być, aby w ogóle mogły być sygnałami (muszą przywołać koncepcję pewnej rzeczy, aby mogły poinformować o jej istnieniu).

¹¹ Oczywiście, w niczym nie zmienia to faktu, że w szerokiej perspektywie wszelkich znaków, które są wykorzystywane przez jakiegokolwiek żywe istoty, przeciwstawienie takie zachowuje swoją ważność. Mamy wówczas do czynienia z następującymi w przybliżeniu rozłącznymi klasami: sygnały czyste (jedynie znaki, rozumiane przez zwierzęta, prawdopodobnie sporadycznie obecne również w zachowaniu ludzi) oraz symbole (znakomita większość znaków stosowanych przez ludzi; Langer zauważa też — zgodnie zresztą z eksperymentalnie potwierdzonymi faktami — podatność na zachowania symboliczne i w związku z tym zdolność do nauczania się i używania niewielkiej ilości symboli przez niektóre wyższe zwierzęta, w szczególności małpy człekokształtne). Wśród tych ostatnich możemy wyróżnić takie, które są sygnałami i takie, które nimi nie są. Ujmując rzecz inaczej, w tej szerokiej perspektywie dziedziny sygnałów i symboli mają niepuste przecięcie (tworzą je niemal wszystkie sygnały używane przez człowieka, będące jednocześnie symbolami), ale żadna nie jest zawarta w drugiej, tzn. oprócz wspólnego przecięcia każda z nich ma część rozłączną z drugą dziedziną: z jednej strony sygnały nie będące symbolami (niemal wszystkie zwierzęce, prawdopodobnie nieliczne ludzkie), a z drugiej, używane przez człowieka symbole nie będące sygnałami.

¹² Uzyskany na podstawie tego ostatniego określenia podział na sygnały i symbole nie będące sygnałami można by zinterpretować nawiązując do pojęć pozornie dość odległych od kontekstu takiego jak ten, mianowicie poprzez pojęcia esencji

Każde następne z tych określeń jest szersze od poprzedniego, tzn. pozwala większą klasę symboli uznać za sygnały. Tylko ostatnie, najszersze określenie obejmuje wszystkie sygnały naturalne, oparte na powiązaniu przyczynowo-skutkowym, a tego rodzaju sygnały są często traktowane jako ich paradygmatyczne przykłady. Okoliczność ta przemawiałaby za przyjęciem takiej definicji. Z drugiej strony najwęższa definicja pierwsza pozostaje najbliższa pierwotnemu pojęciu sygnałów czystych (tzn. nie będących w ogóle symbolami), opartych na modelu odruchu warunkowego i polegających wyłącznie na reagowaniu w pewien określony sposób. Okoliczność, że zdecydowana większość znaków konwencjonalnych nazywanych sygnałami jest właśnie tego rodzaju, mogłaby świadczyć o takim właśnie rozumieniu pojęcia sygnału w normalnym językowym użyciu.

Jeszcze jedną możliwą decyzją terminologiczną byłoby uznanie za sygnały wyłącznie symboli opartych na związkach przyczynowo-skutkowych czy też, mówiąc inaczej, na pewnej naturalnej (a nie jedynie konwencjonalnej) korelacji. Klasa taka jest w oczywisty sposób węższa od najszerszej wyróżnionej — sygnałów informujących o zaistnieniu przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym. Z klasą pośrednią, sygnałów informujących o bezpośredniej obecności, ma ona niepuste przecięcie, ale nie jest w niej zawarta ani jej nie zawiera — można powiedzieć, że są to klasy nieskorelowane, utworzone według zasadniczo różnych kryteriów. Jeśli natomiast chodzi o jej stosunek do klasy najwęższej — sygnałów wywołujących pewną określoną reakcję, może być nieco zaskakujące, że klasy te zdają się mieć niewielką tylko ilość elementów wspólnych. Określoną reakcję wywołują — można rzec nawet więcej, określonej reakcji czy odpowiedniego działania domagają się — przede wszystkim sygnały konwencjonalne: dzwony i dzwonki, znaki drogowe, szyldy sklepów itp. Taka jest ich funkcja i właściwe znaczenie. Samym zaś

i egzystencji Tomasza z Akwinu. Symbole nie będące sygnałami mogłyby być rozumiane jako przekazujące tylko esencję rzeczy w oderwaniu i niezależnie od (przeświadczenia o) ich egzystencji, natomiast sygnały informowałyby o tej ostatniej.

związkom przyczynowo-skutkowym, choć rozpoznany jako znaki — bo tylko o takich w ogóle może być tutaj mowa — oczywiście nie można przypisać intencji domagania się czegokolwiek. Czasem zdarza się, że pociągają za sobą pewną reakcję (np. bębnienie deszczu o dach, widok mokrych ulic czy też odległe grzmoty mogą nas skłonić do zabrania parasola), ale korelacja z pewnością nie ma charakteru powtarzalności i trwałości. A większość odczytanych przez człowieka sygnałów naturalnych do żadnej bezpośredniej reakcji nie prowadzi. Fakt, że w obrębie znaków ludzkich, czyli symboli, te dwa paradygmatyczne określenia sygnału (jako wywołującego pewną reakcję oraz jako opartego na związku przyczynowo-skutkowym) prowadzą do klas niemal rozłącznych, z marginalnym wspólnym przecięciem, sugeruje nie tylko ich odmienność, ale wręcz — w pewnym sensie — przeciwstawność. Tym bardziej istotne jest, aby je odróżnić i uświadomić sobie, że nie mogą one stanowić wspólnej podstawy dla jednego szerszego, uogólnionego pojęcia sygnału.

Które określenie sygnału wybierzemy, jest w większym stopniu kwestią umowy i zależeć powinno od celu, do jakiego pojęcie to ma służyć. Bardziej istotne niż przyjęcie takiej czy innej definicji jest właśnie dokonane wyjaśnienie i uporządkowanie zależności pomiędzy cechami wyróżniającymi poszczególne typy znaków.

Relacje pomiędzy zakresami wszystkich omówionych dotychczas pojęć ilustruje następujący diagram, którego poszczególne okręgi oznaczają:

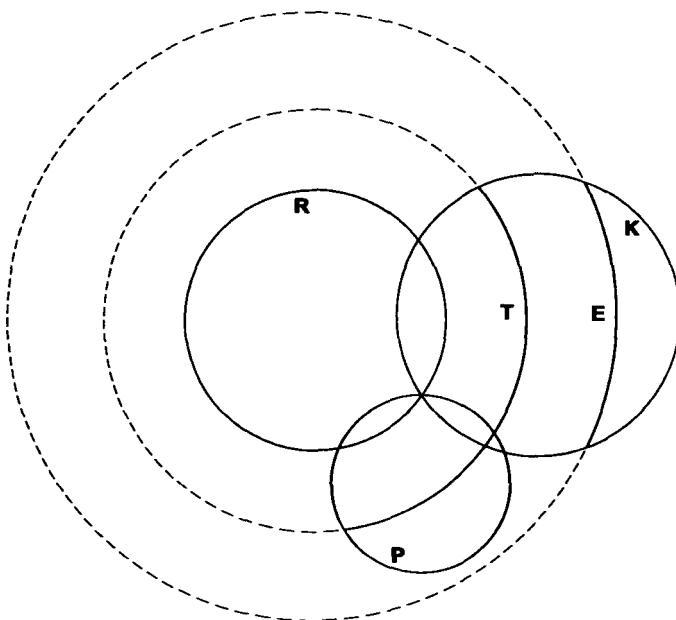
R — sygnały, których rozumieniu towarzyszy bezpośrednia Reakcja zewnętrzna;

K — symbole, czyli znaki zawierające w swojej strukturze wyobrażenie pojęciowe, **Konceptję** (por. s. 32–34), człon będący wytworem wyobraźni; można przyjąć, że wszystkie znaki używane przez człowieka są tego rodzaju (por. s. 43–45);

P — związki **Przyczynowo-skutkowe**;

E — jakiegokolwiek korelacje **Egzystencjalne**;

T — korelacje egzystencjalne, których członowie pozostają w bezpośredniej czasowej i przestrzennej bliskości (**Tu** i **Teraz**).



Rozmiary okręgów i wielkość ich części wspólnych nie oznaczają bynajmniej istotności reprezentowanych pojęć ani liczebności ich klas denotacji — zostały one w taki a nie inny sposób dobrane jedynie po to, aby należycie zilustrować wzajemne relacje: zawierania się bądź posiadania części wspólnej.

Elementy trzech ostatnich klas są wyjściowo korelacjami tylko dwuczłonowymi i jako takie oczywiście nie są znakami. Dopiero gdy pojawia się trzeci człon takiej korelacji — odbiorca, interpretujący jeden z członów jako znak drugiego — mamy do czynienia ze znakami, które na diagramie znajdują się w całości w zakresach R i K. Klasy P, E i T mają z tymi ostatnimi niepuste części wspólne i przecinając się z nimi tworzą takie właśnie podklasy znaków, jakie były omawiane powyżej.

Klasa R została przedstawiona jako podklasa klasy T zgodnie z rozumowaniem przedstawionym na s. 37, a ta ostatnia z oczywis-

tych powodów jako podklasa klasy E. Także P jest podklasą klasy E, choć bynajmniej nie klasy T: członki relacji przyczynowo-skutkowych mogą być zarówno bliskie czasowo (skutki natychmiastowe, bezpośrednie), jak i bardzo oddalone.

Trzy niezależnie zdefiniowane klasy K, R i P poza posiadaniem części wspólnych każda z każdą, mogłyby też *a priori* posiadać część wspólną wszystkim trzem. Nie zostały w ten sposób przedstawione, bowiem wcześniej (por. s. 46–47) zostało ustalone, że w sferze znaków używanych przez człowieka — utożsamionej ze sferą symboli K — klasy sygnałów przyczynowo-skutkowych oraz sygnałów domagających się pewnej reakcji są w zasadzie rozłączne. Ponieważ jednak niektóre sygnały przyczynowo-skutkowe mogą czasem, okazjonalnie, wywoływać pewną reakcję (nie mającą charakteru trwałego, powtarzalnego), można powiedzieć, że pomiędzy tą klasą a klasą sygnałów domagających się pewnej reakcji dochodzi do styczności, jeśli nie do przecięcia, co zostało odpowiednio zilustrowane. Natomiast w sferze znaków rozumianych przez zwierzęta jedynie określona reakcja zewnętrzna czyni jakiś obiekt, zjawisko czy zdarzenie znakiem i jeśli jest ona wywoływana przez związek przyczynowo-skutkowy, powinien on być zaklasyfikowany jako sygnał. Można wręcz powiedzieć, że zwierzęta nic nie wiedzą o przyczynowości, postrzegają tylko korelację, nie odróżniają „zwykłych” korelacji egzystencjalnych od przyczynowo-skutkowych (por. przypis 4 w części III, s. 115). Z tego powodu w dziedzinie znaków rozumianych przez zwierzęta — inaczej niż w dziedzinie znaków ludzkich — występują znaki (sygnały) przyczynowo-skutkowe, których manifestacją jest pewna reakcja zewnętrzna.

Z kolei części wspólne następujących par spośród pięciu klas podstawowych reprezentują różne, alternatywne pojęcia sygnału w dziedzinie znaków używanych przez człowieka (omówione na s. 45–46):

K i E — najszersze określenie sygnału w dziedzinie znaków ludzkich: znaki wskazujące na przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe istnienie;

K i T — sygnały informujące o istnieniu w bezpośredniej czasowej i przestrzennej bliskości (tu i teraz);

K i R — sygnały domagające się bezpośredniej, zewnętrznej reakcji;

K i P — sygnały naturalne, oparte na związku przyczynowo-skutkowym.

W związku z takim obrazem — umieszczającym sygnały używane przez człowieka całkowicie w obrębie symboli — powstaje naturalne pytanie, jakie intuicje doprowadziły Langer do postrzegania tych dwóch pojęć jako opozycyjnych. Oczywiście symbol będący sygnałem jest przeciwstawny wobec takiego, który nim nie jest. Ale wydaje się, że jest to mało przekonujące wyjaśnienie dla tak ostrego postrzegania opozycji. Przykłady zdań z portugalskim królem Dinisem w roli głównej, z których jedno jest sygnałem a drugie nie, nie kontrastują zasadniczo ze sobą, jeśli chodzi o rodzaj reprezentowanych przez nie znaczeń. W rzeczywistości można wskazać — i zostanie to uczynione w rozdziale III.1.2 (s. 116) — na jeszcze inne istotne charakterystyki znaków, z których niektóre przysługują prawie wyłącznie sygnałom, a inne najczęściej symbolom nie będącym sygnałami, i które mogą przyczyniać się w pewnych sytuacjach do intuicyjnego poczucia opozycji pomiędzy nimi. Funkcjonują one nierzadko jako milczące przesłanki w niektórych rozumowaniach Langer, choć nie zostały wcześniej zidentyfikowane i wprost sformułowane.

1.3. Porównanie ze stanowiskiem Charlesa S. Peirce'a

Po dokonaniu takiego uporządkowania terminów staje się w miarę przejrzysta relacja pojęć symbolu i sygnału do jeszcze jednego klasycznego rozróżnienia, mianowicie symbolu, wskaźnika (indeksu) i ikony Peirce'a. W odróżnieniu od wspomnianych wcześniej Locke'a i Fregego, na których Langer się nie powołuje, Peirce zostaje przez nią przywołany, ale jedynie w charakterystyczny, negatywny sposób, jako niespełniona nadzieja, a bynajmniej nie jako filozof, z którego dzieł zaczerpnęła inspirację:

Charles Peirce, który prawdopodobnie pierwszy zajął się poważnie semantyką, zaczął inwentaryzować różnorodne „sytuacje symboliczne” w nadziei, że kiedy wszystkie możliwe znaczenia „znaczenia” zostaną zebrane razem, ukążą one różnice empiryczne, dzięki którym można będzie oddzielić owce od kozłów. Lecz ta niesforna trzoda, miast podpaść grzeczniutko pod kilka klas, każda według swego gatunku, dzieliła się i dzieliła na w najwyższym stopniu przerażające rodzaje znaków ikonicznych, *qualisigns*, *legisigns*, *semes*, *phemes* i *delomes*, i niewielką jest dla nas pociechą, że — jak zapewnia Peirce — jego początkowe 59049 rodzajów można właściwie sprowadzić do jedynie sześćdziesięciu sześciu. (PNK s. 54/NSF s. 109–110)

Mimo iż dzieła Peirce’a powstawały na przełomie wieków, zostały one po raz pierwszy opublikowane w wyborze, jako *Collected Papers*, w roku 1932, a więc jedynie na 10 lat przed ukazaniem się *New Key*. Ponieważ pisma te są niewątpliwie jeszcze bardziej niesystematyczne niż książka Langer i często wieloznaczne i niespójne, samo opublikowanie nie oznaczało jeszcze możliwości pełnego ich wykorzystania przez innych filozofów i oparcia się na nich przy budowie nowych teorii. Publikacja była dopiero pierwszym krokiem, po którym musiał nastąpić etap recepcji interpretacyjnej i porządkującej, co dopiero mogło dać podstawę do rozpowszechnienia i przyswojenia tych koncepcji. W okresie zaledwie kilku lat od momentu ich publikacji do czasu, gdy Langer prawdopodobnie pisała swoją książkę, etap ten nie mógł się jeszcze zakończyć. Powyższy cytat jest świadectwem pewnego zniechęcenia i zakłopotania Langer wobec tego rodzaju wybitnego, ale przez swą konstrukcję i wieloznaczność trudnego i nieprzystępnego, a jednocześnie jeszcze nie obłaskawionego przez komentarze i interpretacje dzieła. Dysponując dzisiaj usystematyzowanym (i niewątpliwie uproszczonym) obrazem poglądów Peirce’a, możemy dokonać ich porównania z niezależną koncepcją Langer.

Jak powszechnie wiadomo, Peirce mówiąc o znaku uważał go za relację trójczłonową: znak (tj. fizyczny, materialny nośnik znaku) — interpretant — obiekt, gdzie interpretant rozumiany jest jako swego rodzaju znak wtórny, do wytworzenia którego skłania odbiorcę percepcja materialnego nośnika znaku, i poprzez który pojmuje on

oznaczany obiekt. Mówiąc inaczej: każdy znak materialny, ażeby coś znaczyć, musi być zinterpretowany i efektem tej interpretacji jest właśnie interpretant (można by go nazwać także interpretacją znaku materialnego lub znakiem zinterpretowanym). Ponieważ Peirce był zainteresowany przede wszystkim relacją pomiędzy znakiem a jego znaczeniem, odbiorca znaku nie został uwzględniony w tej relacji, pozostając jedynie domyślnym jej elementem. Jeżeli pominiemy odbiorcę z modelu Langer — albo dodamy do modelu Peirce'a — okaże się, że ten ostatni jest podobny do tego proponowanego przez Langer dla symboli: znak — koncepcja (wyobrażenie pojęciowe) — obiekt. Jeżeli przyjąć, że analogia pomiędzy „interpretantem” Peirce'a a „koncepcją” Langer jest prawomocna, można powiedzieć, że Peirce, proponując taki model znaku, z góry dokonał rozstrzygnięcia, że wszystkie rozważane znaki to symbole w sensie Langer. Rozstrzygnięcie takie pokrywa się z wnioskiem, do jakiego doszliśmy, że przeważająca większość znaków używanych przez człowieka jest właśnie tego rodzaju i że całkiem naturalne i bezpieczne jest ograniczenie rozważań tylko do nich. Można przyjąć, że milczące założenie mówienia tylko o znakach używanych przez człowieka było dla Peirce'a naturalne. Z tego powodu nie dokonał on bardziej podstawowego rozróżnienia sygnałów (czystych, tzn. nie będących symbolami) i symboli, które znajdujemy u Langer.

W rozważanej przez siebie dziedzinie znaków Peirce wyróżnił — jak wiadomo — ikony, wskaźniki (indeksy) i symbole¹³. Te drugie — przedstawiane często jako tego rodzaju znaki, które pozostają

¹³ Zgodnie z tym, co pisze Hanna Buczyńska-Garewicz (*Semiotyka Peirce'a*, 1994, s. 65–66), pojęć tych nie traktował on jako klasyfikacji znaków, lecz jedynie jako wskazanie na pewne ich aspekty, które mogą być łącznie obecne w jednym znaku. Określenia te mogą być jednak użyte do zaprojektowania klasyfikacji i w recepcji Peirce'a niezmiernie często tak bywają traktowane. Ponieważ nasze usiłowania idą właśnie w kierunku skonstruowania pewnych kategorii znaków, więc to i wszystkie późniejsze porównania z poglądami Peirce'a powinny być rozumiane jako odnoszące się do hipotetycznych klasyfikacji możliwych do utworzenia za pomocą jego pojęć.

w korelacji przyczynowo-skutkowej z obiektami oznaczanymi¹⁴ — są tym pojęciem, które w pierwszym rzędzie wywołać może skojarzenie z sygnałami Langer. Ponieważ jednak Langer traktuje jako sygnały również pewne znaki, gdzie korelacja egzystencjalna pomiędzy nimi a znaczeniem została wprowadzona konwencjonalnie, można by sądzić, że w tym sensie jej pojęcie jest szersze. (Mówimy teraz już wyłącznie o podkategoriach w obrębie symboli Langer czy też znaków Peirce'a.) Jednak takie rozumienie wskaźników Peirce'a okazuje się mylnie zawężające, o czym świadczą chociażby takie podawane przez niego przykłady, jak wskazanie ręką na jakiś przedmiot, strój marynarza informujący o osobie go noszącej, dzwonek przy drzwiach, czy wreszcie zaimek (w przeciwieństwie do rzeczownika, który jest przede wszystkim symbolem), co oznacza, że do wskaźników zalicza on również pewne znaki konwencjonalne skorelowane egzystencjalnie z przedmiotem oznaczanym¹⁵. Tak więc okazuje się, że wskaźnik Peirce'a i sygnał Langer są pojęciami prawdopodobnie dość zbliżonymi, pod warunkiem oczywiście, że ten ostatni będzie rozumiany w szeroki sposób: jako znak powiadamiający o przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym istnieniu oznaczanego obiektu, a nie o jego bezpośredniej obecności.

Powstaje naturalne pytanie, czy również pojęcia symbolu i ikony Peirce'a znajdują swoje odpowiedniki w koncepcji Langer. W istocie znajdujemy w niej oczywistych kandydatów do takiej roli: pojęcia symbolu dyskursywnego i przedstawieniowego. Jednak sposób charakteryzowania i zakresy tych ostatnich pojęć są prawdopodobnie

¹⁴ W ten sposób rozumie wskaźniki Peirce'a np. William P. Alston w książce *Philosophy of Language*, 1964, s. 55.

¹⁵ Porównaj np. A. W. Burks *Icon, Index and Symbol*, 1954 (s. 674) lub Hanna Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, 1994 (s. 68). Winę za tego rodzaju różnice w interpretacjach ponosi zresztą wspomniana już niesystematyczność i wieloznaczność pism Peirce'a; można w nich znaleźć cytaty i przykłady na poparcie każdej z konkurujących interpretacji. Różnice te posuwają się tak daleko, że np. Burks, ograniczając swoje rozumienie wskaźników do znaków typu zaimków wskazujących, stwierdza wręcz, iż Peirce myli wskaźnik z relacją przyczynowo-skutkową (s. 679).

bardziej odległe od pojęć Peirce'a niż sygnały od wskaźników. Szczegółowe omówienie pojęć Langer stanowi temat kolejnego rozdziału.

2. SYMBOL DYSKURSYWNY VERSUS PRZEDSTAWIENIOWY

Kolejnym krokiem mającym dostarczyć narzędzia do interpretacji takich dziedzin ludzkiej aktywności, jak religia, rytuał, mit i sztuka, jest odróżnienie symboli dyskursywnych i niedyskursywnych, nazywanych przez Langer przedstawieniowymi. Rozróżnienie to nie zostało niestety zaprezentowane w sposób odpowiadający jego istotnej roli w konstrukcji teorii. Charakterystyka pojęć, choć obszerna, jest jednocześnie wieloznaczna i czasem mało przejrzysta.

Langer rozpoczyna od stwierdzenia: „Teoria logiczna, na której opiera się całe niniejsze studium symboli, jest w zasadniczych zarysach tą, która została sformułowana przez Wittgensteina (...) w jego *Tractatus Logico-Philosophicus*” (PNK s. 79/NSF s. 142). Przytoczone następnie cytaty wskazują, że chodzi o powołanie się na tzw. obrazkową teorię znaczenia językowego, zgodnie z którą zdania — niczym obrazy — przedstawiają stany rzeczy na zasadzie podobieństwa swojej struktury logicznej. Zainspirowana ideą Wittgensteina Langer rozszerza zakres jej obowiązywania na całą dziedzinę symboli, nie tylko językowych:

formalna analogia, czy też [mówiąc inaczej] przystawalność struktur logicznych jest podstawowym warunkiem zachodzenia relacji pomiędzy symbolem a czymkolwiek, co może on oznaczać. Symbol i obiekt symbolizowany muszą mieć wspólną formę logiczną. (FF, s. 27)

Jak się okaże, myśl o analogicznej formie symbolu i tego, co symbolizowane ma u Langer fundamentalną wagę dla jej teorii znaczenia w muzyce i w ogóle w sztuce. Wydaje się jednak, że sama „obrazkowa” teoria znaczenia językowego nie odgrywa istotnej

roli i mogłaby zostać całkiem dobrze przez Langer pominięta w ekspozycji jej teorii. A nawet powinna zostać pominięta, bo Langer, powołując się na nią, zamiast zyskiwać solidną podbudowę dla swej teorii, raczej przysparza sobie kłopotów — między innymi dlatego, że obrazkowa teoria znaczenia nie zyskała bynajmniej zbyt dużego uznania i była mocno krytykowana — najbardziej fundamentalnie przez samego (późnego) Wittgensteina. W dodatku powołanie się na tę teorię prowadzi do niejasności wokół istotnego pojęcia podobieństwa form logicznych i do poważnych paradoksów w związku z koncepcją znaczenia muzycznego (por. rozdz. III.2.1). Aby nieporozumienia te wyjaśnić i usunąć, nie można niestety niefortunnie odwołać się do teorii Wittgensteina przemilczając, lecz trzeba ją przywołać, choćby tylko po to, aby ją w końcu z teorii Langer wymazać.

Bezpośrednio po powołaniu się na obrazkową teorię Wittgensteina, Langer próbuje naświetlić pojęcie analogii formy logicznej mówiąc o istnieniu metody projekcji (rzutowania, odwzorowania), która jest pewną ogólną zasadą pozwalającą odtworzyć rzecz symbolizowaną na podstawie symbolu i *vice versa*. W przytoczonych cytatach Wittgensteina mowa np. o odtworzeniu symfonii na podstawie partytury i odwrotnie, a sama Langer dodaje przykład projekcji Mercatora używanej do odwzorowania kulistej powierzchni Ziemi na płaską powierzchnię mapy. Sformułowania te mogą przywołać na myśl pojęcie odpowiedniości wzajemnie jednoznacznej pomiędzy elementami symbolu a wybranymi elementami obiektu symbolizowanego. Dzięki temu z każdym symbolem zostaje w sposób jednoznaczny skojarzony obiekt będący jego znaczeniem i w ten sposób — jak można się domyślać — uzyskujemy również wzajemnie jednoznaczne przyporządkowanie pomiędzy symbolami i obiektami symbolizowanymi w ramach pewnego systemu symbolicznego. (Sformułowania Langer i Wittgensteina nie mówią jednoznacznie, o które przyporządkowanie chodzi. Jeżeli miałyby ono być formalizacją pojęcia podobieństwa struktury, musiałyby chodzić o to pierwsze, podczas gdy wypowiedzi Wittgensteina zdają się sugerować, że miał on na myśli raczej to drugie.)

Rozróżnienie pomiędzy symbolami dyskursywnymi a niedyskursywnymi, które Langer nazywa przedstawieniowymi (*presentational symbols*), nie opiera się na jasno sprecyzowanych kryteriach (jak to było chociażby w wypadku sygnałów i symboli). Raczej jedno i drugie zostają opisane i scharakteryzowane na różne sposoby. Po pierwsze, symbole dyskursywne są niewątpliwie formami językowymi, choć z pewnością nie wszystkie przypadki użycia języka mogą być za takie uznane. Jedną z prób opisania, na czym polega własność języka nazywana dyskursywnością, wygląda następująco:

cały język ma formę, która wymaga, żebyśmy szeregowali liniowo nasze idee, nawet jeżeli ich przedmioty pozostają jeden w obrębie drugiego (...). Ta własność symbolizmu słownego znana jest jako *dyskursywność*; z jej powodu tylko myśli, które dają się ułożyć w tym szczególnym porządku, mogą być w ogóle wypowiedziane; idea, która nie poddaje się tej „projekcji”, jest niewypowiadalna, niekomunikowalna za pomocą słów. (PNK s. 81/NSF s. 145)

Później ta właśnie cecha liniowości wykorzystana jest do skonstruowania języka z wizualnymi formami artykulacji:

Najbardziej zasadnicza różnica polega na tym, że *formy wizualne nie są dyskursywne*. Nie przedstawiają swoich elementów kolejno, lecz równocześnie, tak że stosunki determinujące jakąś strukturę wizualną pojmują się w jednym akcie postrzeżenia. (PNK s. 93/NSF s. 160)

W świetle faktu, że w dalszej części książki muzyka jest rozumiana jako jeden z najbardziej wyrazistych przykładów symbolizmu niedyskursywnego, rozróżnienie takie brzmi zaskakująco. Nawet jeżeli zwrócić uwagę na fakt, że elementy struktury muzycznej nie są prezentowane w porządku ściśle liniowym — bo w większości przypadków jednocześnie współbrzmi szereg płaszczyzn dźwiękowych, instrumentów czy chociażby pojedynczych tonów — to jednak liniowy modus prezentacji należy niewątpliwie uznać za przeważający, a np. w wypadku monodycznego chorału gregoriańskiego wręcz za jedyny. Z charakteryzacji symbolizmu dyskursywnego jako „formy, która wymaga, żebyśmy szeregowali liniowo nasze idee, nawet jeżeli ich przedmioty pozostają jeden w obrębie drugiego”,

tylko wtedy można by coś ocalić, jeżeli położyłoby się nacisk nie na samą liniowość, ale na to, że szeregujemy *idee*, i na fakt, że relacja liniowego następstwa pomiędzy nimi może być *całkowicie inna* niż relacje, w jakich pozostają do siebie odpowiadające im obiekty.

Zwróceniu przez Langer uwagi na liniowość języka i skontrastowaniu jej z nielinowością symboli wizualnych (obrazów)¹⁶ można przypisać co najwyżej następujące, retoryczne znaczenie: język, to paradygmatyczne medium będące nośnikiem znaczeń, jest zawsze ściśle liniowy, ale bynajmniej nie wynika stąd, że tak być musi w przypadku wszystkich form symbolicznych: dla przykładu, znaczące formy wizualne są skrajnym przeciwieństwem liniowości. Natomiast liniowość jako kryterium wyróżniające istotnie symbole dyskursywne należy jednoznacznie odrzucić. Nie jest ona zresztą w tej funkcji potrzebna. Langer podaje szereg dalszych charakterystyk odróżniających język dyskursywny od niedyskursywnych symboli przedstawieniowych:

każdy język ma słownictwo i składnię. Jego elementami są słowa o ustalonych znaczeniach. Z elementów tych można tworzyć, zgodnie z regułami składni, złożone symbole o nowych, wynikających z tej konstrukcji znaczeniach. (...) pewne słowa są ekwiwalentami całych kombinacji innych słów, tak że większość znaczeń można wyrazić na wiele różnych sposobów. (...) zdania wypowiedziane przez jedną osobę, w jej systemie [języku], można przetłumaczyć na konwencjonalny system innej osoby [na inny język]. (PNK s. 94/NSF s. 162)

Natomiast w najbardziej znanym symbolu niedyskursywnym, obrazie, poszczególne elementy nie mają żadnych przypisanych, ustalonych znaczeń. W izolacji są jedynie plamami barwnymi.

¹⁶ W całej pracy poprzez obraz będzie rozumiane po prostu przedstawienie wizualne pewnych materialnych obiektów. Langer używa terminu *picture*, który właściwie najlepiej byłoby przetłumaczyć jako „obrazek”, aby podkreślić, że niekoniecznie chodzi o dzieło sztuki malarskiej. Ponieważ jednak obrazy malarstwa przedstawiającego są jednocześnie „obrazkami”, tzn. przedstawieniami wizualnymi, więc służyć będą jako możliwe przykłady, obok fotografii, rysunków, planów itp.

Znaczeń nabierają dopiero w kontekście całości. W związku z tym jakiegokolwiek reguły konstrukcji obrazu nie mogą być nazwane regułami składni (które określają między innymi, w jaki sposób ze znaczeń jednostkowych powstają znaczenia złożone). Ten sam element graficzny w różnych kontekstach może przybierać różne znaczenia. Ale w danym kontekście nie może być — bez zmiany znaczenia — zastąpiony przez żaden inny. Tak więc obrazu nie można sparafrazować (wyrazić) za pomocą innego obrazu ani też np. przetłumaczyć na rzeźbę. Kolejna cecha symbolizmu językowego to fakt, że

w odróżnieniu od rodzajów niedyskursywnych, ma przede wszystkim odniesienie *ogólne*. (...) Opis może być niezwykle wierny, ale potrzeba dopiero jakiejś znanej nazwy własnej, aby go odnieść ponad wszelką wątpliwość tylko i wyłącznie do jednego miejsca. (...) Uogólnienie natomiast nie przynależy do zasadniczej natury trybu niedyskursywnego, który przemawia bezpośrednio do zmysłów. Jest przede wszystkim bezpośrednim *przedstawieniem* indywidualnego przedmiotu. Obraz (...) sam w sobie przedstawia tylko jeden przedmiot — prawdziwy lub wyimaginowany, lecz zawsze jedyny. (PNK s. 96/*NSF* s. 164–165)

[Język] różni się od symbolizmu niewerbalnego, który (...) nie dopuszcza definiowania w ramach własnego systemu i nie może bezpośrednio przekazać uogólnień. Znaczenia przekazywane przez język są rozumiane kolejno, jedno po drugim, i zbierane w całość w trakcie procesu nazywanego dyskursem; znaczenia wszystkich innych elementów symbolicznych, które tworzą większy, wyartykułowany symbol, są rozumiane tylko poprzez znaczenie całości, poprzez ich relacje w ramach całościowej struktury. (PNK s. 97/*NSF* s. 165)

Jak dotąd wszystkie wymienione charakterystyki symbolizmu dyskursywnego są po prostu cechami języka w ogólności, a podane przeciwstawienia mogłyby być rozumiane jako zmierzające do uchwycenia różnic pomiędzy nim a symbolami niejęzykowymi. Dlaczego więc zamiast tego Langer mówi o symbolach dyskursywnych i niedyskursywnych? Zanim udzielimy odpowiedzi na to pytanie, zauważmy, że już z poczynionych dotąd obserwacji wynika, iż Langer jednoznacznie negatywnie ustosunkowuje się do — pojawiających się czasem — prób rozumienia muzyki czy malarstwa jako języka w jakimkolwiek zbliżonym do ścisłego sensie:

Jest dość naturalne, że filozofowie, którzy dostrzegli symboliczny charakter tak zwanych „danych zmysłowych”, zwłaszcza (...) w nauce i sztuce, często mówią o „języku” zmysłów, „języku” dźwięków muzycznych, kolorów itd. A jednak taki sposób mówienia jest bardzo zwodniczy. (PNK s. 94/NSF s. 161)

Okazuje się więc, że choć różne media reprezentacji niewerbalnej są często nazywane różnymi „językami”, jest to w istocie tylko luźne użycie terminów. (PNK s. 96/NSF s. 165)

Należy to podkreślić, bo stanowisko takie — choć nierzadkie — bynajmniej nie jest jedynym możliwym. Niemal wszyscy filozofowie traktujący o muzyce dostrzegają różnice pomiędzy nią a językiem. Niektórzy są jednak przekonani, iż podobieństw jest znacznie więcej i są one na tyle daleko idące, że pozwalają analizować znaczenia muzyczne opierając się na modelu znaczeń językowych — ponieważ jedno i drugie tworzy ten sam w gruncie rzeczy mechanizm. Stanowisko takie zajmuje na przykład Wilson Coker w swojej książce *Music and Meaning*. Pogląd taki nie jest zbyt częsty. Ale bardziej umiarkowana pozycja — nie utożsamiająca wprawdzie języków naturalnych i „języka” muzyki, ale gotowa widzieć między nimi daleko idące analogie — jest znacznie bardziej rozpowszechniona. Jedną z częstszych prób jest na przykład poszukiwanie stałych, powtarzalnych znaczeń skojarzonych z pewnymi elementami struktury muzycznej. Najbardziej typowym przykładem takiego stanowiska jest książka Derycka Cooke’a *The Language of Music*. Wśród polskich autorów podejście takie znajdujemy na przykład u Michała Bristigera w książce *Związki muzyki ze słowem*. Innym pojęciem zaczerpniętym z języka i nierzadko stosowanym do opisu pewnych zjawisk muzycznych jest np. pojęcie składni. Znajdujemy je już ponad sto lat temu u Hugo Riemanna, uważanego za jednego z twórców muzykologii jako nowoczesnej dziedziny naukowej. Pośród bardziej współczesnych autorów posługuje się nim np. Michał Bristiger, Leonard B. Meyer i Diana Raffman¹⁷. Natomiast

¹⁷ Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, 1986; Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, 1974; Diana Raffman, *Toward a Cognitive Theory of Musical Ineffability*, 1988.

według Langer poszczególne elementy symbolu przedstawieniowego (a więc między innymi muzyki) nabierają znaczenia wyłącznie w kontekście i poprzez znaczenie całości: nie mają żadnych samodzielnych znaczeń, a więc i stosowanie pojęcia składni — jako relacji pomiędzy osobnymi, pojedynczymi znakami w ramach znaku złożonego — jest nieadekwatne.

Wracając do kwestii, dlaczego Langer, miast mówić o symbolach językowych i niejęzykowych, używa terminów: dyskursywny i nie-dyskursywny, jedną z możliwych odpowiedzi mogłoby być przypuszczenie, że do form dyskursywnych pragnie zaliczyć pewne systemy nie będące językami naturalnymi, tzn. że pojęcie to jest szersze niż pojęcie języka. Do hipotezy takiej mógłby skłaniać ustęp zaliczający do systemów dyskursywnych także „uboższe namiastki symbolizmu słownego, takie jak hieroglify, język głuchoniemych, alfabet Morse’a czy też wysoko rozwinięty system «telegrafu bębnowego» pewnych plemion pierwotnych” (PNK s. 82/*NSF* s. 146, także przypis 13, PNK s. 97/*NSF* s. 166). Kody tego rodzaju mogłyby być jednak nazwane językami sztucznymi lub zastępczymi i wydaje się, że Langer przychyliłaby się do takiej decyzji terminologicznej, jak to z kolei sugeruje przypis 9 (PNK s. 87/*NSF* s. 152), w którym mówi ona o symbolach matematycznych i naukowych jako o pewnych szczególnych odmianach języka, a o systemach gestów czy hieroglifów jako o czymś do języka zbliżonym. W ten sposób systemy te mogłyby zostać uznane za językowe w szerszym sensie (obejmującym nie tylko języki naturalne), czyniąc ponownie pojęcie symboli dyskursywnych zbędnym. Pozostaje zatem przypuszczenie, że to ostatnie pojęcie jest węższe niż pojęcie języka, co wydaje się zresztą zgodne ze zwyczajowym użyciem tego terminu. Przemawiają za nim takie sformułowania jak: „Język w ścisłym sensie jest w istocie dyskursywny” (PNK s. 96/*NSF* s. 165), czy też „symbolizm dyskursywny, czy też «język» właściwy” (PNK s. 97/*NSF* s. 166). Oznaczałoby to, że istnieje coś takiego, jak język w sensie ścisłym, węższym niż język po prostu, i tylko ten język właściwy jest dyskursywny. Na czym polega różnica, znowu nie zostało wprost wyjaśnione. Wydaje się jednak, że intencje Langer można w miarę

jednoznacznie wywnioskować z odniesień do poglądów dotyczących filozofii języka i teorii znaczenia Carnapa, Russella i Wittgensteina, tzn. filozofów kojarzonych z pozytywizmem logicznym¹⁸. Na stronie 82 *New Key* (NSF s. 146) przywołany jest postulowany przez Wittgensteina w *Tractatus Logico-Philosophicus* program konstrukcji idealnego języka, wolnego od dwuznaczności, redundancji i innych przywar języka naturalnego, oraz realizacja tego programu przez Carnapa w książce *The Logical Syntax of Language*. Język taki miałby być jedynym właściwym narzędziem poznania i nauki, a kryterium sensowności zdań w nim to dobrze znane kryterium weryfikowalności neopozytywistów, zgodnie z którym zdanie ma znaczenie, o ile jest możliwe podanie, w jaki sposób można by je zweryfikować, tzn. potwierdzić albo obalić. Jeżeli nie można w ogóle pomyśleć, jakie realne okoliczności mogłyby świadczyć o fałszywości lub prawdziwości zdania, po prostu jest ono semantycznie nonsensowne i nie należy do systemu symbolicznego, tzn. w tym wypadku do opisanego języka w ścisłym sensie. (Kryterium takie może być rozumiane jako rozwinięta wersja słynnego stwierdzenia Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.”¹⁹) Ponieważ spore połacie języka potocznego i innych jego nienaukowych zastosowań nie spełniają powyższych kryteriów —

¹⁸ Langer pozostaje niewątpliwie pod ich wpływem, co wyraża się nie tyle w akceptacji ich poglądów — jako że niektórym w sposób całkiem jawny się przeciwstawia — ale raczej w przejmowaniu niektórych pojęć i sposobu postawienia pewnych problemów oraz w traktowaniu ich dokonań jako czegoś, czego nie można po prostu pominąć milczeniem, do czego trzeba się ustosunkować, a swoją ewentualną niezgodę uzasadnić. Jednocześnie warto może zaznaczyć, że doceniając wagę dokonań neopozytywistów w dziedzinie logicznej filozofii języka i znaczenia, do pozytywizmu w ogólności Langer odnosi się ze znacznie mniejszym entuzjazmem, o czym świadczyć może chociażby następujący cytat: „Jedyną filozofią, która wyrosła wprost z kontemplacji nauki jest pozytywizm i jest to prawdopodobnie najmniej interesująca ze wszystkich doktryn: odwołanie się do zdrowego rozsądku wobec trudności z ustaleniem metafizycznych czy logicznych «pierwszych zasad»” (PNK s. 14/*NSF* s. 55).

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922, §7.

tzn. są według nich pozbawione sensu — Carnap, Wittgenstein i filozofowie o podobnych poglądach są postawieni wobec pytania, jaka jest wtedy funkcja użycia języka. Odpowiedź Carnapa, cytowana przez Langer, jest tak charakterystyczna, że warto ją tutaj przytoczyć:

Wiele wypowiedzi językowych pełni, podobnie jak śmiech, jedynie funkcję ekspresywną i nie posiada treści asertywnej. Przykładem mogą być okrzyki, jak „Och, och”, albo, na wyższym szczeblu, wiersze liryczne. Celem poematu lirycznego, w którym występują słowa „słońce” i „chmury”, nie jest informowanie nas o jakichś faktach meteorologicznych, lecz wyrażenie pewnych uczuć poety i wywołanie w nas uczuć podobnych. (...) Zdania metafizyczne — tak jak wiersze liryczne — pełnią jedynie funkcję ekspresywną, a nie asertywną. Nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, ponieważ niczego nie stwierdzają. (...) Mają natomiast — tak jak śmiech, liryka, muzyka — wartość ekspresywną. Wyrażają nie tyle chwilowe uczucia, ile trwałe dyspozycje emocjonalne i wolicjonalne²⁰.

To znaczy — stwierdza Langer — wszelkie wyrażenia nie spełniające kryterium weryfikowalności zostają uznane za symptomy, subiektywne przejawy wewnętrznego życia emocjonalnego. Odmówiony jest im status symboli, przydatnych w procesie poznania, zdolnych wyrazić jakąś myśl czy ideę. W ten sposób cokolwiek jest niewyraźne w języku dyskursywnym — czego powodem jest fakt nieprzystawalności jego formy logicznej do form języka i niemożliwości projekcji jednej formy w drugą — zostaje uznane za „niewyraźne królestwo uczuć, bezkształtnych pragnień i zaspokojień, bezpośredniego doświadczenia, na zawsze *incognito et incommunicando* (niepoznawalnego i niewyraźnego)” (PNK s. 86/NSF s. 151), „z którego dochodzą do nas tylko *symptomy* mające postać metafizycznych czy artystycznych fantazji” (PNK s. 86/NSF s. 152). Sprzeciwiając się takiemu stanowisku Langer twierdzi, że poza znaczeniami dyskursywnymi istnieją rozległe pojęcia symboliki niedyskursywnej, zdolnej do wyrażania i formułowania doświadczeń

²⁰ Rudolf Carnap, *Philosophy and Logical Syntax*, 1935, s. 28/*Filozofia i składnia logiczna*, 1969, s. 20; cytowane przez Langer: PNK s. 83–84/NSF s. 148.

niedostępnych poznaniu dyskursywnemu, zdolnej nie tyle — tak jak sygnały — do informowania o zachodzeniu pewnych zjawisk, pojawianiu się pewnych wrażeń, ale do formułowania, wyrażania i przekazywania ich koncepcji, dzięki którym możemy sobie wytworzyć ich wyobrażenie czy przedstawienie wewnętrzne, czy też przechować ich ideę.

Podsumowując zaś kwestię wyróżnienia symboli dyskursywnych, z powyższego wynika, że są one przez Langer utożsamiane z takim użyciem języka („język w ścisłym sensie”), które poddaje się neopozytywistycznemu kryterium weryfikowalności. W ten sposób nie tylko poezja, ale również metafizyka zostaje uznana za niedyskursywną²¹, co jest pewnym przesunięciem zwyczajowej granicy, jako że dyskursywność kojarzona jest zwykle nie tyle z empiryczną sprawdzalnością, ile z obecnością rozumowania i argumentacji (albo z literalnym, nie metaforycznym użyciem języka). A wtedy metafizyka (a zgodnie z tym drugim kryterium także i większość potocznego użycia języka) postrzegana jest jako dyskursywna. Takie przesunięcie terminologiczne, choć może nieco kontrowersyjne, nie ma jednak daleko idących konsekwencji dla interesującej nas kwestii ekspresji artystycznej czy znaczenia muzyki, bowiem niezależnie od tego, jak zostanie wytyczona granica, te ostatnie zjawiska, jako przede wszystkim niejęzykowe, pozostają jednoznacznie poza sferą dyskursywną²².

²¹ Jest to zresztą zgodne z punktem widzenia Carnapa, który metafizykę i poezję klasyfikował łącznie, jako ekspresję dyspozycji emocjonalnych i wolicjonalnych, nie zawierającą żadnych treści asertywnych; różnica między nimi jest według Carnapa jedynie taka, że metafizyka — w przeciwieństwie do poezji — niejako „udaje”, że treści takie zawiera; przynajmniej sugeruje to poprzez swoją formę, a często wręcz wprost postuluje dla siebie samej status twierdzeń asertywnych.

²² Dokładne zaklasyfikowanie metafizyki przez Langer nie jest zresztą do końca jasne. Z jednej strony deklaruje ona akceptację neopozytywistycznej krytyki niektórych tez metafizycznych, dotyczących np. „pierwszej przyczyny” czy „substancji”, a z drugiej jest np. świadoma, że „rozpoznanie intymnej relacji pomiędzy symbolizmem a doświadczeniem, na którym opiera się cała krytyka tradycyjnych problemów,

Ustaliwszy w ten sposób, co Langer rozumie pod pojęciem symbolu dyskursywnego, należy zauważyć, że jej rozróżnienie nie jest bynajmniej podziałem logicznym pojęcia symbolu²³, w tym sensie, żeby każdy symbol był albo dyskursywny, albo przedstawieniowy, a żaden jednocześnie taki i taki. Zakresy pojęć symbolu dyskursywnego i przedstawieniowego zdają się być wprawdzie rozłączne, ale z pewnością nie wyczerpują całej dziedziny symboli. Niedyskursywne użycia języka nie stają się oczywiście poprzez swoją niedyskursywność symbolami przedstawieniowymi, gdyż mają pewne odniesienia ogólne, a nie wyłącznie indywidualne (por. cytowana wcześniej charakterystyka Langer). Ponadto ich znaczenia są z pewnością uzależnione od znaczeń poszczególnych słów, a te ostatnie same posiadają swoje znaczenia, a nie nabierają ich jedynie w kontekście znaczenia całości symbolu (np. zdania). Mniej więcej to samo można powiedzieć o pewnych symbolach niejęzykowych, takich jak diagramy (np. przedstawienie graficzne produkcji różnych

samo jest metafizycznym wglądem” (PNK s. 85/*NSF* s. 150). Tak samo zresztą — można powiedzieć — jak wiele innych stwierdzeń, przedstawianych przez Langer. Nie wiadomo, czy byłaby z tego powodu skłonna uznać swoją twórczość za poruszającą się poza obszarem dyskursywności, z pewnością jednak takiej sugestii nie uznałaby za całkiem nie do przyjęcia, w przedmowie do II wydania swojej książki pisze bowiem: „pewne idee w *Philosophy in a New Key* są wciąż jeszcze nowe, a zatem na wół poetyckie. (...) Naprawdę nowe koncepty, nie mające nazw w używanym języku, pojawiają się po raz pierwszy zawsze w postaci sformułowań metaforycznych; dlatego narodziny jakiegokolwiek struktury teoretycznej nieuchronnie charakteryzują się pomysłami z pogranicza fantazji. Aura takiej metafory, czy «mitu filozoficznego» rozciąga się wokół sposobu ujęcia «znaczenia» muzycznego ...” (PNK s. viii–ix/*NSF* s. 35). Tak więc można zaryzykować przypuszczenie, że według Langer metafizyka zawsze porusza się na pograniczu dyskursywności.

²³ Por. Witold Marciszewski (ed.), *Mała Encyklopedia Logiki*, 1988, s. 151: „podział logiczny zakresu pojęcia (nazwy) (...) jest to wymienienie pojęć podrzędnych względem tego pojęcia, tak dobranych, że każdy desygnat dzielonego pojęcia jest desygnatem jednego i tylko jednego z tych pojęć podrzędnych”. Aby tak było, zakresy (klasy denotacji) pojęć podrzędnych muszą być rozłączne, a ich suma mnogościowa musi się dokładnie pokrywać z zakresem (klasą denotacji) pojęcia dzielonego.

wyrobów w różnych krajach czy w różnych okresach czasu, schemat elektryczny radia itp.): niektóre ich elementy są prostymi symbolami konwencjonalnymi, których znaczenia wchodzą w znaczenie całości. Istnieją też zapewne diagramy o odniesieniach ogólnych. Jednocześnie trudno je raczej uznać — inaczej niż np. wymieniane przez Langer hieroglify, język głuchoniemych, alfabet Morse'a — za uboższe namiastki języka, ani też za języki sztuczne w rodzaju np. symboliki logicznej. (Byliśmy raczej skłonni zaliczyć je do symboli przedstawieniowych, ale taka decyzja, z wymienionych właśnie powodów, kłóciłaby się z charakterystyką tych ostatnich podaną przez Langer.) Tak więc ewentualne uzupełnienie rozróżnienia Langer w następujący sposób: symbole językowe dyskursywne, językowe niedyskursywne i przedstawieniowe, ciągle jeszcze nie jest wyczerpującą klasyfikacją.

Samo wskazanie na fakt, że rozróżnienie symboli dyskursywnych i przedstawieniowych nie stanowi podziału, nie musi jeszcze oznaczać jego krytyki. Istnieje wszak wiele trafnych i użytecznych przeciwstawięń, które nie są podziałami. Ale nierzadko zdarza się, że skonstruowane rozróżnienie wykorzystuje się do rozumowań milcząco zakładających jego zupełność, mówiąc np.: „jeżeli nie jest tym, tzn. że jest tamtym”, lub rozłączność: „ponieważ jest tym, tzn. że nie może być tamtym”²⁴.

Choć więc fakt, że rozróżnienie symbolu dyskursywnego i przedstawieniowego nie jest podziałem, nie stanowi dyskwalifikującej go wady, to dla potrzeb analiz filozoficznych miałyby niebagatelne zna-

²⁴ Tego rodzaju bezpodstawne oparcie się na domniemanej zupełności lub rozłączności rozróżnienia jest dość częstym błędem w analizach filozoficznych. Wystarczy wspomnieć np. traktowanie przez Langer pojęć sygnału i symbolu jako podziału kategorii znaku (odwrotnie niż w wypadku symbolu dyskursywnego i przedstawieniowego, tamto rozróżnienie okazało się być wprawdzie zupełne, ale nie rozłączne) i płynące stąd przeświadczenie — o czym mowa będzie w rozdziałach II.3.2, s. 76 i III.1.3, s. 139 (przypisy) i s. 142 — że aby wykazać, iż muzyka jest symbolem, niezbędne i wystarczające jest wykazanie, że nie jest sygnałem. To z kolei doprowadziło ją do skierowanej w fałszywym kierunku i niekonkluzywnej argumentacji.

czenie, gdyby podziałem było. W rozdziale III.2.3 (s. 167–168) zostanie zaproponowana alternatywna wersja tego rozróżnienia, która spełnia ten postulat.

Teżą niejako równoległą do tej o istnieniu symboli dyskursywnych i niedyskursywnych jest u Langer przeświadczenie o istnieniu różnych kategorii doświadczenia. Niektóre z nich nie mogą być wyrażone w języku dyskursywnym, ze względu na całkowitą nieprzystawalność swej formy logicznej do formy języka dyskursywnego (co jest, jak pamiętamy, według Langer warunkiem koniecznym jakiegokolwiek symbolizacji), tak że niemożliwa jest żadna ich projekcja w strukturę języka. A ponieważ potrzeba ekspresji symbolicznej jest według Langer jedną z elementarnych potrzeb człowieka, takie niewysławialne doświadczenia domagają się innej, pozadyskursywnej formy wyrazu: „Inteligencja wszakże to chytra sztuka. Jeżeli jedne drzwi są dla niej zamknięte, znajduje, a nawet toruje sobie inną drogę dostępu do świata. Jeżeli jedna symbolika jest nieadekwatna, próbuje zawładnąć następną” (PNK s. 86/*NSF* s. 151). Wątek różnych kategorii doświadczenia Langer wprowadza następującym cytatem z Bertranda Russella:

Zupełnie możliwe jest istnienie faktów, które (...) nie mogą (...) być wyrażone w języku. Nasze zaufanie do języka zawdzięczamy temu, że język (...) ma wspólną strukturę ze światem fizycznym i dlatego może jego strukturę wyrażać. Gdyby jednak miał istnieć świat niefizyczny lub nie znajdujący się w czasoprzestrzeni, mógłby on mieć taką strukturę, na której wyrażenie czy poznanie nie moglibyśmy mieć nadziei. (...) Może dlatego wiemy tak wiele z fizyki, a tak mało z innych dziedzin²⁵.

co zostaje skomentowane w następujący sposób:

jestem przekonana, że w tym fizycznym, czasoprzestrzennym świecie naszego doświadczenia istnieją rzeczy, które nie pasują do gramatycznego schematu ekspresji. Ale nie muszą to przecież być sprawy ciemne, niepojęte i mistyczne;

²⁵ B. Russell, *Philosophy*, 1927, s. 265; cytowane przez Langer: PNK *NSF* s. 154.

po prostu wymagają one ujęcia za pomocą innego schematu symbolicznego niż język dyskursywny. (PNK s. 88/NSF s. 154)

Jakiego rodzaju to kwestie, które nie mogą być wyrażone w języku, wyjaśnia Langer następująco:

Każdy z nas wie, że język jest bardzo ubogim medium do wyrażania naszej emocjonalnej natury. Nazywa on jedynie pewne stany ujęte niejasno i w grubym przybliżeniu, lecz zawodzi całkowicie przy jakiegokolwiek próbie przekazania ciągle zmiennych układów, ambiwalencji i zawiłości doświadczenia wewnętrznego, przeplatania się uczuć, myśli i wrażeń, wspomnień i ich refleksów, przelotnych fantazji (...), a wszystko to przeobrażone w bezimienne emocjonalne tworzywo. Jeżeli mówimy, że rozumiemy czyjeś uczucia (...), mamy na myśli to (...), iż dostrzegamy słuszną przyczynę jego nastawienia. Nie uważamy, że mamy wgląd w rzeczywisty przebieg jego uczuć i ich wahania, w tę ich „właściwość”, którą „można potraktować jako wskaźnik zrozumienia przez umysł jego przedmiotu”. Język jest narzędziem nieadekwatnym do wyartykułowania takich przeżyć świadomości. (...) Istnieje wszakże pewien rodzaj symbolizmu szczególnie przystosowany do wyjaśniania rzeczy „niewysławialnych”, choć brak mu podstawowej zalety języka, to znaczy denotacji. Najbardziej rozwiniętym typem takiej czysto konotacyjnej semantyki jest muzyka. (PNK s. 100–101/NSF s. 170–171)

To ostatnie stwierdzenie wprowadza nas w zasadniczy wątek prezentacji poglądów Langer na temat natury znaczenia muzycznego w świetle przedstawionych dotąd pojęć i rozróżnień. Zanim jednak do niego przejdziemy, być może należy poczynić uwagę dotyczącą użycia terminu „semantyka” w powyższym cytacie. Langer używa go wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z symbolami w jej — bardzo szerokim — sensie i przeciwstawia znaczenie semantyczne (symboli) znaczeniu symptomatycznemu (sygnałów)²⁶. W żadnym razie nazwanie przez nią jakiegoś zjawiska semantycznym nie oznacza sugestii, że mamy do czynienia z językiem, naturalnym czy

²⁶ W związku z naszymi wcześniejszymi ustaleniami dotyczącymi wzajemnej relacji klas sygnałów i symboli należy więc uznać, że niemal wszystkie używane przez ludzi sygnały mają znaczenie zarówno semantyczne, jak i symptomatyczne.

sztucznym. Ponieważ zaś Langer skłonna jest, w odróżnieniu od szeregu innych badaczy, wiele zjawisk pozajęzykowych interpretować jako znaki i symbole (w szczególności zjawisko ekspresji muzycznej), zakres pojęcia „semantyczny” jest u niej odpowiednio szerszy.

3. ZNACZENIE MUZYKI

3.1. Sztuka jako znak

W ósmym rozdziale *New Key, O znaczeniu w muzyce*, Langer po raz pierwszy w tej książce traktuje o sztuce. W związku z tym rozpoczyna od ogólnych obserwacji, które warto przytoczyć, bo przedstawiają kontekst, w którym usytuowane będą poglądy autorki na temat muzyki.

Po pierwsze, daje ona wyraz przeświadczeniu, że istota sztuki nie jest w żaden sposób sprowadzalna do przyjemności zmysłowej. (Można mieć wręcz wrażenie, że elementowi temu Langer odmawia jakiegokolwiek roli w sztuce.) Stwierdzenie to nie jest bynajmniej zaskakujące. Bardziej istotny jest natomiast wniosek, jaki Langer zdaje się stąd wyciągać: skoro obcując z dziełami sztuki czynimy to nie ze względu na zmysłową przyjemność płynącą z aktu percepcji, musimy wiązać z nimi jakieś znaczenia wykraczające poza ich czysto fizyczne własności. W takim razie uprawnione jest traktowanie ich jako znaków czy symboli. Wniosek taki nie jest oczywiście kwestią ścisłej implikacji logicznej. Trudno pewnie znaleźć na przestrzeni dziejów myśliciela sprowadzającego wartość dzieł sztuki do czystej przyjemności zmysłowej²⁷, ale bardzo wielu

²⁷ Dość blisko takiego poglądu byli może sofiści „określając piękno jako to, «co przyjemne dla wzroku i słuchu»” (por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 1988, s. 137), choć i oni byli wystarczająco spostrzegawczy i przezorni, aby wyróż-

z nich nie wyprowadzało stąd bynajmniej wniosku o semantycznej naturze wszelkiej sztuki. Typowe jest np. stanowisko upatrujące istoty dzieł sztuki nie w ich znaczeniach, lecz w niefizycznych własnościach — należy się tylko zgodzić, że własności tego rodzaju dziełom sztuki przysługują. Mogą to być z jednej strony własności czysto formalne, strukturalne, z drugiej strony np. własności emocjonalne. Położenie nacisku na pierwsze z nich z podwyższonym prawdopodobieństwem prowadzi do intelektualistycznego traktowania sztuki. W dziedzinie muzyki za najstłynniejszego orędownika wyboru tej pierwszej możliwości uważany jest Eduard Hanslick²⁸. Natomiast własności emocjonalne nie będące jednocześnie znaczeniami widzą w muzyce np. Roman Ingarden²⁹, czy też ostatnio Peter Kivy, Stephen Davies, Tibor Kneiff i Reinhard Schneider³⁰.

Wskazując, że niemożność interpretacji sztuki w kategoriach czysto zmysłowej przyjemności nie musi implikować jej semantyczności, trzeba jednocześnie powiedzieć, że Langer nie przywiązuje bynajmniej do takiego wnioskowania zbyt wielkiej wagi. Nie formuluje go nawet w sposób tak dobitny jak powyżej. Przeświadczenie, że sztuka jest przede wszystkim fenomenem znaczącym — wynikające z jej ogólnej wizji człowieka jako istoty odczuwającej potrzebę ekspresji symbolicznej — jest dla niej niemal oczywistością, w istocie nie wymagającą uzasadnienia. Langer cytuje wielu autorów

nić właśnie wzrok i słuch, a nie wymieniać smaku, węchu i dotyku, i aby mówić o przyjemności w kategoriach ogólnych, a nie o przyjemności zmysłowej.

²⁸ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854.

²⁹ Ingarden w studium *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1958) podkreśla (s. 242–248), że jakości emocjonalne są tak ściśle zespolone z tworamidźwiękowymi, iż nie stanowią wobec nich osobnej warstwy dzieła muzycznego, które jest w swej istocie jednowarstwowe (s. 202–204). Wydaje się stąd jednoznacznie wynikać, że nie byłby zatem skłonny do traktowania jakości emocjonalnych jako znaczeń utworu muzycznego.

³⁰ Peter Kivy, *The Corded Shell*, 1980; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, 1994; Tibor Kneiff, *Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, 1973; Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik*, 1980.

— Clive’a Bella, Rogera Fry’a, Louisa Arnauda Reida — którzy już przed nią „odkryli”, że sztuka jest przede wszystkim formą znaczącą. Argumenty, że nie jest przyjemnością zmysłową — co według Langer stało się szczególnie wyraźne w związku ze zmianami w sztuce XX wieku, która w jaskrawy sposób przestała być ładna i przyjemna — mają raczej służyć do wyjaśnienia, dlaczego dopiero w XX wieku powstała silna tendencja do traktowania jej jako formy znaczącej.

Z drugiej strony to nie uzasadnione przez Langer założenie wyjściowe bynajmniej w ostatecznym rozrachunku nie prowadzi do całkowitej nieprzystawalności jej teorii i niektórych teorii asemantrycznych, np. wymienionych już teorii Kivy’ego, Daviesa, Kneiffa i Schneidera. Gdy mianowicie zostaną zanalizowane zarzuty stawiane Langer przez jej oponentów, okaże się, iż były one często tak gwałtownie wysuwane dlatego, że ich autorzy bardziej zwracali uwagę na to, jakich pojęć Langer używa, niż na to, jak ich używa i co przy ich pomocy stwierdza³¹. Zarówno mówienie o własnościach

³¹ U Wittgensteina znajdujemy następującą wypowiedź: „Udowodnione twierdzenie wyraża to, co powinno być odczytane z przebiegu dowodu” (*Remarks on the Foundations of Mathematics*, 1956, s. 76) lub w alternatywnym sformułowaniu: „Jeśli chesz wiedzieć, o czym mówi twierdzenie matematyczne, przypatrz się, czego dowodzi jego dowód”. Obserwacja ta może wydać się trochę paradoksalna — bo przecież właśnie twierdzenie wyraża to, czego dowód powinien dowieść, a nie odwrotnie — i w związku z tym nie całkiem zrozumiała dla laika. Jednak każdego, kto miał do czynienia z wysoko sformalizowanymi, abstrakcyjnymi systemami dedukcyjnymi (co oznacza w praktyce: z matematyką teoretyczną lub logiką formalną), uderza ono swoją trafnością. Terminy użyte do sformułowania twierdzenia wydają się być często „pustymi” symbolami, nie związanymi z żadnymi wyobrażeniami czy intuicjami, które mogłyby sugerować znaczenie i wagę twierdzenia. Właściwe znaczenie tych „pustych” terminów — zawarte wyłącznie w sformułowanych o nich aksjomatach i ewentualnie wcześniej udowodnionych twierdzeniach — pojawia się dopiero w dowodzie i wyraża się w tym, jakich dedukcji wolno dokonać przy ich użyciu. Wtedy dopiero okazuje się, co jest banalną i oczywistą konsekwencją aksjomatów i założeń, a gdzie leży zasadnicza trudność — czego naprawdę dowodzi dowód, a w związku z tym, co tak w istocie stwierdza twierdzenie. Mimo iż mogłoby

emocjonalnych dzieła sztuki, jak i o symbolizowaniu przez nie emocji, wykracza w sposób oczywisty poza teren literalnych, podstawowych znaczeń użytych terminów „symbol”, „własność” i „emocje”; tak więc użycie jednych lub drugich samo w sobie nie może być argumentem na korzyść czy przeciwko wysuwanym tezom. Innymi słowy: jeśli Langer naprawdę różni się od swych oponentów, to powody tego są często inne, niż używanie bądź nie używanie kategorii semantycznych, mimo że samym oponentom nieraz wydaje się, iż to pojęcie symbolu dzieli ich od Langer i dyskredytuje jej teorię. Z drugiej strony Langer w istotny sposób różni się od pewnych ujęć tak samo semantycznych jak jej własne.

Założenie to można by wręcz zreinterpretować (choć nie jest całkiem pewne, czy Langer by takie posunięcie zaakceptowała) jako swego rodzaju rozstrzygnięcie terminologiczne i sformułować w następujący sposób: będziemy starali się opisać istotne aspekty sztuki za pomocą pojęcia symbolu, dostosowując je odpowiednio do tego celu w trakcie analizy. Wyjściowe przesłanki na rzecz takiej decyzji mają co najwyżej znaczenie heurystyczne, natomiast argumentem

się wydawać, że od formalnych systemów dedukcyjnych do teorii estetycznych bardzo daleko, to jednak analogia zdaje się być w tym przypadku dosyć bliska: do sformułowania teorii używane są pojęcia w pewnych nowych, najczęściej poszerzonych znaczeniach. Samo przyjrzenie się wysuwanym tezom nie wystarczy, jeżeli nie rozumiemy dobrze tych nowych znaczeń. Ale poznać je możemy naprawdę dopiero poprzez przyjrzenie się, jak są one stosowane w uzasadnianiu, formułowaniu i wyjaśnianiu teorii. Różnica jest tylko taka, że o ile w systemach formalnych używane terminy są często całkiem sztuczne, specjalnie na użytek systemu wymyślone, o tyle w filozofii terminy mają swoje własne, podstawowe znaczenia. O ile więc w tych pierwszych często patrząc na twierdzenie, a nie zapoznawszy się jeszcze z dowodem, po prostu nie mamy żadnego wyobrażenia, co ono właściwie stwierdza, o tyle w naszym przypadku możemy mieć błędne wyobrażenie. A jeżeli będzie ono dość silne, nie pozwolimy się wyprowadzić z błędu nawet przyglądając się temu, „czego dowodzi dowód” — będziemy skłonni twierdzić, że to dowód jest błędny, zamiast dostrzec, że dowodzi czego innego, niż myślimy. Taki właśnie los, zdaje się, spotkał wielu krytyków Langer: nie przyjrzeni się, czego dowodzi dowód i nie zrozumieli, co *de facto* twierdzi Langer.

bardziej istotnym będzie ocena — już po dokonaniu analizy — czy wybrane pojęcie dobrze poddawało się transformacjom potrzebnym do dokonania zamierzonego opisu. Sytuacja jest nieco podobna do — by powołać się na dobrze znany przykład — możliwości opisu światła w terminach fal elektromagnetycznych i w terminach wiązki fotonów. Adekwatność obu opisów w odpowiednich kontekstach doprowadziła do przyjęcia tzw. dualizmu korpuskularno-falowego. Nie zawsze jednak alternatywne opisy tych samych zjawisk są akceptowane jako równorzędne. Częściej spośród różnych opisów — nawet jeśli oba są do pewnego stopnia adekwatne — jeden okazuje się wyjaśniać więcej faktów i zjawisk lub mieć większy zakres stosowalności i wtedy wypiera ten drugi. Ale decyzja taka nie zostaje podjęta wyłącznie na podstawie zastosowania w jakimś opisie takich lub innych pojęć i terminów.

Stanowisko semantyczne w naturalny sposób prowadzi do pytania, z jakiego rodzaju znaczeniami mamy do czynienia w sztuce. Jest bowiem oczywiste, że żadne znaczenia dosłowne, dostrzegalne na pierwszy rzut oka — zdarzenia opisane w utworze literackim, przedmioty przedstawione na obrazie — nie są specyficzne dla dzieł sztuki. Jakakolwiek analiza badająca tylko „zawartość dzieła, nie zaś to, co każdy artysta uważa za problem właściwy, tj. *doskonałość formy*, która czyni ową formę «znaczącą» w sensie artystycznym” (PNK s. 208/NSF s. 312), musi być według Langer skazana na niepowodzenie. Zawartość dzieła sztuki, tzn. przedmioty, fakty, sytuacje w nim odmalowane nie stanowią o jego doskonałości — marne i dobre dzieła mogą mieć taką samą zawartość.

Zainteresowanie przedstawionymi przedmiotami oraz zainteresowanie strukturami wizualnymi czy werbalnymi, które te przedmioty odmalowują, zawsze nierozłącznie się splatają. Jestem jednak przekonana, iż „znaczenie artystyczne” należy do sensualnego wytworu jako takiego; on sam jest piękny i zawiera wszystko, co składa się na jego piękno. (PNK s. 208/NSF s. 312)

Cytat ten ilustruje jednocześnie pewną zauważalną skłonność Langer do formalizmu, co jest być może nieco zaskakujące w połączeniu z jej semantyczną interpretacją sztuki. Jednocześnie taki

mariaż, jeżeli tylko miałby okazać się spójny, dawałby nadzieję na przezwycięzenie sporu formalistów i ich oponentów, upatrujących wartości sztuki przede wszystkim w przekazywanych przez nią treściach, i na oddanie sprawiedliwości motywom i przesłankom jednych i drugich.

3.2. Muzyka jako sygnał?

Skoro więc tym, co posiada znaczenie artystyczne, jest forma dzieła, na niej przede wszystkim należy skoncentrować uwagę, jeżeli chcemy wyjaśnić istotę znaczenia w sztuce. Diagnoza ta w naturalny sposób prowadzi do wyboru muzyki jako najodpowiedniejszego dla tego rodzaju podejścia terenu dalszych badań:

Muzyka (...) jest przeważnie nieprzedstawieniowa (...). Eksponuje ona czystą formę nie jako ozdobę, ale jako swoją prawdziwą istotę; (...) żadnych scen, żadnych przedmiotów, żadnych faktów. Jest to bardzo pomocne jeśli chodzi o nasze zainteresowanie formą. Na przeszkodzie nie stoi tu żadna oczywista, dosłowna treść. Jeżeli znaczenie sztuki należy do domeny samego tylko zmysłowego przedmiotu percepcji, niezależnie od tego, co rzekomo przedstawia, to takie czysto artystyczne znaczenie powinno być najlepiej dostępne poprzez utwory muzyczne. (PNK s. 209/*NSF* s. 312–313)

W konkluzji Langer postanawia zająć się problemem znaczenia wyłącznie w muzyce i czyni to rozważając różne teorie na ten temat od XVIII wieku począwszy. Najbardziej powszechnym i rzadko podważanym nastawieniem jest wiązanie znaczenia muzyki z emocjami i uczuciami. Langer nie zamierza poddawać w wątpliwość tego elementarnego przeświadczenia większości odbiorców, opartego na doświadczeniu bezpośredniego obcowania z muzyką. Różnice między poszczególnymi teoriami polegają natomiast na odmiennym postrzeganiu natury tego związku. Najbardziej popularną na przestrzeni wieków była według Langer teoria zwana przez nią teorią autoekspresji, scharakteryzowana następującym cytatem z Carla Philippa Emanuela Bacha:

sforo muzyk może poruszyć ludzi tylko wówczas, kiedy sam jest poruszony, z konieczności więc musi być zdolny wywołać w sobie wszystkie te uczucia, które chciałby wzbudzić w swoich słuchaczach; przekazuje im swoje uczucia i w ten sposób bardzo łatwo wzbudza w nich współodczuwanie³².

Innymi słowy, muzyka jest uznawana za bezpośredni wyraz realnych emocji przeżywanych przez artystę; jest — używając terminu Langer — sygnałem emocji. Jako przedstawiciele takiego poglądu wymienieni są Rousseau, Kierkegaard i Croce spośród filozofów, Johann Mattheson (1681–1764), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), Friedrich von Hausegger (1837–1899) i Hugo Riemann (1849–1919) spośród teoretyków muzyki, czy Beethoven, Schumann i Liszt spośród kompozytorów. Także Rudolf Carnap, z ponownie przytoczonym zaliczeniem przez niego muzyki do takich ekspresji, „jak «och, och» albo, na wyższym poziomie, wiersze liryczne” (pełny cytat na s. 62). Wreszcie Langer powołuje się na Henriego Prunieresa, „który mówi kategorycznie, że jakiegokolwiek uczucia przekazuje artysta, «możemy być spokojni, że nie wyrazi on ich w sposób miarodajny, o ile sam ich nie doświadczył w pewnym momencie swojego życia»”³³ (PNK s. 215/NSF s. 321).

Teorię autoekspresji Langer srodze krytykuje. Podaje następujące argumenty:

Historia muzyki (...) jest historią coraz to bardziej zintegrowanych, zdyscyplinowanych i artykułowanych *form*, w dużym stopniu przypomina historię języka, który nabiera znaczenia jedynie wówczas, kiedy odrywa się od swego dawnego źródła — ekspresyjnych okrzyków — i staje się raczej denotatywny i konotatywny niż emocjonalny. (PNK s. 216/NSF s. 322)

Z kolei zwraca uwagę, że zwykła autoekspresja nie wymaga formy artystycznej: domagające się uzewnętrznienia silne emocje znajdują wyraz w ekspresywnych okrzykach czy gestach — będą-

³² Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, 1925, cz. I, s. 85; cytowane przez Langer: PNK s. 214–215/NSF s. 320.

³³ Henri Prunieres, *Musical Symbolism*, 1933, s. 20.

cych naturalnymi odruchami — a „nie są asumptem do muzykowania, a już najmniej do komponowania muzyki” (PNK s. 216/NSF s. 323). Kontynuując tę linię rozumowania można by powiedzieć, że jeżeli muzyka miałaby zostać określona po prostu jako dźwiękowa autoekspresja uczuć, to np. walenie pięścią w stół czy tłuczenie talerzy należałoby uznać za muzykę. Formułując kwestię jeszcze inaczej: jeśli jakieś emocje są na tyle silne, że domagają się wyrazu, wtedy konstruowanie form muzycznych, wymagające czasu, skupienia, namysłu i koncentracji — i raczej powściągnięcia i sublimacji emocji, a nie ich wyładowania — nie wydaje się najlepszym sposobem, aby temu parciu wewnętrznemu uczynić zadość. Wreszcie Langer powiada, że gdyby muzyka była autoekspresją,

artysta w żaden sposób nie mógłby z góry zapowiadać swojego programu i spodziewać się, że zagra go dobrze, a nawet gdyby zapowiedział go na początku, nie byłby w stanie wyrazić się kolejno w *allegro*, *adagio*, *presto* i *allegretto*, jak to nakazuje zmieniający się nastrój jakiejś sonaty. (PNK s. 217/NSF s. 324)³⁴

Na zakończenie zaś konkluduje:

Jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. Jest oczywiste, iż jej „znaczenie” nie jest znaczeniem bodźca wywołującego emocje ani sygnału obwieszczającego je; jeżeli muzyka ma jakąś zawartość emocjonalną, „ma” ją w tym sensie, w jakim język „ma” swoją zawartość pojęciową — *symbolicznie*. Muzyka na ogół nie wywodzi się z afektów ani im nie służy, ale można powiedzieć — z pewnymi zastrzeżeniami — że jest o nich. Muzyka nie jest przyczyną uczuć ani terapią na nie, ale ich *logiczną ekspresją* (...). (PNK s. 218/NSF s. 324)

³⁴ Zasadnicze rozumienie autoekspresji przez Langer dotyczy uczuć kompozytora. Takie rozumienie będzie też leżeć u podstaw dyskusji, która nastąpi, zarówno w tym rozdziale, jak i w części III. W powyższym cytacie Langer argumentuje także przeciwko tezie, że muzyka jest autoekspresją uczuć wykonawcy. Wydaje się, że stosunkowo duża ogólność argumentacji, które będą poniżej prowadzone, pozwoliłaby zastosować je także do tego przypadku.

Argumenty te wydają się przekonujące, a pewnie można by podać jeszcze dalsze. Jedna rzecz wszakże niepokoi. Nawet jeżeli przyjąć, że Rudolf Carnap, ten „niepoprawny” i „ograniczony” neopozytywista (a jak wiadomo neopozytywizm jest ulubionym koźłem ofiarnym wszelkich piewców irracjonalnej duchowości i emocjonalności), całkowicie się mylił jeśli idzie o istotę sztuki, to niewiarygodne wydaje się przypuszczenie, że także tylu innych wybitnych myślicieli, a zwłaszcza genialnych kompozytorów, miało tak dalece błędne intuicje w tej kwestii. Należałoby zatem ostrożniej przyjrzeć się powyższym argumentom i postawić pytanie, czego naprawdę dowodzą i czy nie jest to przypadkiem mniej niż zdaje się sądzić Langer; a z drugiej strony, czy Langer nie przypisała swoim adwersarzom więcej, niż byliby skłonni utrzymywać.

Rozpocząć należy od stwierdzenia — które z pewnością byłoby zaskakujące dla Langer — że na podstawie tego, co zostało powiedziane w rozdziale II.1.2 (por. przypis 11 na s. 45) na temat pojęć sygnału i symbolu, uznanie muzyki za symbol jest niemal automatyczne — skoro prawie wszystkie znaki występujące w obrębie ludzkiej aktywności są symbolami — ale jednocześnie nie wynika stąd, że nie jest ona sygnałem. Natomiast Langer prowadzi swoją argumentację opierając się na przeświadczeniu, że dziedzina wszelkich możliwych znaków rozpada się na dwie rozłączne klasy: sygnałów i symboli. W związku z tym dla dowodu, że muzyka ma charakter symboliczny, konieczne, a jednocześnie wystarczające jest dla Langer udowodnienie, że nie jest ona sygnałem.

Aby upewnić się, że muzyka jest symbolem, wystarczy uświadomić sobie, że nie jest czystym sygnałem, tzn. że jest możliwe jej zrozumienie bez jakiegokolwiek zewnętrznego reagowania. Nie tylko jest to możliwe, ale powszechnie ma miejsce: słuchaniu i rozumieniu muzyki najczęściej po prostu nie towarzyszy żadna zewnętrzna reakcja. W istocie argumentacja, że muzyka nie jest czystym sygnałem uczuć kompozytora lub wykonawcy, jest wręcz oczywista. Gdyby nim była, oznaczałoby to, że domaga się odpowiedniej reakcji na to, co sygnalizowane. Reakcją adekwatną wobec osoby wyrażającej smutek jest np. próba podniesienia jej na duchu, zaradzenia

przyczynom smutku itp. Reakcja taka wobec wykonawcy i kompozytora byłaby oczywiście całkowicie nieadekwatna w kontekście słuchania muzyki. A w istocie, nawet gdybyśmy chcieli zaakceptować takie reakcje, i tak nie wystarczałoby to jeszcze do uznania muzyki za czysty, niesymboliczny sygnał. Trzeba by bowiem ponadto przyjąć, że reakcja taka ma miejsce całkiem machinalnie, tzn. bez pośrednictwa jakiegokolwiek wyobrażenia na temat uczuć osoby, której chcielibyśmy pomóc czy przynieść ulgę lub pocieszenie. Podejrzenie takie jest oczywiście całkiem absurdalne.

Zrozumienie znaczenia muzyki musi zatem polegać na wewnętrznym jego uchwyceniu. Nazwanie korelatu tego rozumienia koncepcją czy wyobrażeniem emocji nie dla wszystkich musi wyglądać przekonująco, choć Langer używa takich właśnie terminów. Być może bardziej fortunate byłoby mówienie o pojęciu, o jakie uczucia chodzi, o wytworzeniu sobie wewnętrznego odczucia, jakie emocje są w danym utworze wyrażone, lub o powstawaniu wewnętrznej interpretacji znaku — o interpretancie w sensie Peirce'a³⁵. Istotne

³⁵ Choć istota rozumienia muzyki — zgodnie zresztą z twierdzeniem Langer — najprawdopodobniej nie polega tylko i wyłącznie na przeżywaniu wyrażonych przez nią emocji, to wydaje się, że w tym kontekście nawet takie przeżycie mogłoby zostać uznane za swego rodzaju wewnętrzną interpretację znaku, dającą powód do uznania go za symbol pod warunkiem, że byłoby to przeżycie emocji wyrażonych przez muzykę — a więc czegoś danego zewnątrz — a nie po prostu przeżycie jakichś emocji przy okazji słuchania muzyki. Oczywiście *a priori* trudno rozróżnić te dwie rzeczy. Sam fakt przeżycia jakichś emocji w czasie słuchania muzyki nie dowodzi, że jest ona symbolem. Nawet jeżeli byłby on powtarzalny, muzyka mogłaby być interpretowana jako bodziec wywołujący pewne emocje. Jeśli jednak uznaliśmy już muzykę za znak, musimy z konieczności powiedzieć, że jest ona symbolem. Na pytanie zaś, dlaczego muzyka powinna być interpretowana jako znak, a nie jako bodziec wywołujący pewne odczucia i emocje, udzielana jest zwykle standardowa odpowiedź: gdyby była po prostu bodźcem, to niezrozumiałe byłoby, dlaczego ktoś miałby znajdować upodobanie w przeżywaniu negatywnych emocji nierządnie kojarzonych z muzyką, takich jak smutek, strach, cierpienie czy melancholia. Gdyby znalazł się ktoś, kto tak mocno byłby przekonany, że muzyka jest wyłącznie bodźcem, iż ten argument by go nie przekonał, to i tak można by powiedzieć — jak

jest, że jeśli pojmujemy znaczenie muzyki mentalnie, a nie reaktywnie, jeśli rozumienie muzyki może być wyłącznie pewnym procesem wewnętrznym i z pewnością nie wymaga ani tym bardziej nie ogranicza się do jakiejś zewnętrznej reakcji na jej znaczenie, konieczne jest zaklasyfikowanie jej jako symbolu. Jednocześnie zaklasyfikowanie takie — zgodnie ze swoją ogromną ogólnością — nie pociąga bynajmniej jakichś daleko idących konsekwencji. W szczególności nie wynika stąd, że muzyka nie jest sygnałem (a tylko, że nie jest sygnałem czystym). Od tej chwili przyjmijmy więc ponownie, tak jak to zostało zasugerowane w rozdziale II.1.2, s. 45, że ograniczamy nasze rozważania wyłącznie do symboli i mówiąc np. o sygnałach, będziemy mieć na myśli tylko takie, które są jednocześnie symbolami.

Wracając do oceny argumentów Langer, możemy zwolnić je od obowiązku wykazania, że muzyka jest symbolem — skoro fakt ten jest tak oczywisty i elementarny — i spróbujmy ocenić, czy i na ile dowodzą one, że jednocześnie nie jest sygnałem uczuć kompozytora lub wykonawcy. Pierwszy z zacytowanych argumentów wygląda początkowo przekonująco: historia muzyki to w istocie przede wszystkim historia rozwoju struktur i form (o czym poświadczyć może każdy muzykolog, por. np. pięciotomowe dzieło Józefa Chomińskiego *Formy muzyczne*, 1954–1984), natomiast w dużym stopniu naturalne zjawisko autoekspresji: okrzyków bólu, radości czy zawodu — nawet jeżeli też do pewnego stopnia zmienne i kulturowo uwarunkowane — takiemu „konstruktywnemu” rozwojowi raczej nie podlega. Jeżeli jednak przyjrzeć się podanemu argumentowi dokładniej, pojawiają się istotne wątpliwości. Jego schemat da się wyrazić następująco: znaczenia języka są przede wszystkim symboliczne, a nie symptomatyczne, ponieważ zaś muzyka jest pod pewnymi istotnymi w tym kontekście

to było już sugerowane na początku tego rozdziału (s. 71–72) — że dla Langer opis i analiza muzyki (i sztuki w ogóle) w kategoriach znaku i znaczenia jest początkowo tylko decyzją terminologiczną, a nie rozstrzygnięciem faktycznym. I dopiero po zakończeniu analizy i opisu będzie można stwierdzić, czy pojęcie to dobrze nam służyło.

względami podobna do języka, można to samo powiedzieć i o niej. Cały ciężar argumentacji spoczywa więc na wykazaniu istotnych podobieństw pomiędzy językiem a muzyką. O języku mówi Langer, że nabiera on znaczenia, gdy „staje się raczej denotatywny i konotatywny niż emocjonalny”. Jednocześnie twierdzi, że muzyka pozbawiona jest denotacji, jeśli chodzi natomiast o konotacje, jej wypowiedzi są niejednoznaczne: na stronie 101 *New Key* (NSF s. 171) mówi o „czysto konotacyjnej semantyce” muzyki, natomiast na stronie 228 i 240 (NSF s. 339 i 353) o tym, że muzyka nie posiada przypisanych konotacji; wydaje się, że raczej to ostatnie stwierdzenie jest zgodne z całością jej teorii. Pozostaje więc obserwacja, że zarówno w języku, jak i w muzyce, mamy do czynienia ze zdyscyplinowanymi i artykułowanymi formami. Otóż nie wydaje się oczywiste, że sygnały — nawet sygnały czyste — z samej swojej istoty nie mogą przybierać takich form. Taniec pszczoł używany do sygnalizowania, w jakim kierunku należy szukać miejsca zbierania nektaru, jest formą na tyle artykułowaną, że pozwala na dokładne wyrażenie, jaki kąt tworzy ten kierunek w stosunku do aktualnego położenia słońca. Ostatnim elementem rozważanego argumentu jest spostrzeżenie, że zdyscyplinowane, zintegrowane i artykułowane formy muzyki podlegają rozwojowi historycznemu, co pewnie nie jest prawdą w odniesieniu np. do sygnalizacyjnego tańca pszczoł. Ale nie całkiem jasne jest, dlaczego z tego faktu miałyby wynikać, że muzyka nie może być traktowana jako sygnał. W ostatecznym rozrachunku ten pierwszy argument trzeba uznać przynajmniej za nie dość jasny, aby mógł być uznany za konkluzywny. Zresztą, nawet gdyby wykazane zostało pewne relewantne podobieństwo do języka, nie wynikałoby stąd, że muzyka nie może być sygnałem, bo i sam język bywa często w tej funkcji używany. Jedyne, co mogłoby wynikać, to symboliczność muzyki, którą i tak uznaliśmy za oczywistą.

Jeśli chodzi o ocenę pozostałych argumentów, to przywołać należy rozróżnienie trzech możliwych zakresów pojęcia sygnału, dokonane w rozdziale II.1.2, (s. 45): te spośród symboli, które wzywają do pewnej określonej reakcji; albo: te, które informują o bezpośredniej (tzn. bliskiej i terażniejszej) obecności tego, co sygnalizowane; albo: te, które informują o istnieniu — przeszłym, terażniejszym lub

przyszłym — tego, co sygnalizowane. Jest oczywiste — zostało to uprzednio przedstawione — że muzyka nie jest sygnałem w pierwszym, najwęższym sensie. Langer nie uznaje nawet za potrzebne, aby uzasadniać taką obserwację. Wynika ona zresztą automatycznie z faktu, że muzyka nie jest sygnałem w drugim, nieco szerszym, sensie. Tego natomiast, tzn., że muzyka nie może być rozumiana jako sygnał uczuć, które są z nią jednoczesne (teorię zakładającą, że tak jest, moglibyśmy nazwać teorią autoekspresji natychmiastowej albo bezpośredniej) i tylko tego zdają się w pierwszym rzędzie dowodzić argumenty Langer. Jak mówi w cytowanym już fragmencie, trudno przypuścić, aby muzyk mógł wyrazić swoje przeżywane w czasie wykonania emocje „kolejno w *allegro*, *adagio*, *presto* i *allegretto*, jak to nakazuje zmieniający się nastrój jakiejś sonaty”. To prawda — mógłby odpowiedzieć obrońca teorii autoekspresji — ale nie podważa to możliwości, że to, co w niej wyrażone, to uczucia kompozytora, przeżyte w wielu różnych chwilach, odmienne, ale posiadające pewien trudno uchwytny element wspólny, ponieważ wszystkie pochodzą z jednego okresu w jego życiu. Na wyrażone w muzyce uczucia nie przyszłoby nam w ogóle na myśl zareagować próbą podniesienia autora na duchu, dlatego że muzyka mówi o jego uczuciach przeszłych, a w chwili obecnej może on być w zgoła innym nastroju. W momencie silnych doznań artysta, tak jak każdy człowiek, uzewnętrznia emocje poprzez ekspresję naturalną, a nie muzykuje ani nie komponuje. To prawda — mógłby odpowiedzieć zwolennik teorii autoekspresji — w tym momencie nie. Ale później wraca do przeżytych emocji i wyraża je w swojej kompozycji.

Argumenty Langer dowodzą więc jedynie niesłuszności teorii autoekspresji natychmiastowej. Jeśli zatem teoria autoekspresji w ogóle miałaby być prawdziwa, to tylko przy założeniu, że pomiędzy przeżyтыми uczuciami a ich wyrażeniem w muzyce istnieje zawsze pewien dystans czasowy³⁶, co można by z kolei nazwać teorią autoekspresji

³⁶ Chciałoby się wręcz dodać: i, co się z tym wiąże, pewien „dystans psychiczny” — przywołując pojęcie wprowadzone do estetyki przez Edwarda Bullougha.

odroczonej³⁷. Diagnoza taka nie oznacza bynajmniej, że z takim zastrzeżeniem teoria ta może zostać utrzymana. Ale kwestia jej słuszności staje się chwilowo znowu otwarta i trzeba poszukiwać nowych argumentów za lub przeciwko niej. Przynajmniej początkowo ta wersja nie wygląda tak całkiem niewiarygodnie jak poprzednia, autoekspresji natychmiastowej, polemikę z którą można wręcz uznać za zbędną. Langer jednak, podając argumenty podważające jedynie tę ostatnią, rozumie teorię autoekspresji szerzej — o czym świadczy chociażby przytoczony cytat z Henriego Prunieresa, w którym mowa o uczuciach doświadczanych przez artystę nie w czasie grania czy komponowania, ale „w pewnym momencie jego życia” — i jest najwyraźniej przekonana, że jej argumenty obalają również tę szerszą wersję.

Wracając do postawionego wcześniej pytania, jak to możliwe, aby tylu wybitnych myślicieli i kompozytorów tak głęboko myliło się w omawianej kwestii, można powiedzieć: podane jak dotąd argumenty dowodzą jedynie, że myliliby się tylko wtedy, gdyby opowiadali się za teorią autoekspresji natychmiastowej. Langer, podając ich za przedstawicieli teorii autoekspresji i argumentując przeciwko niej, być może podważa *de facto* nie to, co byliby gotowi utrzymywać. Trudno tę kwestię jednoznacznie rozstrzygnąć w wypadku większości z nich, jako że Langer nie podaje, na podstawie jakich wypowiedzi przypisała im takie poglądy. W trzech przypadkach cytaty są jednak podane. Najbliżej autoekspresji natychmiastowej jest niewątpliwie Carl Ph. E. Bach (por. cytat przytoczony na

Trzeba jednak zaznaczyć, że w oryginalnym użyciu autora dystans psychiczny miał być cechą charakteryzującą przede wszystkim percepcję estetyczną, podczas gdy powyżej odnosi się raczej do problematyki twórczości: mowa o dystansie twórcy wobec własnych, przeszłych, a teraz wyrażanych w dziele przeżyć.

³⁷ Konkluzja taka wykazuje podobieństwo do stanowiska Deweya, według którego zjawisko ekspresji powstaje tylko wtedy, gdy bezpośrednie, naturalne wyładowanie uczuć zostaje powściągnięte i odroczone, a czas w ten sposób uzyskany użyty dla odpowiedniego doboru i organizacji środków wyrazu. Por. Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 1988, s. 87.

s. 74), choć również w jego przypadku należy się zastanowić, czy sytuacja, kiedy artysta *wzbudza* w sobie pewne uczucia, aby przekazać je słuchaczom, nie oznacza, że przeżycie pewnych emocji jest raczej dla artysty sposobem wyrażenia *uczuć pewnego rodzaju*. Emocje, jakie artysta wzbudza w sobie w danym momencie, byłyby więc raczej środkiem dla wytworzenia ekspresji, a nie faktyczną zawartością przekazu. Interpretację taką wspierałoby inne stwierdzenie C. Ph. E. Bacha z tego samego traktatu, że ostatecznym celem wykonawcy jest przekazanie słuchaczowi „prawdziwej zawartości emocjonalnej utworu”³⁸. Jeśli chodzi o Henriego Prunieresa, zostało już powiedziane, że na podstawie podanego cytatu przypisać mu można co najwyżej teorię autoekspresji odroczonej. Rudolfa Carnapa, z jego „och, och, albo na wyższym poziomie wierszami lirycznymi”, można by podejrzewać o teorię autoekspresji natychmiastowej. Jeżeli jednak zwrócimy uwagę na zakończenie podanego przez Langer cytatu (a przytoczonego w rozdziale II.2, s. 62), diagnoza taka przestaje być jednoznaczna: „Twierdzenia metafizyczne nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, bo niczego nie stwierdzają. (...) są, jak śmiech, liryka (poezja), czy muzyka, ekspresywne. Wyrażają nie tyle chwilowe uczucia, ile stałe dyspozycje emocjonalne i wolicjonalne”³⁹. Czyli według Carnapa ekspresja nie musi w ogóle dotyczyć jakichkolwiek realnych emocji przeżytych w jakimś konkretnym momencie czasu, a zatem i nie emocji przeżywanych równocześnie z komponowaniem czy wykonywaniem muzyki⁴⁰.

³⁸ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, 1925, 1925, rozdz. 3, § 1.

³⁹ Rudolf Carnap, *Philosophy and Logical Syntax*, 1935, s. 28 / *Filozofia i składnia logiczna*, 1969, s. 20; cytowane przez Langer: PNK s. 83–84/NSF s. 148.

⁴⁰ Temat autoekspresji w teorii Langer przyciągał w ogóle mniej uwagi niż problematyka dzieła sztuki jako symbolu uczuć. Trafną i wyważoną, choć idącą w nieco innym kierunku niż powyższa, krytykę stanowiska Langer w kwestii autoekspresji zawiera artykuł Arthura Berndtsona *Semblance, Symbol, and Expression in the Aesthetics of Susanne Langer*, 1955, s. 499–500. Artykuł ten zawiera zresztą jedną z nie tak licznych wartościowych dyskusji krytycznych estetyki Langer.

Obserwacja taka skłania do postawienia pytania, czy obiekty nie dające się umiejscowić czasoprzestrzennie mogą być znaczeniem sygnałów, a w związku z tym, czy Carnap może być w ogóle uznany za przedstawiciela teorii autoekspresji, tak jak ją rozumie Langer. Nie rozstrzygając tej kwestii można bez wątplenia stwierdzić, że nie ma konieczności uznawania Carnapa za przedstawiciela teorii autoekspresji rzeczywistych emocji, natychmiastowej czy odroczonej. Jeżeli miałaby być ona przypisana Carnapowi, to raczej w jakimś nieco odmiennym sensie, który należałoby dopiero doprecyzować⁴¹. Stwierdzenie takie naprowadza z kolei na myśl, że wymienieni przedstawiciele teorii autoekspresji — a przynajmniej niektórzy z nich — mogli uważać muzykę za wyraz emocji (czy nastawień emocjonalnych) twórcy, ale bynajmniej nie w sensie, który pozwalałby na uznanie jej za ich sygnał. Nie trzeba dodawać, że wobec tego rodzaju teorii autoekspresji argumenty Langer całkowicie tracą skuteczność. Aby rozstrzygnąć, które z wyrażonych przypuszczeń

⁴¹ Ogólnie rzecz biorąc, ostrze wypowiedzi Carnapa, z której został zaczerpnięty powyższy cytat, jest skierowane przeciwko metafizyce i opiera się na przeciwstawieniu znaków posiadających weryfikowalne znaczenie — inaczej mówiąc treść asertywną — i pozbawionych takiego znaczenia. Wbrew temu, o co nieraz obwinia się neopozytywistów, Carnap nie tylko nie deprecjonuje sztuki ze względu na jej nieweryfikowalność, ale wręcz powiada: „ów nie-teoretyczny (nie-asertywny, a ekspresywny) charakter metafizyki nie byłby sam przez siebie żadnym mankamentem; wszelka sztuka ma przecież taki właśnie charakter, co nie umniejsza jej wielkiej roli w życiu jednostki i społeczeństwa” (*Philosophy and Logical Syntax*, 1935, s. 28 / *Filozofia i składnia logiczna*, 1969, s. 20). Ale jako że chodziło mu w tym momencie przede wszystkim o tezę o nieweryfikowalności metafizyki i w konsekwencji o braku jej znaczenia asertywnego, nie był zainteresowany dalszymi rozróżnieniami w obrębie znaków nie posiadających takiego znaczenia. Określenie „och, och, albo na wyższym poziomie wiersze liryczne” nie musi więc wcale oznaczać, że Carnap jedno i drugie uznawał za sygnały emocji. Oznacza ono na pewno, że jedno i drugie nie ma weryfikowalnego znaczenia asertywnego (z czym Langer oczywiście by się zgodziła), a znaczenie ekspresyjne w pewnym szerokim i ogólnym sensie. Natomiast sformułowanie „na wyższym poziomie” być może wskazuje właśnie na pewną istotną różnicę pomiędzy „och, och” a wierszami lirycznymi, której Carnap był świadom, ale wyeksplikowaniem której nie był w tym momencie zainteresowany.

można uznać za słuszne, potrzebne będą analizy pojęcia sygnału i symbolu bardziej szczegółowe niż te, które przeprowadziła Langer. Zostaną one przedstawione w rozdziale III.1.

3.3. Muzyka jako symbol

Przejdźmy teraz do przedstawienia poglądu samej Langer na naturę relacji pomiędzy muzyką a wyrażonymi w niej uczuciami. Jak wiadomo z przytoczonego już w rozdziale poprzednim (s. 75) cytatu (z *PNK* s. 218/*NSF* s. 324), muzyka według niej ma przede wszystkim znaczenie symboliczne, a nie symptomatyczne, co pod tym względem upodabnia ją do języka. Obserwacja taka w sposób naturalny prowadzi do próby interpretowania muzyki jako czegoś w rodzaju języka uczuć. Prób takich, jak powiada Langer, było niemało. „Najbardziej oczywistym i naiwnym przykładem odczytania tego «języka» jest odczytanie onomatopeiczne, rozpoznanie naturalnych dźwięków w efektach muzycznych” (*PNK* s. 220/*NSF* s. 327). Langer podaje w dość niesystematyczny sposób szereg przykładów — a bynajmniej nie wszystkie z nich oparte są na onomatopei — znaczeń muzyki zwanych często referencjalnymi, niektóre z nich nazywając trikami, tylko po to, aby w końcu stwierdzić: „Nie wszystkie jednak koncepcje semantyki muzycznej były tak naiwne i dosłowne” (*PNK* s. 221/*NSF* s. 328). W ogólności — jak wynika z uwag rozproszonych zarówno w *New Key*, jak i *Feeling and Form* — wydaje się, że Langer jest bliska purystyczno-absolutystycznego nastawienia dyskredytującego znaczenia tego rodzaju jako „niemuzyczne”, tzn. niezgodne z właściwą naturą, z prawdziwym duchem muzyki. Sąd, że niektóre rodzaje muzyki są „niemuzyczne”, jest trochę podobny do tego, że niektóre rodzaje użycia języka nie są „ściśle językowe”. W tym drugim wypadku kamieniem obrazu jest nieliteralność, w tym pierwszym właśnie literalność znaczeń. O ile jedna postawa ma swe naturalne miejsce i jedno ze źródeł w tendencjach skrajnie pozytywistycznych, o tyle druga związana jest z ideą muzyki absolutnej, która stopniowo wyłoniła się na przełomie oświecenia (sentymentalizmu) i romantyzmu, była jedną z ważnych

tendencji w rozumieniu muzyki na przestrzeni całego XIX wieku, a jej oddziaływanie utrzymuje się do dziś⁴². W istocie, jak Nieliteralne użycia języka są właśnie pewnym zabiegiem językowym, tak samo i literalne znaczenia muzyki mają w niej swoje miejsce, a konkretne odniesienia muzyki były do XVIII wieku czymś naturalnym i oczywistym. Absolutystyczne stanowisko Langer jest — można rzec — przykładem ahistorycznego myślenia o muzyce, rzutującym przeświadczenia pewnej epoki i kręgu kulturowego na muzykę w ogóle. Fakt ten nie musi oczywiście oznaczać, że na temat tego jednego — uznawanego przez nią za ściśle muzyczny — rodzaju znaczenia Langer nie ma nam do powiedzenia ciekawych rzeczy. A ponieważ był on prawdopodobnie niemal zawsze z muzyką związany, rozważania Langer mają odniesienie niewątpliwie szersze niż tylko do muzyki jednego okresu historycznego. Biorąc w nawias jej absolutystyczne uwagi można powiedzieć, że jej teoria nie jest teorią znaczenia muzycznego w ogóle, lecz teorią jednego tylko (to prawda, być może najistotniejszego i niewątpliwie najtrudniejszego do zinterpretowania) jego rodzaju, oraz że po prostu inne rodzaje znaczeń leżały poza zasięgiem jej zainteresowań i celów w omawianej książce. Interesującą dla niej tematykę znaczeń ekspresywnych wprowadza następującym cytatem z Wagnera, dobrze oddającym jej własne intencje:

To, co wyraża muzyka jest wieczne, nieskończone i idealne; nie wyraża ona namiętności, miłości czy tęsknoty takiego to a takiego człowieka w takiej to a takiej okoliczności, lecz namiętność, miłość lub tęsknotę same w sobie, a prezentuje to wszystko w owej nieograniczonej różnorodności motywacji, co stanowi wyłączną i szczególną cechę charakterystyczną muzyki, niewyrażalną w żadnym innym języku i obcą mu⁴³.

⁴² Por. Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, 1988, oraz *Co oznacza termin „pozamuzyczny”?* w: Dahlhaus & Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, 1992.

⁴³ Richard Wagner, *Ein glücklicher Abend*, w: *Gazette Musicale*, nr 56–58 (1841); przedruk w: Felix M. Gatz, *Musik-Ästhetik*, 1929; cytowane przez Langer: *PNK* s. 221–222/NSF s. 329.

Langer komentuje go następująco:

ustęp ten stwierdza wyraźnie, iż muzyka nie jest autoekspresją, ale *formulowaniem i przedstawianiem* emocji, nastrojów, napięć psychicznych i odrpżeń — „logicznym obrazem” życia odczuć i reakcji, źródłem rozumienia, nie zaś apelem o współodczuwanie. Uczucia objawione w muzyce (...) są przedstawione wprost naszemu rozumieniu, tak że możemy je uchwycić, uświadomić sobie i zrozumieć, bez ich rzekomego przeżywania czy przypisywania ich komukolwiek innemu. Tak jak słowa mogą opisać wydarzenia, których nie byliśmy świadkami, miejsca i rzeczy, których nie widzieliśmy, tak muzyka może przedstawić emocje i nastroje, których nie odczuwaliśmy, namiętności, których przedtem nie znaliśmy. (PNK s. 222/NSF s. 293–330)

Inni przedstawiciele tego rodzaju rozumienia znaczeń muzyki — jako symbolicznych raczej niż symptomatycznych — wymieniani przez Langer to Arthur Schopenhauer (nazwany pionierem na tym polu), Eduard von Hartmann, Hermann Kretzschmar (1848–1924), Albert Schweitzer (1875–1965), André Pirro (1869–1943), Hugo Riemann (1849–1919) spośród teoretyków i Schumann, Liszt, Berlioz i Busoni spośród kompozytorów. Może wydać się nieco zaskakujące, że spora część nazwisk, zwłaszcza kompozytorów, pokrywa się z tymi, które były przywołane w związku z teorią autoekspresji. Dotyczy to Riemanna, Schumanna, Liszta, a o Wagnerze, nie wymienianym wtedy, teraz Langer powiada:

Nawet u Wagnera, który wyraźnie wypowiedział się za abstrakcyjną, generalizującą funkcją muzyki w odmalowywaniu uczuć, sporo jest zamieszania. Opisując swój własny *furor poeticus* przedstawia siebie jako człowieka wyrażającego swoje osobiste odczucia i uniesienia. (PNK s. 224/NSF s. 332)

Trudno zaakceptować przypuszczenie, że takie pozornie sprzeczne poglądy u Wagnera i tylu innych wybitnych muzyków należy przypisać wyłącznie pomieszaniu przez nich pojęć, a jeszcze dziwniejsza jest taka powtarzalność pojawiającej się sprzeczności. Powinno to może skłonić Langer do podejrzenia, że albo nie ma tak jednoznacznej opozycji pomiędzy sygnałami a symbolami, albo że to przeciwstawienie pojęciowe nie oddaje trafnie tego, co Schumann, Liszt, Wagner, Riemann czy Carnap, a z pewnością i inni, mieli

na myśli mówiąc raz o ekspresji uczuć kompozytora, kiedy indziej zaś o przedstawianiu emocji samych w sobie.

Aby swoją tezę o symbolicznym charakterze znaczenia muzyki oprzeć na solidnych podstawach ogólnej teorii symboli, Langer podnosi z kolei kwestię, czy muzyka spełnia formalne warunki do tego, aby mogła być uznana za formę symbolizującą uczucia. Zgodnie z jej stanowiskiem oznacza to postawienie pytania, czy muzyka posiada formę analogiczną do struktury uczuć. Langer odpowiada bez wahania: „Jest faktem jednoznacznie ustalonym, że struktury muzyczne logicznie przypominają pewne dynamiczne wzorce ludzkiego doświadczenia” (PNK s. 226/NSF s. 335). Na świadków przywołani są tym razem przede wszystkim psychologowie postaci: Wolfgang Köhler i Kurt Koffka i paru innych myślicieli (Jean D'Udine, Havelock Ellis, J. K. von Hoeslin). Prezentację ich poglądów Langer kończy następującym stwierdzeniem:

Krytycy o skłonnościach bardziej naturalistycznych często dodają ogniwo pośrednie do porównania form muzyki z formami uczucia, przyjmując, że muzyka przedstawia prawidłowości pobudzenia emocjonalnego pojawiające się w tkankach nerwowych, które są fizycznym źródłem emocji; ale w sumie wszystko sprowadza się do tego samego. Ostatecznym wynikiem tych wszystkich badań i rozważań jest stwierdzenie, że istnieją **pewne aspekty** [podkreślenie KG] tak zwanego „życia wewnętrznego” — fizyczne [tzn. w wewnętrznych tkankach nerwowych — przyp. KG] lub psychiczne — które mają formalne właściwości podobne do muzyki — wzorce ruchu i spoczynku, napięcia i odprężenia, zgody i niezgody, przygotowania, spełnienia, pobudzenia, nagłej zmiany itd. (PNK s. 227–228/NSF s. 337–338)

Ustaliwszy podstawę dla symboliczności muzyki — upodabniającej ją w tym względzie do języka — Langer podąża z kolei do zwrócenia uwagi na cechy jednoznacznie ją od języka odróżniające:

A jednak z logicznego punktu widzenia [muzyka] nie jest językiem, ponieważ nie ma słownika. Nazywanie tonów skali jej „słowami”, harmonii jej „gramatyką”, a rozwoju tematycznego jej „składnią” jest bezużyteczną alegorią, dźwiękom bowiem brakuje tej właśnie cechy, która odróżnia słowo od nagiej zgłoski: stałej konotacji, albo „znaczenia słownikowego”. (PNK s. 228/NSF s. 338–339)

Można na to jednak odpowiedzieć, że zwolennicy traktowania muzyki jako języka w bardziej dosłownym sensie nie twierdzą zwykle, że elementy muzyki mają konotacje, ale raczej, że mogłyby je mieć. Mówiąc inaczej: znaczenia emocjonalne nie są co prawda *explicite* przypisane, ale analizując różne utwory muzyczne dałoby się takie przypisania ujawnić. Langer byłaby prawdopodobnie skłonna odeprzeć, że w muzyce obdarzone znaczeniem są pewne struktury, a więc próba poszukiwania znaczeń w odosobnionych, pojedynczych elementach jest po prostu nieporozumieniem. Trzeba jednak zauważyć, że z tezy, iż dopiero pewne struktury muzyczne są nośnikami znaczeń, nie wynika, że o znaczeniu możemy mówić dopiero w odniesieniu do utworu lub przynajmniej zwartej jego części. Wynika stąd tylko tyle, że znaczenie mogą mieć dopiero takie twory, które posiadają pewną strukturę. Nie musi to być oczywiście cały utwór. W istocie już dwa następujące po sobie tony lub najprostszy motyw rytmiczny mają pewną — choć prostą — strukturę. Gdy lingwistycznie nastawieni filozofowie próbują odnaleźć i sformułować emocjonalny słownik muzyki, poszukują elementarnych znaczeń bynajmniej nie w pojedynczych dźwiękach, ale właśnie w prostych strukturach tego rodzaju. Takie jest np. podejście Derycka Cooke'a, który w książce *The Language of Music* (1959) zidentyfikował formuły muzyczne pojawiające się w podobnych kontekstach wyrazowych w utworach pochodzących z różnych epok. Sama Langer wymienia natomiast podobne próby ograniczone do muzyki Bacha, podjęte przez Alberta Schweitzera i André Pirro. W odparciu zasadności takiego podejścia z pomocą przychodzą Langer ustalenia zawarte w studium z dziedziny psychologii muzyki Kurta Hubera, o którego wnikliwych badaniach eksperymentalnych Langer wyraża się z dużym uznaniem, a wnioski z nich obszernie cytuje. Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł tego dzieła (*Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*), z ustaleń autora zdaje się raczej wynikać, że wyróżnienie podstawowych, prostych elementów ekspresji muzycznej, z których składałaby się ekspresja większych całości — nie jest możliwe. Langer przytacza następujące stwierdzenie:

Określenie absolutnej ekspresywnej wartości oddzielnych interwałów (tercji, kwinty itd.) jest niemożliwe, gdyż ich absolutna wysokość oddziałuje na jasność barwy ich elementów składowych, a zatem na jakość ich kontrastu, przyswajalności itd⁴⁴.

Tezę tę należy jeszcze wzmocnić przez zwrócenie uwagi, że wartość wyrazowa konkretnego interwału (np. tercji) jest ponadto zależna od funkcji, jaką pełni on np. w rozwoju linii melodycznej — czyli mówiąc ogólnie od kontekstu, a używając sformułowania Langer, od miejsca i roli w większej strukturze, jaką współtworzy. Dla Langer wydaje się stąd jednoznacznie wynikać, że wszelkie próby odkrycia emocjonalnego słownika muzyki, tzn. elementów o stałej ekspresji, z których według jakichś reguł składni powstają znaczenia ekspresywne ich kombinacji, muszą być z góry skazane na niepowodzenie.

Jeśli jednak przyjrzyć się dokładnie powyższym argumentom, wydaje się, że mogłyby one być także odniesione do języka, bez pociągania za sobą konkluzji, że brak mu ustalonych znaczeń słownikowych. Pierwszy argument Hubera mówi, że wartość wyrazowa np. tercji zagranej na różnych wysokościach nie jest identyczna. Dokładnie to samo można powiedzieć o znaczeniu jednego słowa wypowiedzanego różnym tonem głosu. Nie wynika stąd jednak, że nie ma ono pewnego trwałego znaczenia obecnego po trosze we wszystkich jego wypowiedzeniach i jednoznacznie związanego ze słowem zapisanym. Tak samo trudno zaprzeczyć, że melodia zagrana na różnych wysokościach czy instrumentach — choć nie posiada stałej, zawsze identycznej ekspresji — to jednak w tych różnych wcieleniach zachowuje pewną niezaprzeczalnie podobną jakość wyrazową. Jeśli zaś chodzi o wpływ kontekstu na znaczenie, również w języku mamy do czynienia z takim zjawiskiem i Langer sama wypowiada się nawet w sposób sugerujący, jakoby wpływ ten był taki sam, jak w muzyce: „[Elementy muzyczne] mają

⁴⁴ Kurt Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, 1923, s. 182; cytowane przez Langer w PNK s. 232/NSF s. 343.

— podobnie jak słowa — wybitną skłonność do wzajemnego modyfikowania swojego charakteru w kombinacji, w ten sposób, że wszystkie służą każdemu z nich jako kontekst” (PNK s. 228/NSF s. 338). Jest raczej oczywiste, że wpływ kontekstu na znaczenie słów i na ekspresję fraz muzycznych nie jest taki sam ani co do rodzaju, ani co do stopnia. Ale jeżeli zgodzimy się, że wpływ kontekstu na znaczenie słów istnieje, z czego nie wynika, że nie mają one ustalonych znaczeń, to podobnie powyższe argumenty same w sobie nie dowodzą, iż nie można sformułować słownika ekspresji muzycznej⁴⁵. Aby znaleźć rozstrzygające argumenty na rzecz w zasadzie słusznego stanowiska Langer, konieczna byłaby bardziej wnikliwa analiza funkcji, jaką ustalony słownik pełni w systemie semantycznym⁴⁶.

Skoro muzyka nie jest językiem, nie może być symbolem dyskursywnym. Jest według Langer symbolem przedstawieniowym, który prezentuje doświadczenia emocjonalne poprzez całościowe, niepodzielne formy. Teza tego rodzaju nie idzie tak daleko w semantycznym rozumieniu muzyki, jak traktowanie jej jako prawdziwy język uczuć. Jednak podczas gdy z jednej strony znaleźć można niemało przykładów tego ostatniego, lingwistycznego podejścia, z drugiej strony często jakiegokolwiek rozumienie muzyki jako sztuki symbolizującej uczucia napotykało na opór i krytykę (najbardziej znanym przykładem takiej postawy stało się stanowisko Hanslicka). Oponenti wydają się dysponować argumentami pozornie dość

⁴⁵ Chciałoby się wręcz przewrotnie powiedzieć, że dokonanie Derycka Cooke'a dowodzi konkluzywnie, że w pewnym sensie taki słownik skonstruować można. On sam zresztą nie twierdził bynajmniej, że odnalazł absolutne znaczenia ekspresywne zidentyfikowanych przez siebie figur muzycznych, a jedynie, że są one niejako surowymi elementami budulca muzycznego, podświadomie wykorzystywanymi przez kompozytora i uzyskującymi swe ostateczne, precyzyjne znaczenie dopiero w konkretnym wcieleniu i kontekście utworu muzycznego.

⁴⁶ Porównaj na ten temat przypis 39 w części III (s. 179) oraz mój artykuł, *O niejęzykowym charakterze muzyki*, 2003.

przekonującymi. Trudno nie zgodzić się np. z cytowanymi przez Langer stwierdzeniami Paula Moosa, że

czysto instrumentalna muzyka nie jest w stanie sama przez się oddać w sposób jednoznaczny i wyraźny nawet najzwyczajniejszych uczuć takich jak miłość, lojalność czy gniew⁴⁷,

czy F. Heinricha, że

istnieje wiele dzieł muzycznych o wysokiej wartości artystycznej, które wprawiają nas w całkowite zakłopotanie, kiedy próbujemy określić jednym słowem nastrój, który rzekomo przekazują. Już samo to jest wystarczającym dowodem, że pojęcie muzyki jako sztuki uczuciowej albo sztuki wyrażania uczuć zupełnie nie wytrzymuje krytyki⁴⁸.

Pamiętając, co Langer mówiła o różnicy pomiędzy symbolem dyskursywnym a przedstawieniowym, nietrudno się domyślić, jaki odpór daje stwierdzeniom tego rodzaju. Nie kwestionując przesłanek, tzn. tego, że muzyka faktycznie nie jest w stanie niedwuznacznie wyrazić np. lojalności, a to, co wyraża, często bardzo trudno jakkolwiek określić, wskazuje na mylność wyprowadzania stąd wniosku, że jest ona pozbawiona znaczeń:

Wszakże jest to rozumowanie fałszywe, oparte na założeniu, że kategorie ustalone przez język są absolutne, tak że każda inna semantyka musi robić takie same rozróżnienia jak myśl dyskursywna (...). To, co krytykuje się tutaj jako słabość, w rzeczywistości stanowi siłę ekspresyjności muzycznej: że *muzyka artykułuje formy, których język nie może wyrazić*. (...) Oddanie „w sposób jednoznaczny i wyraźny najzwyczajniejszych uczuć, takich jak miłość, lojalność czy gniew” byłoby tylko powieleniem tego, co słowne określenia czynią dostatecznie dobrze. (PNK s. 233/NSF s. 344–345)

⁴⁷ Paul Moos, *Die Philosophie der Musik*, 1922, s. 297; cyt. w PNK s. 232–233/NSF s. 344.

⁴⁸ F. Heinrich, *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol*, 1925, s. 75; cytowane w PNK s. 233/NSF s. 344.

Jeszcze bardziej dobitnie stanowisko jej wyrażone jest w następujących fragmentach:

formy uczuć i formy ekspresji dyskursywnej logicznie nie przystają do siebie, tak więc żadne dokładne wyobrażenia uczuć i emocji nie mogą być odwzorowane w formie logicznej języka literalnego. Wypowiedzi słowne (...) są niemal beżużyteczne dla przekazywania wiedzy o precyzyjnym charakterze życia afektywnego. Ogólne określenia, jak „radość”, „smutek”, „strach”, mówią tak niewiele o prawdziwych uczuciach, jak ogólne słowa, takie jak „rzecz”, „byt”, czy „miejsce”, mówią nam o świecie naszych percepcji. Jakiegokolwiek dokładniejsze odniesienie do uczuć jest zwykle osiągnięte przez nawiązanie do okoliczności, które uczucie to sugerują — „nastrój jesiennego wieczoru”, „nastrój świąteczny”. (PA, s. 91)

Ponieważ formy uczuć ludzkich są bardziej pokrewne formom muzycznym niż formom języka, muzyka potrafi *odstaniać* naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie. (PNK s. 235/NSF s. 347)

Kolejna eksplikacja tezy o symbolizowaniu uczuć przez muzykę wprowadzona jest przez obserwację, że „pewne formy muzyczne wydają się równie podatne zarówno na smutne, jak i na wesołe interpretacje” (PNK s. 238/NSF s. 351). Prowadzi ona Langer do wniosku, że „to, co muzyka może faktycznie oddać, to tylko morfologia uczucia; a jest całkiem prawdopodobne, że niektóre smutne i niektóre szczęśliwe stany mogą mieć bardzo podobną morfologię”. Myśl ta zostaje rozwinięta w trakcie analizy muzyki wokalne w *Feeling and Form* w następujący sposób:

Istnieje forma muzyczna znana dawniej jako „air”⁴⁹, która wychodzi od tekstu, ale bierze z niego przede wszystkim schemat akcentów metrycznych w celu

⁴⁹ Błędem byłoby tłumaczenie „air” jako „aria”, bowiem ten ostatni termin kojarzy się często niemal wyłącznie z solową partią wokalną w ramach opery. Langer ma natomiast najwyraźniej na myśli dawniejsze, siedemnasto- i osiemnastowieczne znaczenie tego terminu, który mógł oznaczać zarówno francuską pieśń zwrotkową z towarzyszeniem lutni, jak i nawet część utworu czysto instrumentalnego, mającą kantylenowy charakter. W celu odróżnienia tego dawnego znaczenia od dzisiejszej arii również w języku polskim używa się czasem terminu „air”. Por. np. Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, 1995, s. 19 i 50.

uksztaltowania prostej, samowystarczalnej melodii, która może być grana bez słów lub śpiewana do jakiegokolwiek wiersza o tym samym metrum. Pieśń ludowa lub melodia hymnu są przykładami takiej dającej się wyabstrahować z kontekstu słów muzyki wokalne. „Air”, co dla niej charakterystyczne, nie jest ani smutna, ani wesoła; ale sposób, w jaki może przejąć specyficzne zabarwienie od różnych słów, do których jest śpiewana, pokazuje, jak bardzo smutek i szczęście, uniesienie i wściekłość, zadowolenie i melancholia są do siebie podobne w swej istocie. Ta sama melodia może być pieśnią biesiadną, hymnem narodowym, balladą lub przyśpiewką. (FF, s. 155)⁵⁰

Nie do końca jasne jest, czym ten nowy termin — „morfologia uczucia” — odróżnia się od poprzednich: „struktura” czy też „forma logiczna” uczuć. Wkrótce po jego wprowadzeniu Langer ponownie mówi o „*rationale* uczuć, [tj.] rytmie i wzorcu ich narastania, opadania i przeplatania się” (PNK s. 238/NSF s. 352). Wydaje się, że morfologia uczucia znaczy po prostu „morfologia formy uczucia”, a próba wyjaśnienia motywacji wprowadzenia tego terminu będzie

⁵⁰ Eduard Hanslick w swej słynnej rozprawie *Vom Musikalisch-Schönen* (1982, s. 60) wypowiada się w podobnym duchu i jednocześnie podaje znamieny przykład: „w bardzo poruszającej, dramatycznej melodii, która ma wyrażać *gniew*, nie znajdzie się w istocie żadnego innego wyrazu psychicznego ponad gwałtowny, namiętny ruch. Słowa namiętnie poruszonej *miłości*, a więc akurat *czegoś* przeciwnego, mogłyby pewnie równie dobrze zostać zinterpretowane przez tę samą melodię. Gdy aria Orfeusza: «J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur» [«Utraciłem mą Eurydykę, nic nie dorówna mojej niedoli»] poruszała do łez tysiące (a między nimi ludzi takich jak J.-J. Rousseau), współczesny Glucka, Boyé, zauważył, że melodię tę można by równie dobrze, a nawet bardziej trafnie, podłożyć pod przeciwstawne słowa: «J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égale mon bonheur» [«Odnalazłem mą Eurydykę, nic nie dorówna mojemu szczęściu»]”.

Z kolei Stanisław Ossowski (*U podstaw estetyki*, 1966, s. 207) przytacza następującą anegdotę powołując się na książkę Friedricha Wilhelma Paulhana *Psychologie de l'invention* (Paris, 1901, s. 130): „Berlioz rozgniewany na miss Smithson, która nie dość żywo odpowiadała na jego miłość (...) zakochał się w kimś innym i skomponował swoją *Symfonię fantastyczną* wyobrażając sobie, że kładzie w nią wyraz nienawiści i pogardy dla miss Smithson. Opuszczony przez tamtą kobietę i znowu zakochany — bardziej niż kiedykolwiek — w miss Smithson, prosi ją, aby przyjęła tę symfonię jako wyraz jego namiętnej miłości!”

podana niebawem. Jako podsumowanie niech posłuży jeszcze jeden cytat, tym razem z *Feeling and Form*, w którym Langer sama referuje swoją teorię zaproponowaną w *New Key*:

Struktury dźwiękowe, które nazywamy „muzyką”, przejawiają bliskie logiczne podobieństwo do form uczuć ludzkich — form narastania i zanikania, przepływu i zatrzymania, konfliktu i rozwiązania, prędkości, zastygnięcia, ogromnego podniecenia, opanowania, albo subtelnego pobudzenia i odpływów w marzenia — być może nie radości i smutku, ale ostrości obu — wielkości, chwilowości i nieustannego przemijania wszystkiego, co może być odczute. Taka jest struktura, czy też forma logiczna, uczucia; a struktura muzyki jest tą samą formą wcieloną w czysty, odmierzany dźwięk i ciszę. Muzyka jest dźwiękowym analogonem życia emotywnego. (FF, s. 27)

W dużym skrócie można by powiedzieć, że muzyka jest formą symboliczną uczuć, ponieważ przedstawia formy analogiczne do tych charakterystycznych dla ludzkiego życia psychicznego. Należy przy tym zwrócić uwagę na dwa aspekty pozycji Langer. Po pierwsze: emocje i uczucia — a Langer czasem mówi też o nastrojach, afektach, pasjach, namiętnościach, doznaniach czy przeżyciach — są rozumiane przez nią bardzo szeroko: najszerszej jak to możliwe. Obejmują wszelkie czuciowe przejawy życia psychicznego. Dobitnie zostało to wyrażone w eseju *Expressiveness* zawartym w trzeciej z książek Langer dotyczących estetyki, *Problems of Art*:

Słowo „uczucie” musi być tutaj wzięte w najszerszym sensie, oznaczającym *wszystko co może być odczuwane*, od doznań fizycznych, bólu i ulgi, podniecenia i uspokojenia, do najbardziej złożonych emocji, napięć intelektualnych, czy stałych tonów uczuciowych świadomego życia ludzkiego. (PA, s. 15)

Uczucia w tym sensie nie ograniczają się więc np. do językowo nazywalnych emocji smutku, radości, strachu itd., czy też do tych posiadających jakiś określony przedmiot, jak miłość, nienawiść czy pożądanie. Z drugiej strony formy muzyczne reprezentują tylko pewien aspekt życia psychicznego: mianowicie jego dynamiczno-czasową strukturę. Z określenia takiego nie należy z kolei wnioskować, iż chodzi wyłącznie o przeżycia o sile wodospadu lub huraganu.

Raczej stanowisko Langer należałoby interpretować w ten sposób, że nawet najcichsze i pozornie statyczne stany nastrojowe charakteryzują się pewną bardzo subtelną, czasem być może wręcz niezauważalną strukturą przebiegu dynamicznego. Oczywiście jest, że aspekt ten nie obejmuje całości uczuć, tak jak one się jawią w bezpośrednio doświadczanej konkretności, w której związane są najczęściej z pewnymi okolicznościami, skierowane są ku pewnym obiektom, wiążą się z pewnymi myślami i tendencjami czy też dążeniami do działania. Wydaje się, że termin „morfologia uczucia” został wprowadzony dla podkreślenia, że odzwierciedlony w muzyce aspekt uczuć nie obejmuje nawet tego, co może najwłaściwiej byłoby nazwać barwą uczucia (która mogłaby być np. pogodna czy ponura), a wyłącznie samą strukturę jego trwania, przebiegu, dynamiki i zmienności⁵¹. Tak więc nie tylko — co jest oczywiste — jednemu słownemu określeniu emocji (takiemu jak „smutek”, „radość” itp.) mogą odpowiadać różne dynamiczne formy przebiegu i, co za tym

⁵¹ Choć czasem niewątpliwie tak jest, jak świadczą przykłady podane w poprzednim przypisie, często równie niepodważalnie można powiedzieć, iż oprócz czystej dynamicznej formy przebiegu muzyka w miarę jednoznacznie przekazuje również ogólną barwę uczucia. Opinię taką wydaje się dzielić większość autorów, np. Malcolm Budd (*Music and the Emotions*, 1985, s. 115; nazywa on zresztą ten aspekt niezbyt fortunnie hedonicznym i twierdzi, że w muzyce możemy jednoznacznie odróżnić smutek od radości, bo jest ona w stanie przedstawić z jednej strony ból czy niezadowolenie, a z drugiej przyjemność czy zadowolenie) i Peter Kivy (*The Corded Shell*, 1980, s. 46–47). Lars-Olof Åhlberg powiada wprawdzie (*Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, 1994, s. 75) że, inaczej niż Kivy, skłania się ku słyszeniu muzyki jako ekspresywnej w sensie niespecyficznym, tzn. podobnie jak Langer, ale jednocześnie wskazuje na pewne minimum określoności znaczeń ekspresywnych przynajmniej niektórych utworów, co podważa skrajne stanowisko Langer: „Jeśli chcielibyśmy scharakteryzować pierwszą część piątej symfonii Mahlera w terminach ekspresywnych, niemal każdy wybrałby określenia ciemniejszych emocji, takie jak «desperacja», «żałoba», «smutek» czy «rozpacz». Ktoś, kto twierdziłby, że część ta jest pełna radosnego triumfu lub tryskająca humorem, musiałby żartować albo mieć bardzo szczególną wrażliwość muzyczną, czy też raczej całkowity brak zrozumienia muzyki” (ibidem, s. 77).

idzie, różne wyrażające je formy muzyczne, ale i jednej strukturze muzycznej różne emocje o takiej samej strukturze dynamicznej, ale o różnym zabarwieniu: pogodnym lub ponurym (i być może dotyczące różnych obiektów, sytuacji, okoliczności i dyspozycji), a więc, w konsekwencji, określane różnymi terminami słownymi.

Trzeba podkreślić, że dopiero ta ostatnia teza czyni skutecznym argument Langer (zawarty w cytacie z PNK s. 233/NSF s. 344–345, przytoczonym na s. 91), że wyrazu muzyki niepodobna oddać w słowach, bo oba systemy symboliczne wprowadzają inne, nieprzystawalne do siebie rozróżnienia i kategorie. Gdyby bowiem nieprzystawalność ta polegała jedynie na tym, że różne struktury dynamiczne mogą odpowiadać jednemu określeniu słownemu emocji, sytuacja byłaby analogiczna do tej w malarstwie przedstawiającym. Można by powiedzieć, że tak jak obraz⁵² nie przedstawia po prostu „człowieka” czy „krajobrazu”, ale konkretnego człowieka czy określony krajobraz, których w całej ich przedstawionej na obrazie określoności opisać nie sposób, tak samo muzyka nie wyraża po prostu lojalności czy nadziei, ale jakąś bardzo konkretną, specyficzną ich odmianę, której nazwać czy opisać niepodobna. Jednak w wypadku malarstwa okoliczność ta nie jest opisywana jako niewyraźność w słowach tego, co przedstawione. Zawsze bowiem jednoznacznie możemy stwierdzić, że przedstawiony jest człowiek, krajobraz czy martwa natura, a w razie potrzeby nawet opisać te rzeczy z niejaką dokładnością. Według tego modelu podobnie powinno być i w mu-

⁵² Należy raz jeszcze (por. przyp. 16, s. 57) podkreślić, że ilekroć mówię o obrazach jako przykładach symboli przedstawieniowych, w celu porównania ich z symbolizmem przedstawieniowym, jakim jest muzyka, mam zawsze na myśli wyłącznie przedstawienia pewnych fizycznych obiektów. Tego rodzaju znaczenia obrazów są tylko częścią — z pewnością nie najważniejszą — ich całościowego znaczenia jako dzieł sztuki. Wszelkie stwierdzenia na temat obrazów nie są więc ogólnymi stwierdzeniami na temat malarstwa, a wyłącznie na temat wizualnych przedstawień przedmiotów fizycznych. Znaczenia dzieł sztuk plastycznych wykazują z pewnością dużo więcej podobieństw do znaczeń muzycznych niż znaczenia samych przedstawień wizualnych.

zyce: byłoby naturalne, że nie potrafimy *dokładnie* oddać w słowach tego konkretnego uczucia lojalności czy nadziei wyrażonego w utworze, ale nie powinniśmy mieć żadnych problemów z jednoznacznym stwierdzeniem, że ten a ten utwór czy jego fragment wyraża lojalność, a inny nadzieję, i powinniśmy je umieć w razie potrzeby bliżej scharakteryzować. Jest jasne, że nic takiego nie ma w muzyce miejsca.

Dzięki zaś tezie, że muzyka wyraża jedynie morfologię uczucia i że uczucia nazywane różnymi określeniami słownymi mogą mieć tę samą morfologię (i być wyrażane przez jeden i ten sam utwór muzyczny), niemożność jednoznacznego określenia, choćby za pomocą ogólnego terminu, rodzaju wyrażanej przez utwór muzyczny emocji staje się zrozumiała. Jednocześnie twierdzenie Langer o nieprzystawianiu klas i rozróżnień czynionych przez systemy symboliczne języka i muzyki uzyskuje pełne, obustronne uzasadnienie (w tym sensie, że ani to, co nazwane językowo, nie może być jednoznacznie wyrażone w muzyce, ani to, co w niej wyrażone, określone słownie)⁵³.

Należy natomiast zwrócić uwagę na pewną dwuznaczność w rozumieniu tezy o reprezentowaniu uczuć przez muzykę, która jest widoczna już w przytoczonych cytatach. Dwuznaczność tę Lars-Olof Åhlberg nazywa trafnie „partykularystyczną” i „generalistyczną” tendencją w myśleniu Langer⁵⁴. Z jednej strony utwór

⁵³ Taką interpretację nieprzystawalności języka i muzyki, czynioną tutaj zgodnie z literą tego, co mówi Langer (nie jest natomiast pewne, czy zgodnie z duchem jej teorii; co oznaczałoby po prostu, że Langer mówi czasem rzeczy nietrafnie oddające ducha jej własnej teorii, rzeczy, których mówić nie powinna, czy też które powinna powiedzieć inaczej) i przejmowaną przez jej komentatorów (np. Malcolm Budd, *Music and the Emotions*, 1985, s. 109–110), należy uznać za zasadniczo błędną. Sugestia innej linii argumentacji zostanie wskazana w rozdziale IV.2 i będzie wynikać z ustaleń rozdziału III.3.

⁵⁴ Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, 1994, s. 71. Artykuł ten jest niewątpliwie jednym z lepszych, jakie napisano na temat teorii Langer. Autor — w przeciwieństwie do wielu innych — łączy dwie rzadkie zalety: po pierwsze, zrozumiał teorię Langer, po drugie — zastanawia się nad

muzyczny czy jego fragment może być rozumiany jako przedstawiający specyficzną formę, która mogłaby przysługiwać jakiemuś konkretnemu, indywidualnemu uczuciu; z drugiej — jako odzwierciedlający tylko ogólne formy uczuć. Na poparcie każdej z tych interpretacji znaleźć można szereg przesłanek. Gdy Langer wprowadza pojęcie muzyki jako formy symbolizującej uczucia, powiada:

przedmiotem muzycznego przedstawienia [są] (...) miłość i tęsknota, nadzieja i strach, istota tragedii i komedii. To nie „autoekspresja”; to *ekspozycja* uczuć, które można przypisać osobom na scenie czy fikcyjnym postaciom ballady. (PNK s. 221/*NSF* s. 328–329)

Cytat ten zawiera w sobie wzmiankowaną dwuznaczność. Oczywiście tylko konkretne uczucia mogą być przypisane postaciom literackim. Ale esencja tragiczności i komiczności to coś — wydałoby się — wysoce ogólnego i abstrakcyjnego. Kolejnym argumentem na rzecz interpretacji partykularystycznej mogłoby być porównanie muzyki z językiem i przeciwstawienie możliwości obu: język może mówić o emocjach tylko w ogólnych terminach, ujmując je w klasy podobnych przypadków, natomiast muzyka może po prostu przedstawić przebieg dynamiczny konkretnej emocji. Obraz taki umacnia się poprzez nacisk, jaki Langer kładzie na precyzyjność i dokładność, z jaką muzyka — w przeciwieństwie do języka — może ukazać emocje, tak jak to zostało wyrażone w następującym stwierdzeniu:

Kompozytor nie tylko wskazuje na pewne uczucia, ale *artykułuje* ich subtelne połączenia, których język nie potrafi nawet nazwać, nie mówiąc już o ich przekazaniu (...). (PNK s. 222/*NSF* s. 330)

jej słusznością, a nie tylko „argumentuje”, aby na podstawie jakiegokolwiek niespójności dojść do wniosku, że teorię należy odrzucić. To ostatnie podejście — jak już wspomniano we wstępie — jest natomiast charakterystyczne dla wielu analitycznych filozofów angielskich i amerykańskich. Jest znamienne, że choć zdecydowana większość tekstów na temat teorii Langer została napisana przez tych ostatnich, jeden z najlepszych pochodzi od Europejczyka z wydziału studiów kulturoznawczych.

czy też w przytoczonym wcześniej (s. 92) cytacie (PNK s. 235/NSF s. 347). Ten ostatni cytat znowu zawiera dwuznaczność, z jednej strony mówiąc o dokładności muzyki, a z drugiej o ukazywaniu natury uczuć, a więc znowu czegoś, co częściej jest kojarzone z ogólnością niż z partykularnością. Również kilkakrotnie powtarzana teza, że to, co artysta wyraża w utworze, to nie doświadczone przez niego konkretne uczucia, ale *wiedza o uczuciach* (PNK s. 221/NSF s. 329), nie uczucia, a *konceptje* uczuć, zdaje się wspierać interpretację generalistyczną. Najbardziej dobitnym wyrazem tej tendencji jest — wydawałoby się aprobujące — powołanie się Langer na Moritza Hauptmanna i Moritza Carriere'a i ich tezę, że „muzyka przekazuje *ogólne formy uczuć*, które tak się mają do uczuć konkretnych, jak wyrażenia algebraiczne do arytmetycznych” (PNK s. 238/NSF s. 351), w sensie, żeby nie było wątpliwości: „«logicznego obrazu», do którego pasują wszystkie przykłady, a nie «obrazu» jakiegoś rzeczywistego przykładu” (PNK s. 239/NSF s. 352).

Wielu komentatorów Langer zostało wprowadzonych w błąd przez ten niewątpliwie dwuznaczny sposób wyrażania się i generalistyczną tendencję uznało za jej rzeczywiste stanowisko, słusznie je krytykując⁵⁵. Wydaje się jednak, że możliwe jest znalezienie w tekście Langer (tzn. w *New Key*) przekonujących przesłanek na rzecz tezy, że to interpretacja partykularystyczna lepiej oddaje jej rzeczywiste intencje. Jednym z kryteriów odróżniających symbol dyskursywny od przedstawieniowego była ogólność pierwszego, przeciwstawiona specyficzności drugiego, który „jest przede wszystkim bezpośrednim *przedstawieniem* indywidualnego przedmiotu” (PNK s. 96/NSF s. 165; pełny cytat w rozdziale II.2, s. 58). Jeżeli więc nie zostanie konkluzywnie wykazane, że w stosunku do symbolu przedstawieniowego, jakim jest muzyka, Langer podważa tę ogólną zasadę, naturalne będzie przyjęcie, że ekspresja muzyki

⁵⁵ Por. np. Peter Kivy, *The Corded Shell*, 1980, s. 62–63, Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer ...*, s. 73–74. Ten ostatni sugeruje jednak też możliwą linię obrony stanowiska generalistycznego.

pozostaje raczej partykularna niż ogólna. Cytowane powyżej najbardziej „generalistyczne” sformułowania są — jak zostało wspomniane — przytoczonymi przez Langer poglądami Moritza Hauptmanna i Moritza Carriere’a. Otóż wydaje się, że mimo iż Langer nazywa ich znakomitymi myślicielami, którzy „dostrzegli w muzyce to, czego większość estetyków nie potrafiła dostrzec — jej wartość intelektualną i bliski związek z pojęciami” (*PNK* s. 238/*NSF* s. 351–352), ustęp ten można traktować jako łagodną polemikę z nimi. Po prezentacji tezy o muzyce odzwierciedlającej tylko morfologię uczucia, Langer powiada, iż okoliczność ta skłoniła niektórych myślicieli, w szczególności dwóch wymienionych, do przypuszczenia, że ukazuje w takim razie tylko ogólne formy uczucia. Wynikająca stąd teza, że muzyka jest logicznym obrazem uczuć (do którego pasować musiałyby wszystkie przypadki), jest dla Langer nie do przyjęcia. („Lecz taka interpretacja muzyki jako wysokiego stopnia abstrakcji, a doświadczenia muzycznego jako czysto logicznego objawienia, nie oddaje sprawiedliwości jednoznacznie zmysłowej wartości dźwięków, witalnej naturze ich efektu i poczuciu subiektywnego sensu, jaki spotykamy w wielkich kompozycjach”, *PNK* s. 239/*NSF* s. 353). Ostatecznie dowodzi to, że początkowe przypuszczenie, iż muzyka ukazuje tylko ogólne formy uczucia, musi zostać odrzucone. Pozostaje zatem wyjaśnić, dlaczego — inaczej niż sądzą np. Åhlberg i Nagel⁵⁶ — nie wynika ono nieodparcie z tezy o symbolizowaniu przez muzykę tylko morfologii uczuć. Do wniosku takiego zdaje się prowadzić ich następująca obserwacja: jeśli muzyka odzwierciedla tylko morfologię uczuć — tzn. morfologię ich dynamicznych form przebiegu — oznacza to, iż różne indywidualne emocje o tej samej morfologii mogą być symbolizowane przez ten sam utwór muzyczny. Jednak z faktu podpadania wielu indywidualów pod jeden symbol nie musi bynajmniej wynikać ogólność tego ostatniego. Rysunek konturu postaci

⁵⁶ Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer ...*, 1994, s. 73; Ernest Nagel, *Review of Philosophy in a New Key*, 1943, s. 327.

czarnym piórkiem na białym tle może być całkiem dobrze przedstawieniem konkretnego, indywidualnego człowieka. Oczywiście nie jest *a priori* niemożliwe, by kilka różnych osób, widzianych pod pewnym kątem, miało dokładnie ten sam kontur postaci i dany rysunek mógł być przedstawieniem każdej z nich. Mimo to nie przestaje on być jednym, konkretnym konturem i nie staje się ogólnym symbolem jakiejś klasy podobnych konturów. W ten sam sposób możemy sobie wyobrazić, że morfologia przedstawiona w utworze muzycznym jest całkiem specyficzna i indywidualna — choć mogłaby przysługiwać potencjalnie uczuciom o różnych zabarwieniach czy odnoszącym się do różnych przedmiotów.

Inną z kolei przesłanką na rzecz interpretacji generalistycznej jest twierdzenie Langer, że muzyka wyraża koncepcje uczuć. Jeżeli jednak przywołamy zacytowane wcześniej (w przypisie 5, s. 32) wyjaśnienie Langer dotyczące użycia tego terminu, staje się jasne, że nie wiąże ona z nim (w przeciwieństwie do terminu: *concept* — pojęcie) żadnych konotacji ogólności. Można co najwyżej stwierdzić — co zresztą zostało już wcześniej zasugerowane — iż nie był to może najszcześniejszy wybór terminu na oddanie tego, co miała ona na myśli⁵⁷.

⁵⁷ Na przykład Stephen Davies (*Musical Meaning and Expression*, 1994, s. 133–134), nie mówiąc co prawda, że rozumie koncepcje uczuć jako coś ogólnego, uważa za nie do utrzymania pogląd, iż to, co muzyka wyraża, to koncepcje emocji, a nie emocje, i zarzuca Langer, że usuwa emocje z dziedziny sztuki i zastępuje je koncepcjami emocji. Stwierdzenia takie świadczą o oczywistym niezrozumieniu, co znaczy „koncepcja” u Langer. Każdy symbol oznacza swój obiekt przekazując podmiotowi koncepcję, czy też wyobrażenie tego obiektu. I nie może tego zrobić w żaden inny sposób, bo nie prezentuje bezpośrednio swego obiektu, tylko właśnie go symbolizuje. Zresztą zgodnie z pozycją Langer — w której oczywiste są odziedziczone po Cassirerze echa kantyztu — również poprzez bezpośrednie doświadczenie jakiejś rzeczy nie dostajemy rzeczy samej, tylko wytworzone w procesie percepcji jej wyobrażenie pojęciowe (koncepcję). Inaczej mówiąc: cała nasza percepcja ma charakter symboliczny, tzn. opiera się na wytwarzaniu w naszym umyśle wyobrażeń pojęciowych (koncepcji), tj. pewnych symboli, które stanowią nasz jedyny dostęp do postrzeganych obiektów.

Jeszcze bardziej jednoznacznie Langer wypowiada się w eseju zatytułowanym *Abstraction in Science and Abstraction in Art*, w książce *Problems of Art*, który, jak się wydaje, uszedł uwadze większości jej krytyków. Powiada w nim, że wszelka prawdziwa sztuka jest abstrakcyjna, ale nie ogólna. Będąc abstrakcyjną przestaje co prawda być konkretną, ale nie przestaje być specyficzną, gdyż abstrahowanie w sztuce przebiega w oparciu o jeden przypadek i polega na pominięciu faktu rzeczywistego istnienia (fizycznej konkretności) danego obiektu oraz skoncentrowaniu się na jego czystym wyglądzie (w czym można, po raz kolejny, dostrzec echa estetyki kantowskiej). W nauce natomiast proces abstrahowania jest uogólnianiem na podstawie wielu przypadków. Wreszcie Langer mówi:

Abstrakcja artystyczna, będąc incydentalną w procesie symbolicznym, którego celem jest ekspresja i poznanie całkiem konkretnego — przykładów uczucia ludzkiego, które są tak samo konkretne jak zjawiska fizyczne — nie dostarcza elementów dla prawdziwej myśli abstrakcyjnej. (PA, s. 180)

Nie przedstawia abstrakcyjnego konceptu dla naszej kontemplacji (...). (PA, s. 179)

Jak zostanie przedstawione w rozdziale III.3, tylko ta „partykularystyczna” wykładnia teorii Langer (wraz z pewną — konieczną w takim wypadku — interpretacją jej „generalistycznych” wypowiedzi) jest do zaakceptowania, zarówno jako właściwy element całościowej teorii Langer, jak i jako adekwatna teoria znaczenia muzycznego w ogólności.

Wymieniony esej *Abstraction in Science and Abstraction in Art* zawiera ponadto jeszcze jedną istotną — jak się wydaje — modyfikację dotyczącą kwestii relacji pomiędzy własnościami muzyki a wyrażanymi przez nią uczuciami. Jak to zostało przedstawione, mówiąc o analogii między nimi Langer wskazywała prawie wyłącznie na podobieństwo dynamiczno-czasowych form przebiegu. To wyłącznie struktura dzieła odgrywała rolę w jego funkcji symbolizującej uczucia ludzkie, z czego wynikało, że elementy percypowane jako jednolite, proste składniki postrzeżenia zmysłowego (np. pojedyncze dźwięki, ale także współbrzmienia, akordy),

nie mając postrzegalnej struktury nie mogły być kojarzone z jakimkolwiek znaczeniem czy wartością wyrazową. W wymienionym natomiast eseju Langer mówi:

Wyabstrahowana forma organicznych relacji i żywotnych rytmów jest tylko składnikiem w całościowej ekspresji uczucia i pozostaje nie ujawniona w tym większym procesie. Ale stanowi ramową podstawę i z chwilą, gdy zostanie ustalona, cała dziedzina percepcji zmysłowych dostarcza materiału symbolicznego. Wtedy znaczenia emotywnie właściwe danym zmysłowym włączają się do gry. Naturalny związek pomiędzy jakościami zmysłowymi a uczuciami (...) wyznacza funkcję materiału zmysłowego w sztuce. (PA, s. 179)

Tezę o znaczeniach emotywnych bezpośrednio związanych z jakościami zmysłowymi Langer wprowadza poprzez interesującą dyskusję na temat powstawania terminów odnoszących się do tych ostatnich i historii ich znaczeń:

kolory nie zawsze były wyróżniane przez faktyczne wartości widmowe — tzn. jako „czerwony”, „niebieski”, „żółty” itd. — ale przede wszystkim jako ciepłe i zimne, jasne i ponure. Porównawczy słownik etymologiczny Waldego (*Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Leipzig, 1926) podaje znaczenia indoeuropejskiego rdzenia *ghel* jako „*glänzen, schimmern, gelb, grün, grau oder blau*”. Nazwy określonych pigmentów zostały późno ustalone i często zmieniały znaczenie z jednej barwy na inną. Tak więc dzisiejsze słowo *blue*, niemieckie *blau*, wywodzi się od *blavus*, średniowiecznej łacińskiej formy od *flavus*, oznaczającej nie niebieski, lecz żółty. *Black* pochodzi od *bhleg*, a jest pokrewne z *blanc, blank*, szwedzkim *black*, norweskim *blakk*, oznaczającymi biały. Najstarszy sens przetrwał, jak się wydaje, w *bleak* (blady, zimny, surowy, mroczny). Ale jeszcze bardziej zadziwiający jest fakt, że konotacja przymiotnika często całkowicie przesuwa się z dziedziny jednego zmysłu do innego (...). Jednak pozornie kapryśne zmiany znaczenia, często od pewnej jakości do jej dokładnego przeciwieństwa, następują według doskonałej oczywistej zasady: słowo desygnuje jakąkolwiek jakość, która może symbolizować pewne uczucie. Dlatego ekstremalne przeciwieństwa wrażeń zmysłowych były często desygnowane przez to samo słowo: biały i czarny, gorący i zimny, wysoki i głęboki. (...) Oba ekstrema wrażenia zmysłowego symbolizują taką samą intensywność uczucia. Prawdziwym przeciwieństwem ich wartości jest mało wyraziste wrazenie zmysłowe — przyciemniony, mglisty, szary, letni, płaski, płytki. (PA, s. 170–171)

Modyfikacja ta pozbawia co prawda stanowisko Langer jednolitości, ale przydaje mu wiarygodności.

Na zakończenie należy jeszcze omówić pewną szczególną własność znaczeń muzycznych, która odróżnia je od wszelkich innych typów znaczeń — nie tylko dyskursywnych, ale i od innych przedstawieniowych. Langer powiada, że muzyka, mając z powodu ukazywania struktury uczuć wszelkie podstawy, aby być ich symbolem, jednocześnie nie posiada jednej istotnej cechy innych symboli: istnienia ustalonych czy też przypisanych konotacji. W tym sensie jest niedopełnionym symbolem. Utwór muzyczny jest więc początkowo niczym więcej niż pewnym obiektem, postrzeganym przez zmysł słuchu i pozbawionym jakichkolwiek znaczeń (jest tak w „idealnym przypadku”, tzn. gdy nie mamy do czynienia z żadnym tekstem słownym, żadnymi nawiązaniem do znanych melodii ani tp.). Ze względu na swe własności strukturalne, na swój „wygląd słuchowy”, na swą postać i formę zmysłową mógłby wywołać skojarzenie z czymkolwiek, czego formę przypomina: ze wschodem i zachodem słońca, burzą czy wybuchem wulkanu, czy też z podobnym utworem muzycznym słyszonym wcześniej — albo w ogóle z niczym. Jeżeli ktoś „zobaczyłby” w muzyce płynący strumień, stałaby się ona dla niego symbolem przedstawieniowym — czy też, mówiąc nieco przenośnie, obrazem — strumienia. Dochodzi jednak do głosu podobny mechanizm, o jakim była mowa w odniesieniu do sygnałów (por. cytaty z *PNK s. 58/NSF s. 115*, przytoczony w rozdziale II.1.1, s. 32), a który Langer następująco opisuje w odniesieniu do symboli:

symbol i obiekt, mając wspólną formę logiczną, byłyby zamienialne, gdyby nie pewne czynniki psychologiczne, mianowicie: obiekt jest interesujący, ale trudny do uchwycenia, podczas gdy symbol jest łatwo uchwytany, choć sam w sobie być może mało ważny. (*PNK s. 74/NSF s. 136–137*)

Dźwięki dużo łatwiej wytworzyć, łączyć ze sobą, postrzegać i identyfikować niż uczucia. Formy uczucia pojawiają się tylko samorzutnie, jako część naturalnego biegu rzeczy, a formy muzyczne mogą być skonstruowane i rozbrzmiewać zgodnie z naszą wolą. Ich ogólny wzorzec może być wielokrotnie aktualizowany przez ponowne wykonania. (*FF, s. 27*)

Jeśli jakiś obiekt lub zdarzenie skorelowane są z szeregiem innych rzeczy (np. dźwięk dzwonka przy drzwiach skorelowany jest zarówno z obecnością kogoś, kto dzwonek ten uruchomił, jak i faktem jednoczesnego przepływu prądu w obwodzie elektrycznym), każda z nich mogłaby być potencjalnie wzięta za ich znaczenie, a wybór zależy wyłącznie od zainteresowania odbiorcy znaku. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku utworu muzycznego: mógłby być kojarzony z wodospadem, bitwą, pędzącymi końmi i wieloma innymi rzeczami.

Ale niewątpliwie dziedziną naszego najbardziej głębokiego i intensywnego zainteresowania jest nasze wewnętrzne życie emocjonalne. Jest po prostu obserwowalnym, wielokrotnie potwierdzanym faktem, że muzyka w pierwszym rzędzie bywa postrzegana jako wyrażająca emocje. Ale żadne tego rodzaju konotacje nie są muzyce na stałe przypisane. W tym sensie, mówi Langer, muzyka jest niedopełnionym symbolem. Zakres jego potencjalnych znaczeń wyznaczony jest jedynie przez jego postrzegalną formę — coś posiadającego formę analogiczną może stać się jego znaczeniem, natomiast proces faktycznego przypisywania znaczeń odbywa się każdorazowo na nowo w trakcie percepcji symbolu. A przypisywanie znaczeń w procesie słuchania, odbieranie muzyki jako znaczącej, opisuje Langer w następujący sposób:

Przypisywanie znaczeń jest zmieniającą się, kalejdoskopową grą, prawdopodobnie poniżej progu świadomości, z pewnością zaś poza granicami myślenia dyskursywnego. Wyobraźnię, która reaguje na muzykę, cechuje indywidualizm, kojarzenie i logika, poddaje się ona wzruszeniu, rytmowi ciała, marzeniu (...). Ponieważ żadne z przypisywanych znaczeń nie jest konwencjonalne, żadne nie trwa dłużej niż dźwięk, który mija — to krótkotrwałe przelotne skojarzenie jest jednak błyskiem zrozumienia. Trwałym efektem jest (...) *uczynienie rzeczy pojmowalnymi*, a nie gromadzenie sądów. Nie komunikacja a wgląd jest darem muzyki; w bardzo naiwnym sformułowaniu: wiedza o tym „jak płyną uczucia” [how feelings go]. (PNK s. 244/NSF s. 359)

Muzyka zatem tylko o tyle jest symbolem, o ile jej znaczenia powstają w każdym indywidualnym procesie słuchania. Nie oznacza

to jednak, że znaczenia te są całkowicie subiektywne. Takim przelotnie, podświadomie i jednocześnie z pewną psychologiczną nieuchronnością przypisywanym znaczeniem jest uczucie, posiadające formę przedstawioną w muzyce; stałość tej formy gwarantuje obiektywny rdzeń wszelkich indywidualnych przypisań — o ile wynikają one z faktycznego rozumienia muzyki, a nie swobodnego fantazjowania przy okazji jej słuchania.

Langer zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną cechę symbolizmu muzycznego, która odróżnia go od symboli językowych (czy też innych czysto konwencjonalnych). Te ostatnie posiadają cechę nazywaną przezroczyością semantyczną: nie zatrzymują uwagi na sobie samych i są zastępowalne przez każde inne, którym przypisane zostało to samo znaczenie⁵⁸. Własności tej nie ma większość symboli przedstawieniowych: to w nich, a nie poprzez nie widzimy ich znaczenia i w związku z tym nie można takich symboli odrzucić czy zastąpić innymi, bez zniknięcia lub przynajmniej częściowej utraty znaczenia. Obraz przedstawiający chłopca nie jest zastępowalny przez słowo „chłopiec” ani przez inny obraz przedstawiający chłopca — będzie to inne przedstawienie (tego samego lub innego) chłopca. A gdy obraz zniknie, jego znaczenie może być tylko częściowo przechowane w innych symbolach — pojęciu chłopca o takim a takim wyglądzie czy też kopii obrazu. Jednak wiele symboli przedstawieniowych ma pewne wyrażalne językowo konotacje, które nawet jeśli nie są w jakikolwiek konwencjonalny sposób przypisane i nie są ich pełnymi znaczeniami, to jednak są obiektywnie przypisywalne, a przez to trwałe: najczęściej możemy bez wahania powiedzieć, co dany obraz przedstawia. Powoduje to pewne niewielkie „odklejenie” części znaczenia od symbolu, jakim jest obraz, pewną od niego niezależność i oczywiste poczucie odrębności,

⁵⁸ Ściśle rzecz biorąc, nie wszystkie użycia języka są w tym sensie całkowicie przezroczyste. Poezja jest tylko do pewnego stopnia przetłumaczalna na inny język, tzn. zastępowalna przez inny symbol. Jej przezroczyłość jest jednak nieporównanie większa niż większości symboli przedstawieniowych.

przeciwstawienie obrazu i rzeczy przedstawionej. W muzyce natomiast nie tylko nie mamy żadnych konwencjonalnie przypisanych znaczeń, jak w języku, ale też żadnych obiektywnie przypisywalnych i w związku z tym trwałych znaczeń. Przepisanie jakichkolwiek znaczeń muzyce trwa tylko tak długo, jak przemijający dźwięk i dlatego jakiegokolwiek ich zaistnienie jest każdorazowo w całości zależne od istnienia symbolu. Tym bardziej nie może być więc mowy o jakimkolwiek odłączeniu znaczenia muzyki od jej dźwiękowych nośników. W muzyce znaczenia i symbol zrosnięte są w jedno, w nierozdzielalną całość. Langer powiada, że „[muzyka] nie jest przezroczysta, ale opalizująca. Jej wartości tłoczą się jedna przez drugą, jej symbole są niewyczerpane” (PNK s. 239/NSF s. 353).

To nadzwyczaj silne zrosnięcie się znaczeń muzycznych z dźwiękami powoduje, że muzyka, bardziej może niż inne rodzaje symboli, zdolna jest do wywoływania iluzji faktycznej obecności tego, co symbolizowane, i skłania do utożsamienia symbolu z jego znaczeniem. Rzadko — i raczej przez przypadek — zdarza się, aby przedstawienie wizualne jakiegoś przedmiotu zostało wzięte za realny przedmiot. Muzyka natomiast, przedstawiając nam emocje, wywołuje w nas wrażenie, że z samymi emocjami obcujemy. A ponieważ emocje nie są czymś, co może istnieć niezależnie, „na zewnątrz”, więc mamy skłonność brać je za emocje własne (albo wyobrażamy sobie, że „słyszemy” emocje twórcy). Jednocześnie, ponieważ tak naprawdę emocje są nam tylko przedstawione, mamy ciągle wobec nich dystans i nie ulegamy im do końca, nie jesteśmy przez nie naprawdę zawładnięci — nie jesteśmy np. naprawdę smutni. Ale muzyka wydaje się czasem wywoływać rzeczywiste emocje i wzruszenia i wiele estetyk muzyki uznawało wręcz tę jej cechę za istotę jej oddziaływania i znaczenia. Zjawisko to — uważa Langer — znajduje naturalne wyjaśnienie w świetle jej teorii symbolizmu muzycznego, który nazywa symbolizmem „*implicite*” (wydaje się, że jest to chyba inne określenie odnoszące się do „niedopełnienia” symboli muzycznych). W symbolizmie takim:

pomieszanie [znaków i znaczeń] wydaje się być czymś, czego wręcz należy się spodziewać. Bo dopóki formy symboliczne nie zostaną świadomie wyabstrahowane, są powszechnie mylone z rzeczami, które symbolizują. To ta sama zasada, która sprawia, że wierzymy mitom, że przypisujemy moc nazwom denotującym moc, a sakramentom skuteczność. (...) Muzyka jest naszym mitem życia wewnętrznego — mitem młodym, żywotnym i pełnym znaczenia (...). (PNK s. 245/NSF s. 360–361)

III. MODYFIKACJA I ROZWINIĘCIE TEORII LANGER

Celem poniższej części pracy jest próba rozwiązania kilku problemów związanych ze znaczeniem muzyki przy wykorzystaniu ram terminologicznych zaproponowanych przez Susanne Langer. Jak jednak zostało już niejednokrotnie zaznaczone, jej stanowisko, zawierając wiele trafnych intuicji, jednocześnie cierpi na szereg braków i niespójności. Niektóre z nich — jak np. niejasny stosunek klas sygnałów i symboli — zostały już wstępnie skorygowane (rozd. II.1.2). Lista trudności nie ogranicza się jednak do tych już zasygnalizowanych. Prowadziły one z jednej strony do uzasadnionych krytyk, a z drugiej do nieporozumień w odbiorze jej teorii, do błędnych interpretacji i w efekcie do niestusznych zarzutów. Aby sedno tej interesującej teorii zachować i móc korzystać z jej siły wyjaśniającej, trzeba trudności te zanalizować i w razie potrzeby teorię odpowiednio zmodyfikować.

O ile w drugiej części głównym zamiarem było oddanie maksymalnej sprawiedliwości temu, co mówi sama Langer — nawet wówczas, gdy jej stwierdzenia były poddawane krytyce — o tyle teraz podstawowym dążeniem jest skonstruowanie najlepszych możliwych rozwiązań. Tak więc, choć wiele argumentacji będzie wychodzić od poglądów Langer i ich krytyki, ich głównym celem będzie ustalenie, jakie stanowisko w danej sprawie jest najstuszniejsze. Czasem będzie to jedno z kilku konkurujących — czy wręcz sprzecznych — stanowisk, które można znaleźć u samej

Langer, czasem jednak pogląd ten będzie w sposób oczywisty niezgodny z jej stanowiskiem. Końcowy efekt nie będzie więc mógł być nazwany „jedną z możliwych interpretacji Langer”, ani też spójnym ekstraktem z jej teorii — zbyt bogatej i wielowątkowej, aby mogła być wolna od jakiegokolwiek sprzeczności. Raczej dążyć będziemy do najlepszych możliwych rozwiązań zainspirowanych teorią Langer.

1. AUTOEKSPRESJA

1.1. Charakterystyka problemu

Pierwsze w porządku logicznym ogólnej analizy znaków rozróżnienie Langer, mianowicie sygnałów i symboli, odpowiada problemowi autoekspresji, zajmującemu podobną pozycję w analizie znaczeń muzyki, którą Langer interpretuje opierając się właśnie na modelu sygnału. Jak pamiętamy, rozróżnienie powyższe w wersji Langer zostało uznane za wieloznaczne i zastąpione prowizorycznie kilkoma innymi. Także jej argumentacja, że muzyka nie jest sygnałem rzeczywistych przeżyć artysty — z czego miało wynikać, że znaczenia emocjonalne muzyki nie mogą być wyjaśnione przez odwołanie się do jej autoekspresyjności — została uznana za niekonkluzywną.

Jednocześnie problem autoekspresji — tzn. pytanie, czy artysta wyraża swe własne uczucia w dziele sztuki oraz czy możemy wyjaśnić znaczenia emocjonalne dzieła odwołując się do tego faktu — wykracza w sposób oczywisty zarówno poza ramy muzyki (choć być może na jej terenie występuje z największą ostrością, por. rozdz. III.1.3, s. 144–145), jak i poza ramy teorii Langer. Przeświadczenie o autoekspresyjności sztuki wciąż daje o sobie znać, o czym świadczy chociażby następująca wypowiedź Władysława Tatarkiewicza: „Sztuka (...) daje wyraz nie tylko uczuciom osób przedstawionych w powieści czy na obrazie, ale także uczuciom *samego artysty* (...).

W dziełach jego ujawniają się zarówno jego aktualne przeżycia, przejściowe smutki i radości, gniewy i zachwyty, jak też ogólna postawa uczuciowa wobec świata i ludzi¹. Z drugiej strony trudno nie zgodzić się z opinią Stefana Morawskiego, współbrzmiającą ze stanowiskiem Langer, że „ekspresyjność dzieła sztuki gwarantowana jest przez jego własne elementy, nie zaś przez relację do okolicznościowych emocji, ani nawet przez zamiary twórcze artysty. Jeśli dzieło sztuki nie znajduje oddźwięku ekspresyjnego u odbiorców, którzy nic nie wiedzą o twórcy, to jest ono nieudane pod względem artystyczno-ekspresyjnym”².

Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że poprzez gwałtowne i całkowite zanegowanie roli autoekspresji w muzyce (czy w ogóle w sztuce), Langer podkopuje podstawy swego własnego stanowiska, zgodnie z którym artysta „wyraża to, co *wie* o tak zwanym «życiu wewnętrznym»; a to może przekraczać jego osobiste doświadczenie, ponieważ muzyka jest dla niego formą symboliczną, poprzez którą może zarówno poznawać, jak i wyrażać idee dotyczące ludzkiej wrażliwości” (FF, s. 28). Sformułowanie: „może przekraczać jego osobiste doświadczenie” oznacza *implicite*, że pochodzenie tej wiedzy zostaje umiejscowione w pierwszym rzędzie w granicach tego doświadczenia. W ten sposób Langer przyznaje, że własne przeżycia artysty są jednak ważnym i niewątpliwie najbardziej bezpośrednim wiedzy takiej źródłem. Opierając się na niej artysta wyraża co prawda nie takie czy inne konkretne przeżycie, ale jednak w ogólności swoje własne doświadczenie emocjonalne. Jeśli temu zaprzeczmy, teza, że wyraża on swoją wiedzę o uczuciach, będzie trudna do utrzymania. Langer w pewnym momencie dostrzegła tę groźbę: w jednym z ostatnich rozdziałów *Feeling and Form*, argumentując ponownie przeciwko autoekspresyjności sztuki w swój zwykły, niekonkluzywny sposób, w pewnym momencie powiada:

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Ekspresja i sztuka*, 1962, s. 51.

² Stefan Morawski, *Ekspresja*, 1974, s. 318.

Ale powiedzieć, że [artysta] nie odtwarza swoich własnych emocji, byłoby po prostu naiwne. Wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia; nie możemy wiedzieć czegoś, co *nie pozostaje w żadnym związku* z naszym doświadczeniem. Tyle tylko, że związek ten może być bardziej złożony, niż zakłada teoria bezpośredniej osobistej ekspresji. (...) Wszystko, co artysta może sobie wyobrazić, jakoś przypomina jego własną subiektywność lub jest przynajmniej powiązane z jego sposobami odczuwania. (FF, s. 390–391)

Tego rodzaju „odszywnienie” stanowiska to mniej więcej tyle, ile potrzeba, aby móc utrzymać tezę o wyrażaniu przez artystę wiedzy o uczuciach. Wypowiedź powyższą można ewentualnie zinterpretować, wychodząc od standardowo czynionego rozróżnienia (por. np. cytowaną wypowiedź Tatarkiewicza), następująco: w sztuce nie zostają co prawda wyrażone żadne uczucia przeżyte przez artystę w jakimś określonym momencie czasu, lecz jedynie jego ogólne dyspozycje emocjonalne (o których, jak pamiętamy, mówił tak bardzo krytykowany przez Langer Carnap), czy też trwałe cechy osobowości, ogólna postawa uczuciowa. Nie jest pewne, czy Langer zgodziłaby się z taką wykładnią. Nawet jeśli tak, nadal pozostaje nie rozstrzygnięte, czy w takim razie możemy traktować muzykę jako sygnał „ogólnej emocjonalności” artysty i czy jej ekspresja stanowi podstawę dla wyjaśnienia emocjonalnych znaczeń muzyki. Ponadto wydaje się, że od interpretacji takiej niedaleko do rozumienia tych znaczeń jako ogólne, co poprzednio zostało uznane za sprzeczne ze stanowiskiem Langer i — zgodnie z naszym przeświadczeniem — z jakimkolwiek właściwym rozumieniem sztuki. Często zresztą teza o autoekspresyjności sztuki jest łączona z pytaniem — co jest do pewnego stopnia zrozumiałe — czy jej emocjonalne znaczenia są w swej istocie ogólne czy indywidualne, o czym świadczy chociażby następujące sformułowanie Michała Piotrowskiego:

Otóż za oczywiste uważano długo, iż dzieło sztuki jest wyrazem uczuć *artysty* (...). Zasadniczo odmienny pogląd sformułowali romantycy: (...) dzieło wyraża nie stany emocjonalne doznawane przez konkretną jednostkę (a więc i artystę), lecz uczucia *w ogóle, jako takie* (...); dzieło sztuki nie jest również ekspresją uczucia *konkretnego*, określonego z uwagi na genezę, czas i miejsce powstania,

(...) lecz stanu psychicznego *in abstracto*, „jego istoty w oderwaniu od wszelkich akcesoriów i określonej fabuły” (A. Schopenhauer). Pogląd ten akceptuje większość współczesnych estetyków³.

Zgodnie z tym autoekspresyjność sztuki wiązałaby się z partykularnością jej znaczeń, natomiast ich ogólność z odrzuceniem autoekspresyjności. Powstaje zatem problem, jak pogodzić to ostatnie stanowisko z przeświadczeniem o zasadniczej specyficzności znaczeń sztuki. Jest raczej jasne, że kojarzenie tego przeświadczenia z autoekspresyjnością sztuki nie jest w pełni zasadne i stanowi w istocie pomieszanie dwóch różnych problemów. Jeżeli jednak pojawia się skłonność do ich łączenia (czy wręcz utożsamiania), tym istotniejsze wydaje się należyte wyjaśnienie problemu autoekspresji, aby wykluczyć jego ewentualny wpływ na późniejszą dyskusję: partykularność *versus* ogólność znaczeń muzyki.

Widać zatem, że rozwiązanie i wyjaśnienie problemu autoekspresji w muzyce — a ogólność naszych rozważań pozwoli zastosować je bez większych przeszkód do innych dziedzin sztuki — zasługuje na poświęcenie mu należytej uwagi i wnikliwości. Zamierzenie to — mam nadzieję — usprawiedliwi pewną gruntowność, z jaką zostanie teraz przeprowadzona eksplikacja kluczowych w tym kontekście pojęć sygnału i symbolu.

1.2. Sygnał a symbol po raz wtóry

Na początek przypomnijmy rozróżnienia zaproponowane w miejsce pojęć Langer, uznanych za wieloznaczne i niejasno zdefiniowane. Pierwsze, najbardziej podstawowe, było oddzielenie tych znaków, których rozumienie polega wyłącznie na pewnej określonej reakcji (sygnały czyste, praktycznie jedyne znaki rozumiane przez zwierzęta) od tych, których rozumienie polega na wytworzeniu przez podmiot pewnej koncepcji czy wyobrażenia i które może być

³ Michał Piotrowski, *Ekspresja artystyczna*, 1994, s. 42–43.

w związku z tym od jakiegokolwiek zewnętrznej reakcji oddzielone — tak Langer definiuje symbole. Tego rodzaju są niemal wszystkie znaki — także typowe sygnały — używane przez człowieka, z czego wynika, że w tym zakresie — inaczej niż sądzi Langer — sygnały są podklasą symboli, a nie są im przeciwstawne. Na potrzeby dalszej części niniejszej pracy ta najszersza klasa symboli — praktycznie pokrywająca się z klasą wszelkich znaków używanych przez człowieka (i tylko takie będą rozważane, jeżeli nie będzie inaczej zaznaczone) — będzie nazywana znakami, aby termin „symbol” zarezerwować dla pewnej podklasy, która zostanie zdefiniowana w toku dalszej dyskusji. Następnie zostały wymienione cztery możliwe sposoby — częściowo współzależne — wyróżnienia sygnałów w obrębie klasy wszystkich symboli, czy też, jak będziemy od teraz mówić: w obrębie wszystkich znaków. Relacje pomiędzy zakresami rozróżnionych pojęć zostały przedstawione na diagramie na s. 48. Zgodnie z podjętą właśnie decyzją terminologiczną klasę K będziemy odtąd nazywać klasą znaków i tylko do niej ograniczymy dalsze rozważania.

Jeżeli teraz w jej ramach chcielibyśmy od sygnałów odróżnić symbole w jakimś węższym sensie, opierając się na kryteriach Langer, można to zrobić tylko na zasadzie negatywnej, definiując je jako te znaki, które nie są sygnałami, a jedynie przywołują pewną koncepcję. Sygnały natomiast zawierają w swoim znaczeniu także asercję egzystencjalną. Ich znaczenie byłoby więc niejako bogatsze niż symboli. W tej sytuacji całkiem niezrozumiałe i niewytłumaczalne byłoby postrzeganie przez Langer tych ostatnich jako stojących wyżej w hierarchii znaków. Nie szczędzi ona przecież wysiłków, ażeby pokazać, że muzyka jest *czymś więcej niż tylko sygnałem* emocji i żeby dowieść, że jest — podobnie jak język — systemem symbolicznym, choć niewątpliwie od niego odmiennym.

Aby znaleźć wyjaśnienie dla tego stanu rzeczy i wydobyć cechę pozytywnie charakteryzującą symbole, zastanówmy się najpierw, jak nabywana jest umiejętność rozumienia pewnych sygnałów. W najprostszym modelu — dostępnym zarówno zwierzętom, jak i człowiekowi (choć przez człowieka stosunkowo rzadko wykorzystywa-

nym; por. uwagi dotyczące sposobu uczenia się znaczeń sygnałów przez człowieka w rozdz. II.1.2, s. 43) — obserwowana jest przez podmiot P korelacja występowania pomiędzy pewnymi zdarzeniami (faktami, obiektami), nazwijmy je A i B. Jeżeli zostanie ona zaobserwowana wielokrotnie, A jest łatwiej postrzegalne dla P, a B bardziej interesujące, wtedy pojawienie się A zaczyna funkcjonować dla P jako sygnał B. Korelacja pomiędzy A i B nie musi być przyczynowo-skutkowa. Sztucznie wytworzona przez człowieka, np. pomiędzy zapalaniem się żarówki i podawaniem zwierzęciu jedzenia, będzie tak samo dobra do wytworzenia rozumianego przez zwierzę sygnału, jak naturalna korelacja pomiędzy brzaskiem na horyzoncie i możliwością wyruszenia na łowy w związku ze zbliżającym się dniem. Inaczej mówiąc: zwierzęta nic nie wiedzą o przyczynowości⁴, postrzegają tylko korelację.

Jeżeli podmiotem jest człowiek, pojawienie się A będzie u niego wywoływało wyobrażenie B, jednocześnie informując o zaistnieniu B. Koncepcja B przywoływana przez A będzie więc czymś już znanym dla P. W zaprezentowanym modelu inaczej być nie może: jeżeli umiejętność odczytania znaku pochodzi z dostrzeżenia, że pomiędzy A i B zachodzi korelacja, oznacza to, że P miał możliwość bezpośredniego, wielokrotnego zaobserwowania zarówno A, jak i B. Chociaż, tak jak zostało zauważone wcześniej, nauka rozumienia sygnałów przez człowieka przebiega często inaczej, wiele sygnałów zachowuje właśnie opisaną cechę, tzn. przywołują koncepcję już wcześniej znaną podmiotowi. Głazy narzutowe mogą sygnalizować przeszłą obecność lodowca na danym terenie, mimo że nie sami zaobserwowaliśmy taką korelację. Ale nie będą oznaczać nic, jeżeli

⁴ Można powiedzieć, że ściśle rzecz biorąc my też nic o niej nie wiemy. Różnica pomiędzy nami a zwierzętami jest tylko taka, że wiemy coś o naszej intencjonalności. Wiemy — czy też przynajmniej mamy takie głębokie przeświadczenie — że pewne korelacje możemy zgodnie z naszą wolą fabrykować, co oznacza jednocześnie, że możemy ingerować w ich zachodzenie. Fakt ten stanowi podstawę odróżnienia korelacji obecnych w samej naturze, czyli naturalnych (które nazywamy przyczynowo-skutkowymi), od korelacji sztucznych naszego autorstwa.

nie nauczymy się rozróżniać gładów narzutowych od innych i nie będziemy wiedzieć, co to jest lodowiec, tzn. jeżeli nie będziemy mieli pewnego wyobrażenia zarówno gładu narzutowego, jak i lodowca. Znak „niebezpieczny zakręt” sygnalizuje obecność czegoś znanego dla kierowcy. Prawdopodobnie wielokrotnie pokonywał on już „niebezpieczne zakręty”. Ale również znak „granica państwa” sygnalizuje coś, czego pojęcie jest kierowcy znane, nawet jeśli po raz pierwszy w życiu zdarza mu się do takowej zbliżyć. Chodzi o to, czy koncepcja będąca częścią znaczenia sygnału jest w ogóle znana odbiorcy — obojętne z jakich źródeł. Nie musi być znana z bezpośredniego doświadczenia — mogła zostać *symbolicznie* przekazana. Otóż większość *symboli* używanych przez człowieka ma zdolność przekazywania odbiorcy *nowych* koncepcji, dotyczących przedmiotów czy zjawisk, z którymi nigdy wcześniej się nie zetknął. A jeśli tak, to symbol musi koncepcję jakoś przedstawić — przez opis, przez porównanie do czegoś znanego, przez analogię lub prezentację podobizny jakiejś rzeczy. Czym jest lodowiec, niebezpieczny zakręt czy granica państwa może być wyjaśnione w słowach, nowy dowód matematyczny czy wzór nowego związku chemicznego może być zapisany symbolicznie. Obraz czy fotografia może przedstawić człowieka, którego nie znamy i którego tylko na tej podstawie będziemy w stanie rozpoznać w przyszłości.

Rozróżnienie takie — znaków, które są w stanie przekazać odbiorcy koncepcję dla niego nową i takich, które przywołać mogą tylko wyobrażenie czegoś już znanego — dostarcza pozytywnej charakterystyki symboli i wyjaśnia ich „wyższość” nad wieloma sygnałami. Koncepcje czy wyobrażenia, o których mowa, nie powinny być przy tym rozumiane jako ograniczone do „rzeczowników”. To także wyobrażenia faktów, sytuacji, stanów rzeczy — czegokolwiek, co może być znaczeniem symbolu. W tym sensie np. zdanie „Andrzej chodzi” jest symbolem zdolnym do przekazania idei nowej dla odbiorcy: nie musiał on nigdy widzieć chodzącego Andrzeja, a nawet — jeżeli np. Andrzej jest małym dzieckiem — mógł nie wiedzieć, że potrafi on chodzić. Jakby powiedział może skrupulatny filozof języka, albo ktoś, kto dobrze zapamiętał sobie

lekcję Kanta: zdolność chodzenia mogła nie być dla niego częścią znaczenia imienia Andrzej.

Dowodząc, iż muzyka jest symbolem, a nie sygnałem uczuć, Langer w gruncie rzeczy chciała przede wszystkim tę jej cechę — milcząco przypisywaną symbolom — wyeksponować: jest ona w stanie przedstawić pewne uczucia, a nie tylko być świadectwem ich przydarzenia się kompozytorowi. „Tak jak słowa mogą opisywać wydarzenia, których nie byliśmy świadkami, miejsca i przedmioty, których nie widzieliśmy, muzyka może przedstawiać emocje i nastroje, których nie odczuwaliśmy, namiętności, których przedtem nie znaleźliśmy” (PNK s. 222/NSF s. 330). Być może kiedy Langer różnicę pomiędzy symbolami a sygnałami widziała w tym, że te pierwsze przekazują odbiorcy koncepcję tego, co symbolizowane, a nie tylko powiadają o istnieniu, miała na myśli taką właśnie dystynkcję, jaką teraz poczyniliśmy. Tzn. symbole nie tylko naprowadzają odbiorcę na wyobrażenie jakiejś rzeczy lub faktu — co sygnały oczywiście również czynią — ale przedstawić mogą koncepcję (wyobrażenie) jeszcze nie znaną odbiorcy. Bez wątpienia Langer czasem myśli o symbolach w ten sposób, o czym świadczy choćby powyższy cytat. Byłoby to bliskie temu, co Langer nazywa możliwością artykulacji — wyrażania tego, co jest (albo co mogłoby być), ale co nie zostało jeszcze wyrażone. Artykulację określa przecież jako „złożoną kombinację” (PNK s. 93/NSF s. 160), a wyrażanie tego, co dotąd nie kojarzy się z żadnym znakiem, tj. wytwarzanie nowych koncepcji, wymaga niewątpiwanie złożonej kombinacji elementów zmysłowo postrzegalnych (w symbolach przedstawieniowych) czy też pojęć (w systemach językowych). Mówiąc to wybiegliśmy już naprzód do następnego rozdziału, gdzie pokażemy, iż również teza Langer o podobieństwie formy każdego symbolu do tego, co symbolizowane, wskazuje na rozumienie symbolu takie, jak to właśnie określiliśmy. Jednak z tego, co Langer mówi *explicite*, wynika bez wątpienia takie jej rozumienie symbolu, jakie zostało zaprezentowane w rozdziale II.1.

Czy opisana cecha symboli wprowadza wreszcie jasność do nieco zawikłanej kwestii jednoznacznego ich odróżnienia od sygna-

łów? Czy rozróżnienie na niej oparte pokrywa się z którymkolwiek z wcześniejszych rozróżnień⁵? Niestety, chwila namysłu wskazuje przykłady podważające taką nadzieję. Z jednej strony, co dość oczywiste, symbole proste z konwencjonalnie przypisanymi znaczeniami — a więc w szczególności wszystkie pojedyncze wyrazy — przywołać mogą tylko koncepcje znane odbiorcy. Z drugiej — co być może mniej oczywiste — istnieją sygnały powiadamiające o istnieniu rzeczy całkiem nieznanego dla odbiorcy rodzaju, tj. przekazujące pewne nowe koncepcje. Faktowi ich występowania w najszerszej klasie sygnałów, tzn. wszelkich znaków wskazujących na istnienie — przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe — rzeczy, zdarzeń lub stanów, nie należy się dziwić, skoro znajduje się w niej wiele orzekających zdań egzystencjalnych⁶. Na tej samej zasadzie można się spodziewać, że wszelkie inne sygnały konwencjonalne⁷ —

⁵ Jedyne dotychczasowe rozróżnienia to takie, które definiowały w pewien sposób klasy sygnałów (por. rozdz. II.1.2, s. 45–46), a symbole mogły być rozumiane jedynie jako klasy takiej dopełnienie. Pozytywne określenie symboli, którym teraz dysponujemy, umożliwiła postawienie pytania, czy zdefiniowana przez nie klasa symboli pokrywa się z którąś z klas zdefiniowanych jako dopełnienie klasy sygnałów.

⁶ Co ciekawe, wydaje się, że do tej klasy powinna być również zaliczona większość wszelkich zdań asertywnych, bo informują one o zachodzeniu pewnego stanu rzeczy. W ten sposób paradygmatyczne dla Langer symbole dyskursywne okazują się jednocześnie sygnałami. Natomiast, jak wkrótce stanie się jasne, symbolami czystymi — tzn. nie będącymi jednocześnie sygnałami — są przede wszystkim symbole przedstawieniowe, czyli te, co do których Langer sądziła, że o uznanie ich symboliczności musi dopiero walczyć.

⁷ Należy zaznaczyć, że ani tu, ani nigdzie później, termin „konwencjonalny” nie jest używany w znaczeniu, które mogłoby implikować powstanie na podstawie jakiejś świadomej decyzji i z namysłem przyjętej konwencji. Oznacza on wyłącznie — w odniesieniu do znaków — że ich funkcjonowanie odbywa się zgodnie z pewnymi znanymi i akceptowanymi przez ich użytkowników regułami, które można również nazwać konwencjami. Nie twierdzi się natomiast niczego na temat sposobu, w jaki reguły te powstały i ustaliły się. Jest jasne, że jeśli chodzi o większość symboli językowych, nie są one wynikiem świadomie podjętych i *explicite* sformułowanych decyzji.

w szczególności także te, które przynależą do stosunkowo wąskiej klasy znaków domagających się określonej reakcji — mogą przekazywać odbiorcy nowe koncepcje, bo sygnały takie mogą być sformułowane językowo. Wystarczy pomyśleć choćby o tabliczkach z napisem informującym, co wolno, a czego nie wolno, czy też jak należy się zachowywać w danym miejscu.

Bardziej nieoczekiwana jest konstatacja, że również wśród sygnałów opartych na naturalnej korelacji egzystencjalnej pomiędzy znakiem a znaczeniem mogą występować symbole przekazujące nowe koncepcje. Bo mogłoby się przecież wydawać, że skoro nauczyliśmy się odczytywać znaczenia takich sygnałów obserwując wielokrotne zachodzenie korelacji, znaczy to, że znamy z bezpośredniej obserwacji oba jej człony. A jeżeli o zachodzeniu korelacji ktoś nas poinformował, mógł to zrobić — wydawałoby się — tylko zakładając naszą znajomość koncepcji obu członów korelacji albo zaznajamiając nas z nimi. Okazuje się jednak, że rozumowania te muszą zawierać jakiś błąd, bowiem konkretne przykłady zadają im kłam. Fotografia pozostaje w korelacji egzystencjalnej do sfotografowanego obiektu, a jednocześnie ma moc przedstawiania nowych dla odbiorcy obiektów. Może być co prawda traktowana wyłącznie jako przedstawienie wizualne, ale rzadko tak o niej myślimy. Pocztkówki są świadectwem tego, „jak pięknie jest w Portugalii”. Zdjęcie może być dowodem, że pan X przebywał w towarzystwie pani Y. Powodem tego statusu fotografii nie jest jej większa wierność niż obrazu — najbardziej zamazana, nieostra, czy wyblakła fotografia ma większą „wartość dowodową” niż najbardziej realistyczny obraz — lecz właśnie sposób jej powstania, przez bezpośredni wpływ na kliszę promieni światła odbitych od sfotografowanego obiektu. To samo można powiedzieć o czymś głosie nagrany na taśmie — jest naturalnym sygnałem zdolnym przekazać, jak brzmi głos nieznaomej osoby. Odcisk muszelki w skale osadowej nie tylko wskazuje na jej przeszłe istnienie, ale także ukazuje, jaka to była muszelka, przedstawia nam jej wygląd, o którym nic nie musieliśmy wcześniej wiedzieć.

Przyglądając się tym przykładom można wspomniany błąd w rozumowaniu zanalizować jak następuje. Po pierwsze, w poda-

nych kontrprzykładach wiedza o korelacji egzystencjalnej nie wynika z jej bezpośredniej obserwacji⁸, która faktycznie pociągałaby znajomość obu jej członów. Wiedzę tę uzyskujemy w inny sposób: albo możemy być przez kogoś o fakcie zachodzenia korelacji poinformowani, albo możemy ją wywnioskować z analogicznych przypadków: procedura robienia fotografii zawsze dotąd dawała podobiznę tego, co fotografowane, zatem zakładamy, że tak będzie w odniesieniu do wszystkich innych obiektów, które nigdy jeszcze fotografowane nie były i w wypadku których żadnej korelacji zaobserwować nie mogliśmy. Po drugie jednak: jak możemy wiedzieć o zachodzeniu korelacji, nie wiedząc pomiędzy jakimi członami ma ona zachodzić. Otóż przeoczyliśmy uprzednio możliwość, że — nawet jeżeli nie znamy wcześniej jednego członu korelacji (tego, który jest znaczeniem znaku) — sam sygnał, gdy jest jednocześnie symbolem, tak jak np. w wypadku fotografii, może nas z nim zaznajomić. Proces odczytywania tego rodzaju znaku wygląda więc następująco: przede wszystkim musi on nam przekazać — a nie tylko przywołać — koncepcję (wyobrażenie) tego, co jest znaczeniem znaku, skoro wcześniej była nam nieznana. Aby mógł to uczynić, musi być symbolem; czy też mówiąc inaczej, znaki, które są do tego zdolne, zdecydowaliśmy nazywać symbolami. Jeżeli zaś ponadto wiemy o korelacji egzystencjalnej znaku z tym, czego wyobrażenie symbolicznie nam przekazuje, znak ten jest jednocześnie sygnałem. Korelacja egzystencjalna nie jest w tym wypadku aktualna pomiędzy pewnymi wyróżnionymi z góry A i B, ale niejako potencjalna: zachodzi pomiędzy każdym znakiem A pewnej kategorii (np. każdą fotografią) a tym, co A symbolizuje.

Znowu stoimy więc przed dylematem, jak ustalić zakresy pojęć sygnału i symbolu wobec tylu krzyżujących się możliwości. Dysponujemy tylko jednym pozytywnym pojęciem symbolu, jako znaku

⁸ Tzn. nie jest tak, że musimy kilkakrotnie zrobić zdjęcie panu X i przekonać się, że w ten sposób zawsze otrzymujemy jego podobiznę; i tak z osobna dla każdego obiektu, który mogłoby zostać sfotografowany.

zdołnego do przekazania nowej dla odbiorcy koncepcji, i takie pojęcie przyjmujemy jako obowiązujące dla dalszych rozważań. Odtąd zawsze używając terminu „symbol” będziemy mieć to właśnie jego znaczenie na myśli. Jest to pojęcie węższe niż to, które Langer definiuje *explicite*, ale najprawdopodobniej pokrywa się z tym, które *implicite* zakłada. Jeśli chodzi o różne pojęcia sygnału, największe z nich — znaku domagającego się pewnej reakcji — jest w kontekście naszych rozważań, w szczególności w odniesieniu do tematu ekspresji artystycznej, chyba najmniej interesujące. Ponieważ omawiana przez Langer teoria autoekspresji odwołuje się do swego rodzaju związku przyczynowo-skutkowego, istotne jest, aby wybrane przez nas pojęcie sygnału obejmowało ten najbardziej paradygmataczny jego model. A jeśli jednocześnie nie chcemy wykluczać sygnałów konwencjonalnych, powinniśmy wybrać najszerze pojęcie sygnału, tzn. znaku wskazującego na istnienie — przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe — rzeczy, zdarzeń lub stanów. Dodatkową (negatywną) przesłanką na rzecz takiej decyzji może być fakt, że — jak to wynika z podanych wcześniej przykładów — przyjęcie którejkolwiek węższej definicji sygnału nie doprowadziłoby do uzyskania pustego przecięcia i rozłączności ze zdefiniowaną klasą symboli. Z faktem, że istnieją znaki będące jednocześnie sygnałami i symbolami, musimy się pogodzić. Wreszcie to najszerze pojęcie sygnału jest oficjalnym pojęciem Langer i chyba także jest najbardziej zbliżone do pojęcia wskaźnika Peirce’a.

Kolejną kwestią, z którą należy się uporać, jest problem symboli prostych o konwencjonalnie przypisanych znaczeniach, które przekazać mogą jedynie koncepcje znane już odbiorcy — nie są więc w świetle powyższego określenia symbolami, choć tak zwykle bywają nazywane. Inaczej mówiąc, przyjęte określenie symbolu jest węższe niż użycie tradycyjne. Symbole proste nie są też same w sobie sygnałami (choć mogą być oczywiście w takiej funkcji — w odpowiednim kontekście — użyte). Oznacza to z kolei, że rozróżnienie sygnałów i symboli, nie będąc rozłącznym, nie jest na dodatek wyczerpującym podziałem pojęcia znaku (w sensie określonym w rozdziale II.2, w przypisie 23, s. 64) — skoro symbole

proste nie należą ani do jednej, ani do drugiej kategorii. Z trudności tej można próbować wybrnąć w następujący sposób: wydaje się, że wszelkie użycia symboli w gruncie rzeczy mają na celu przekazanie odbiorcy czegoś, czego nie wie lub nie zna, nowej wiedzy lub nowych wyobrażeń. Każde użycie języka i każdy symbol przedstawieniowy jest chyba tego rodzaju⁹. Innym możliwym użyciem znaków jest funkcja sygnału: powiadomienie o istnieniu czegoś, co odbiorcy jako takie jest znane. Pojedyncze wyrazy natomiast — czy inne symbole proste — same, w odosobnieniu na nic nie mogą się przydać. Albo możemy ich używać jako sygnałów, albo przywołujemy za ich pomocą koncepcje po to, aby o nich mówić — tzn. aby używać symboli w ich właściwej funkcji — a nie tylko po to, aby przywołać bez żadnego dalszego celu koncepcje już nam znane¹⁰.

⁹ Symbole przedstawieniowe — których najbardziej typową odmianą są przedstawienia wizualne — najczęściej są w stanie ukazać nam coś, czego nigdy jeszcze nie widzieliśmy. Można jednak wyobrazić sobie jakiś rysunek czy szkic skrajnie schematyczny, zaznaczony paroma kreskami: sylwetkę ludzką, czworonoga czy tp., w której nie ma praktycznie nic poza tym ogólnym pojęciem „człowiek”, „czworonóg”, i właśnie musimy mieć wcześniejsze wyobrażenie tych rzeczy, aby w ogóle zrozumieć, co przedstawia rysunek. Symbole takie zdawałyby się zatem przeczyć wyrażonej powyżej tezie. Ale zauważyć należy, że rysunki takie — podobnie jak symbole proste (pojedyncze wyrazy) — także nie występują w funkcji znakowej w odosobnieniu. Albo są częścią dowcipu rysunkowego, historyjki obrazkowej itp., tzn. większego symbolu, który jest już zdolny do przekazania nowej koncepcji, albo mogą być użyte jako sygnał: np. jeśli schematyczna sylwetka mężczyzny znajduje się na drzwiach toalety.

¹⁰ Można przewrotnie powiedzieć, że sygnały też są w pewnym sensie symbolami, bo są połączeniem przywołania koncepcji czegoś z domyślnym w danych warunkach predykatem istnienia, czyli niejako mogą przekazać nową dla odbiorcy koncepcję: zaistnienia czegoś w jakimś miejscu czy czasie, o czym dotychczas nic nie musiał wiedzieć. Jednak nawet w takiej sytuacji rozróżnić można pomiędzy wyobrażeniem sobie zaistnienia czy obecności jakiegoś obiektu a przeświadczeniem, że miało ono miejsce faktycznie. Rozróżnienie pomiędzy sygnałami a symbolami należy więc niewątpliwie zachować. Zwrócić można natomiast uwagę na wynikający z tej obserwacji fakt, że wszystkie sygnały, jako takie, mają w sobie całkiem wyraźny element asertywny. Tak więc nie tylko zdania asertywne są sygnałami, ale też wszy-

Uwagę podobnej treści znajdujemy zresztą u Langer, tyle że z tej trafnej obserwacji nie wyciągnęła dalszych wniosków: „Jeżeli powiedzieć «Jakub» do psa, którego właściciel nosi to imię, pies zrozumie ten dźwięk jako znak [tzn. sygnał] i zacznie szukać Jakuba. Wymieńmy to imię w rozmowie z osobą, która zna kogoś o tym imieniu, a zapyta ona: «Co z Jakubem?»” (PNK s. 62/*NSF* s. 120). Można więc powiedzieć: prawie każdy znak jest używany albo w funkcji sygnału, albo w funkcji symbolu. Znaki, które nie są ani sygnałami, ani symbolami (tak jak opisane symbole proste), nigdy nie występują w samodzielnym użyciu. Wszelkie znaki, które występują samodzielnie, można nazwać znakami właściwymi, natomiast znaki niesamodzielne — proto-znakami, czy też proto-symbolami. Nie są one same w sobie jeszcze znakami właściwymi, ale niejako dopiero tworzywem do konstruowania użytecznych znaków. Dzięki takiemu ustaleniu terminologicznemu przyjęte wcześniej pojęcia sygnałów i symboli wyczerpują całą klasę rzeczywiście używanych znaków właściwych (choć, jak zostało zaznaczone, nie stanowią jej rozłącznego podziału), poza którą znajdują się symbole proste¹¹.

W chwili obecnej należy jeszcze zwrócić uwagę na pewną charakterystykę sygnałów, która będzie pomocna przy ocenie roli autoekspresji w muzyce. Jeśli A sygnalizuje obecność B — przeszłą,

stkie sygnały są w pewnym sensie asertywne. Tak jak w wypadku zdania asertywnego możemy pytać o warunki jego weryfikowalności, tak samo widząc grymas na czyjejś twarzy możemy zapytać: Dlaczego się krzywisz? Boli cię coś? A patrząc na fotografię z niedowierzaniem: To rzeczywiście tak wyglądało? Adekwatność pytań tego rodzaju jest poświadczeniem asertywnej treści takich sygnałów. Natomiast postawienie takich pytań w stosunku do rysunku czy opisu w powieści, które mogą być czystą fantazją, oznaczałoby niezrozumienie ich nieasertywnego statusu.

¹¹ Nawiązując do interpretacji poczynionej w przypisie 12 poprzedniej części, s. 45, opartej na pojęciach Tomasza z Akwinu, można teraz powiedzieć: tylko symbole są władne przekazać esencję rzeczy; te z nich, które są jednocześnie sygnałami, informują również o jej egzystencji. Natomiast sygnały nie będące symbolami mogą poinformować jedynie o egzystencji rzeczy, których esencja jest już odbiorcy znana.

teraźniejszą lub przyszłą — oznacza to, że odbiorca na podstawie percepcji A może wnioskować o zaistnieniu B. To z kolei oznacza, że każdorazowemu pojawieniu się A towarzyszy — wcześniejsze, równoczesne lub późniejsze — zaistnienie B. (Korelacja odwrotna nie jest konieczna: opady nie topniejącego śniegu są sygnałem, że temperatura spadła poniżej zera, tzn. śnieg nie mógłby padać bez odpowiednio niskiej temperatury; ale jej spadek poniżej zera bynajmniej nie musi wywoływać opadów śniegu.) Mówiąc inaczej: A ma miejsce tylko wtedy, kiedy B, choć niekoniecznie zawsze wtedy, kiedy B. Ponadto fakt zachodzenia takiej korelacji musi być znany odbiorcy, aby pojawienie się A mogło przez niego zostać odczytane jako sygnał B. Jakikolwiek cechy immanentne samego A — nawet np. fakt, że A jest wierną podobizną B — nie wystarczają, aby mogło ono zostać uznane za sygnał B. Jeżeli bowiem odbiorca traktuje A jako sygnał B, oznacza to dokładnie, że uznaje za obowiązującą opisaną korelację egzystencjalną. (Wysypka pewnego określonego rodzaju nie będzie sygnałem ospy czy tyfusu dla kogoś, kto słyszał o tych chorobach, ma o nich pewne ogólne wyobrażenie: że są zakaźne, związane z wysoką gorączką i mogą być śmiertelne itp., ale nie wie o korelacji. Fotografia — gdyby została przedstawiona człowiekowi siedemnastowiecznemu — nie miałaby waloru sygnału, świadectwa, a tylko przedstawienia wizualnego podobnego rodzaju jak namalowany obraz, dlatego właśnie, że odbiorca nic nie wiedziałby o korelacji. Głazy narzutowe, nawet przez kogoś wielokrotnie widziane i identyfikowane jako powtarzalny i rozpoznawalny element krajobrazu, wcale nie muszą być dla niego sygnałem lodowca, nawet jeśli skądinąd słyszał on o zlodowaceniach.)

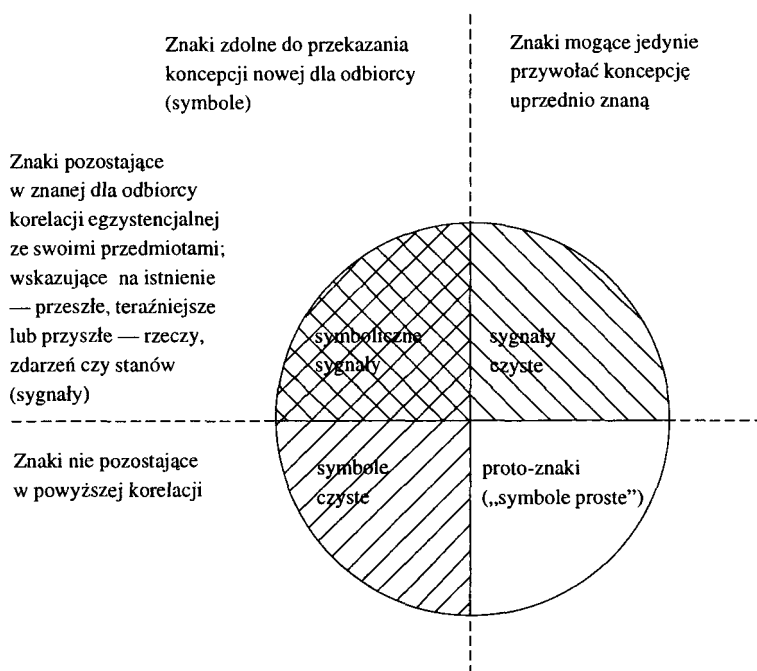
Stwierdzenia powyższe, dotyczące korelacji egzystencjalnej pomiędzy A i B, zostały wywnioskowane jedynie z założenia, że A jest sygnałem B, zatem odnoszą się zarówno do sygnałów naturalnych, jak i konwencjonalnych, wbrew mogącej się pojawić intuicji, że tylko w wypadku tych pierwszych mamy z taką korelacją do czynienia. Gdyby bowiem, w wypadku sygnału konwencjonalnego, pojawieniu się A nie towarzyszyło rzeczywiste pojawienie się B, informacja przekazywana przez A byłaby fałszywa — A po prostu

nie byłoby sygnałem pojawienia się B. Różnica jest tylko taka, że o ile w pierwszym wypadku opisana korelacja egzystencjalna jest wynikiem naturalnego biegu rzeczy, który wydarza się bez naszego udziału, w drugim opiera się na konwencji, tzn. jest zależna od świadomego działania użytkowników sygnału. W tej ostatniej sytuacji obowiązywanie korelacji może zostać przez każdego z nich zakłócone: ktoś może przez pomyłkę lub celowo wysłać fałszywy sygnał A, choć B nie miało, nie ma, ani nie będzie mieć miejsca. Ale konwencja nakazuje używać sygnał A tylko wtedy, jeśli B. Można powiedzieć, że obowiązywanie korelacji leży nie tyle w naturalnym porządku rzeczy, ile w imperatywie będącym częścią konwencji: sygnał A powinien być wysłany tylko wtedy, jeżeli B. Również w tym wypadku odbiorca może odczytać znaczenie sygnału tylko wtedy, jeśli wie o takiej konwencji, czyli inaczej mówiąc, o zachodzeniu konwencjonalnej korelacji. Zatem: jeśli nie ma korelacji, ani naturalnej, ani nakazanej przez konwencję, albo jeśli nie jest ona znana odbiorcy, nie mamy do czynienia z sygnałem.

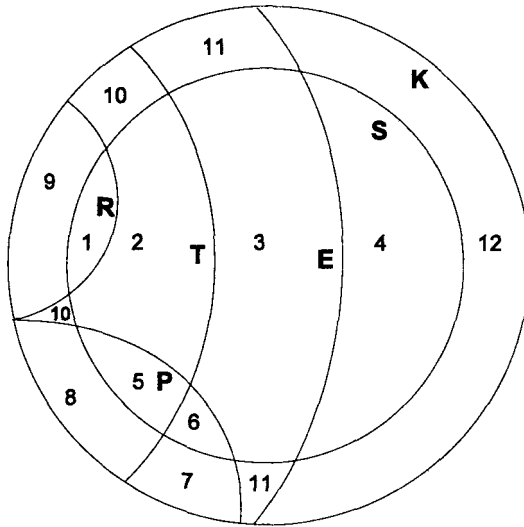
Jeszcze jedną charakterystyką sygnałów, częściowo związaną z przedstawionym już ich opisem, jest stwierdzenie — zresztą być może oczywiste — że dotyczyć one mogą wyłącznie rzeczywiście istniejących obiektów, zjawisk czy stanów. Nie oznacza to jednak — i nie wynika bynajmniej z przeprowadzonej analizy sygnału — że chodzić może jedynie o zjawiska, obiekty czy sytuacje, które można jednoznacznie umiejscowić czasoprzestrzennie. Pewne zachowania człowieka mogą być traktowane jako przejawy jego charakteru, a zawartość jakichś starych anonimowych manuskryptów może być traktowana jako świadectwo, że w pewnym odległym okresie czasu taka czy inna wiedza znana już była ludzkości. Jako znaczenie sygnałów wykluczone są jedynie stany rzeczy, obiekty czy sytuacje fikcyjne. Znaczenia tego rodzaju jednoznacznie wskazują, że mamy do czynienia z symbolami.

Zakresy omówionych powyżej pojęć i ich wzajemne korelacje przedstawia kolejny diagram. Pełny okrąg to dziedzina wszystkich znaków używanych przez człowieka (uznaliśmy, że pokrywa się ona z dziedziną symboli w sensie oficjalnej, szerokiej definicji Langer,

por. rozdział II.1.2, s. 44–45). Trzy zakreskowane części reprezentują dziedzinę znaków właściwych — tych, które bywają samodzielnie używane w jakichkolwiek sytuacjach znakowych. Z dziedziny tej jako proto-znaki wykluczone zostały „symbole proste”, nie występujące samodzielnie, a będące jedynie tworzywem do konstruowania użytecznych znaków właściwych (nie są one symbolami ani sygnałami w świetle naszych określeń). W ten sposób zakresy sygnałów i symboli wyczerpują całą dziedzinę znaków właściwych, choć nie są rozłączne.

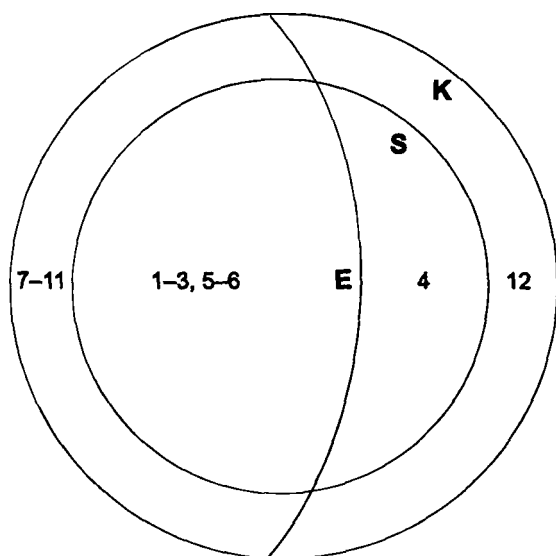


Jeżeli teraz nowo wprowadzone pojęcie symbolu wstawimy do zaprezentowanego na s. 48 diagramu przedstawiającego omawiane wcześniej rozróżnienia rozmaitych kategorii znaku, otrzymamy następujący rysunek:



Z diagramu na s. 48 przejęliśmy w całości jedynie klasę K wszystkich znaków zawierających w swojej strukturze wyobrażenie pojęciowe (koncepcję) — było to pierwotne, szersze pojęcie symbolu. Decyzja taka wynika z faktu, że nowe pojęcie symbolu jest w oczywisty sposób podklasą klasy K (symbol w nowym, węższym sensie jest zdefiniowany jako taki, który jest w stanie przekazać koncepcję nową dla odbiorcy, a to znaczy, że jednym z jego członów jest właśnie pewna koncepcja) oraz z tego, że uznaliśmy, iż klasa K zawiera w sobie wszelkie znaki używane przez człowieka, a jedynie one naprawdę nas interesują. (Oznacza to, że pełny okrąg K reprezentuje dokładnie ten sam zakres, co pełny okrąg diagramu na s. 126.) Okręgi oznaczone literami R, T, E, P, K mają takie samo znaczenie jak w diagramie na s. 48, gdzie klasa K rozpadała się na 6 kategorii. Wprowadzone teraz nowe pojęcie symbolu (którego zakres reprezentuje okrąg S) dzieli każdą z nich na dwie części, w wyniku czego otrzymujemy 12 nowych kategorii, które dla ułatwienia referencji zostały ponumerowane.

E, T, R i P to zakresy różnych alternatywnych pojęć sygnału, z których zdecydowaliśmy się wybrać pojęcie najszersze, odpowiadające zakresowi E. Jeżeli więc w ostatnim diagramie pominiemy zakresy P, R i T, otrzymamy diagram odpowiadający poprzedniemu (ze s. 126), ilustrującemu wzajemne relacje zakresów nowo przyjętych pojęć symbolu i sygnału.



Cała kategoria K rozpada się wtedy na cztery klasy: zakres 4 rysunku ze s. 127 to symbole czyste (nie będące sygnałami), suma zakresów 1, 2, 3, 5, 6 daje sygnały będące jednocześnie symbolami, suma zakresów 7, 8, 9, 10, 11 — sygnały czyste¹², zakres 12 to

¹² Termin „sygnały czyste” był już wcześniej używany (rozdział II.1.2, s. 43–44) w odniesieniu do znaków opartych na modelu odruchu warunkowego, których rozumienie przejawia się wyłącznie poprzez pewną reakcję odbiorcy na znak. Nie tylko zresztą ten termin się powtarza. W istocie wszystkie trzy kategorie zaprezentowanego

tw. „symbole proste”, uznane za proto-znaki i wyłączone z dziedziny znaków właściwych. Dziedzinę znaków właściwych reprezentują zatem zakresy od 1 do 11.

Poniżej podane są przykłady znaków należących do każdej z wyróżnionych kategorii.

Symbole czyste (nie będące sygnałami):

- 4 — np. zdanie opisujące lub rysunek przedstawiający fikcyjną postać.

Symbole będące jednocześnie sygnałami:

- domagające się pewnej reakcji
 - 1 — np. złożone wyrażenia językowe typu: „Nie karmić zwierząt” lub „Uwaga! Jadowite żółwie”; ostatni przykład został celowo dobrany w ten sposób, aby unaocnić, że znak tego rodzaju może przekazać koncepcję nie znaną dotychczas odbiorcy, sygnalizować bezpośrednią (bliska czasowo i przestrzennie) obecność i wzywać do pewnego rodzaju zachowania wobec niej;
- oparte na związku przyczynowo-skutkowym

powyżej podziału dziedziny znaków właściwych są pod względem formalnym zdefiniowane identycznie, jak kategorie wcześniejszego podziału wszelkich znaków (por. przypis 11 części II, s. 45): sygnały nie będące symbolami (sygnały czyste), znaki będące jednocześnie sygnałami i symbolami, symbole nie będące sygnałami. Mimo to, mamy obecnie do czynienia z innymi kategoriami, bo pojęcia znaku, sygnału i symbolu są rozumiane wężej niż w tym wczesnym stadium rozważań. Dokładny stosunek zakresów obecnej klasyfikacji do poprzedniej można odczytać z diagramu na s. 127 lub 128: dawne sygnały czyste znajdują się całkiem poza zakresem nowej klasyfikacji (tzn. poza zakresem okręgu K), dawne sygnały-symboly (tzn. część wspólna okręgów K i E) rozpadają się na rozłączne klasy sygnałów czystych (suma zakresów 7, 8, 9, 10, 11) i sygnałów-symboli (część wspólna okręgów S i E, tzn. suma zakresów 1, 2, 3, 5, 6) w nowym rozumieniu, dawne symbole nie będące sygnałami rozpadają się na nowe symbole czyste (zakres 4) i symbole proste (zakres 12), które zostały wyłączone z dziedziny znaków właściwych. W dalszych rozważaniach posługiwać się będziemy wyłącznie nowymi, węższymi kategoriami.

- 5 — informujące o bezpośredniej obecności, np. cień rzucany przez przedmiot, osobę (cień taki przedstawia jednocześnie przedmiot, jest więc w stanie przekazać nam jego wyobrażenie, a nie tylko poinformować o obecności);
- 6 — informujące o istnieniu przeszłym lub przyszłym, lub teraźniejszym oddalonym przestrzennie, np. fotografia lub odcisk muszelki;
- funkcjonujące bez związku przyczynowo-skutkowego
 - 2 — informujące o bezpośredniej obecności, np. zdanie asertywne w czasie teraźniejszym wypowiedziane w trybie bezpośrednim;
 - 3 — informujące o istnieniu przeszłym lub przyszłym, lub teraźniejszym oddalonym przestrzennie, np. zdanie asertywne w czasie przeszłym lub przyszłym, rysunek traktowany jako kronika wydarzeń.

Sygnaly czyste (nie będące symbolami):

- domagające się określonej reakcji
 - 9 — większość typowych sygnałów konwencjonalnych — dzwony i dzwonki, znaki drogowe itp.;
- oparte na związku przyczynowo-skutkowym
 - 8 — informujące o bezpośredniej obecności, np. dym jako sygnał ognia;
 - 7 — informujące o istnieniu przeszłym lub przyszłym, lub teraźniejszym oddalonym przestrzennie, np. głązy narzutowe jako sygnał przeszłej obecności lodowca;
- funkcjonujące bez związku przyczynowo-skutkowego
 - 10 — informujące o bezpośredniej obecności, choć nie domagające się żadnej określonej reakcji, np. znak drogowy z nazwą miejscowości lub piktogramy reprezentujące różne dyscypliny sportu, używane w czasie transmisji imprez sportowych (są one do tego stopnia schematyczne, że mogą jedynie przywołać koncepcję już odbiorcy znaną — piktogram nie zostałby właściwie zrozumiany, gdyby nie wiedza odbiorcy, co to jest np. koszykówka czy łucznictwo); być

może można by tu również zaliczyć sygnały latarni morskiej informujące o bliskości brzegu czy też schematyczne sylwetki mężczyzny i kobiety umieszczone na drzwiach toalety, jednak znaki te wiążą się już z pewną reakcją i nawet jeśli nie domagają się jej bezpośrednio, to umożliwiają reakcję pożądaną w danych okolicznościach; z tego względu przykłady te zdają się być na granicy zakresów 9 i 10;

- 11 — informujące o istnieniu przeszłym lub przyszłym, lub teraźniejszym oddalonym przestrzennie; można wyobrazić sobie jakiś konwencjonalny znak ustawiany np. w miejscach, gdzie w przeszłości istniał prehistoryczny gród czy cmentarzysko, ale dość trudno podać jakiś naturalny przykład sygnału faktycznie funkcjonującego.

Proto-znaki (symbole proste)

- 12 — np. pojedyncze wyrazy lub skrajnie proste, schematyczne rysunki, zdolne przywołać jedynie wyobrażenie znane już odbiorcy: człowiek, kot, słońce itp.

Powyższy przegląd skłania do dwóch refleksji. Po pierwsze, znaczenie klas 10 i 11 jest w oczywisty sposób marginalne. Należą one do grupy sygnałów nie będących symbolami, które nie są zdolne do przekazania koncepcji nowej dla odbiorcy, a jedynie do przywołania koncepcji już uprzednio znanej. Przez analogię do nazwy „symbole proste” moglibyśmy nazwać je „sygnałami prostymi”. Sygnały klas 10 i 11 ponadto nie są oparte na związku przyczynowo-skutkowym, tzn. są wytworem człowieka. Jako takie mogą być najczęściej przekazane za pomocą wyrażeń językowych, tzn. przez sygnały symboliczne (z klas 2 i 3). Jeżeli dla jakichkolwiek znaczeń, które mogą być wyrażone za pomocą tego uniwersalnego medium komunikacyjnego, jakim jest język naturalny, tworzone są i stosowane jeszcze ponadto inne znaki, muszą istnieć po temu jakieś istotne powody. Dzieje się tak między innymi wtedy, gdy szybkie i niezawodne odebranie i zrozumienie znaku (sygnału) jest nadzwyczaj ważne w danych okolicznościach (ma istotne praktyczne

konsekwencje), a znaki językowe byłyby albo trudno przekazywalne (jak np. w wypadku sygnałów latarni morskiej), albo trudniej byłoby je szybko odczytać (ze względu na ich złożoność), albo wreszcie byłyby mniej uniwersalnie rozumiane (obie charakterystyki dotyczą np. znaków drogowych). Sytuacja taka zwykle nie występuje, gdy ze znakiem (sygnałem) nie jest związana żadna potencjalna reakcja, a jedynym skutkiem jego zrozumienia jest uzyskanie pewnej informacji: wtedy wyrażenia językowe wystarczająco dobrze spełniają swoje zadanie. Jeżeli więc mamy do czynienia z sygnałami wytworzonymi przez człowieka (a nie opartymi na naturalnej korelacji przyczynowo-skutkowej) i dodatkowo nie związanymi z żadną potencjalną reakcją na znak (charakterystyka ta obejmuje zakresy 2, 3, 10, 11), wtedy najczęściej nie ma wystarczająco silnych powodów, aby tworzyć i używać sygnały proste (zakresy 10, 11) tego, co może być wyrażone przez językowe sygnały złożone (zakresy 2, 3). Innymi słowy, sygnały z zakresów 2 i 3 wypełniają funkcje potencjalnych sygnałów z zakresów 10 i 11 i czynią zbędnym tworzenie i używanie tych ostatnich.

Druga uwaga dotyczy zakresu oznaczonego literą T, który wprowadza rozróżnienie na sygnały pozostające w bezpośredniej bliskości ze swoimi obiektami i sygnały czasowo lub przestrzennie oddalone od swoich obiektów. Rozróżnienie to odpowiedzialne jest za przeciwstawienie zakresów 2 i 3, 5 i 6, 7 i 8, 10 i 11. Porównanie przykładów z każdej z tych par uzmysławia nam, jak bardzo są one w gruncie rzeczy podobne (cień z 5 przeciwstawiony fotografii z 6, zdanie w czasie teraźniejszym z 2 przeciwstawione zdaniu w czasie przeszłym z 3 itd.) i jak mało istotne i marginalne jest rozróżnienie reprezentowane przez okrąg T. W imię uproszczenia uzyskanej klasyfikacji i uczynienia jej bardziej przejrzystą wydaje się zatem wskazać pominięcie rozróżnienia reprezentowanego przez okrąg T. W ten sposób zakres K wszystkich znaków używanych przez człowieka dzielić się będzie nie na 12, lecz na 8 kategorii: po jednej w grupie symboli czystych i proto-znaków oraz po trzy (wyróżnione kropką) w grupie symboli będących jednocześnie sygnałami i w grupie sygnałów czystych. Spośród tych ośmiu kategorii jedną

wyłączyliśmy z dziedziny znaków właściwych (proto-znaki), a jedną uznaliśmy za marginalną (suma kategorii 10 i 11).

Na koniec należy jeszcze zaznaczyć, że cała powyższa klasyfikacja, jak i prowadzące do niej rozumowanie zakłada pominięcie pewnej grupy sygnałów, nieobecnej zresztą także u Langer, a pojawiającej się w przykładach Peirce'a: wskazanie ręką na jakiś przedmiot, strzałka spełniająca podobną funkcję, zaimek wskazujący czy też krzyk mający zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo. Sygnały tego rodzaju same w sobie nic jeszcze jako sygnały nie znaczą — znaczenia nabierają dopiero w kontekście każdego konkretnego użycia. Ich korelacja egzystencjalna z obiektami, na które wskazują, nie polega na regularnym, powtarzalnym współwystępowaniu, lecz na bezpośredniej bliskości w chwili użycia sygnału (inaczej mówiąc: na jednorazowym współwystępowaniu w bezpośredniej bliskości) tak, że odbiorca sygnału, wiedziony jego wskazaniem, może sam bezpośrednio, naocznie dostrzec obiekt, który jest w danym kontekście znaczeniem. A jednocześnie musi go dostrzec, jeśli ma w ogóle znaczenie sygnału zrozumieć. Jeżeli znaki takie uznamy za sygnały — w każdym kontekście tego, na co wskazują — to okaże się, że odbiorca dowiadyuje się o ich znaczeniu tylko bezpośrednio postrzegając to, co znaczą. (Podczas gdy czymś najbardziej typowym dla znaku jest to, że może on być niejako „zamiast” swego obiektu, że może go reprezentować.) Potraktowane natomiast w oderwaniu od każdorazowego desygnatu, nie są sygnałami wskazującymi na istnienie czegokolwiek określonego. Ich znaczenie czyste to np. „Patrz w tamtym kierunku!”, „Uważaj!” itp. Można powiedzieć, że wskazują w ogólności na istnienie czegoś, nie określając jednak, czego, tak że odbiorca „sam musi zobaczyć”. Byłyby to więc sygnały szczególnego rodzaju, które wprawdzie wzywałyby do pewnej reakcji („Patrz w tamtym kierunku!”, „Uważaj!”), ale nie wobec określonego obiektu — który mógłby być rozumiany jako znaczenie sygnału — tylko wobec czegoś całkiem nieokreślonego, co trudno zatem potraktować jako znaczenie. Może zresztą nie ma powodu, aby znaki (sygnały) takie uznawać za szczególne — wszak w normalnym użyciu niczym niezwykłym nie są. Wszystko, co niewąt-

pliwie można powiedzieć, to że nie dają się zinterpretować — a przynajmniej nie jest jasne, jak można by to zrobić — za pomocą naszego ogólnego modelu znaku¹³. Ich właściwa interpretacja nie jest jednak dla naszej tematyki istotna, z pewnością bowiem nie mogłyby posłużyć dla wyjaśnienia problemu autoekspresji: uczucia nie są mianowicie czymś, na co utwór muzyczny mógłby jedynie zwrócić uwagę i co można by — kierując się tym wskazaniem — bezpośrednio zobaczyć. A nawet gdyby było można — obserwując zachowanie muzyków, to jest oczywiste, że emocjonalne znaczenie muzyki przysługuje jej samej, a nie takim czy innym zachowaniom muzyków w trakcie jej wykonania. Przypisywanie muzyce jedynie roli zwracania uwagi na zachowanie muzyków byłoby całkowicie absurdalne. W trakcie koncertu nie trzeba w ogóle zwracać na nie uwagi słuchaczy: jest ono tak czy inaczej przez nich percypowane, a w wypadku słuchania muzyki z nagrań jakiegokolwiek zwracanie uwagi na zachowanie muzyków i tak nie mogłoby być skuteczne. Ustalona wcześniej klasyfikacja znaków — która pomija sygnały tego typu — powinna być więc adekwatnym narzędziem dla analizy znaczeń w muzyce.

Na zakończenie przypomnijmy jeszcze w skrócie najważniejsze ustalenia niniejszego rozdziału. Po pierwsze, symbole proste, jako nie występujące samodzielnie w sytuacjach znakowych, uznajemy za proto-symbole i wyłączamy z dziedziny znaków właściwych. Wszelkie zaś znaki, które mogą występować samodzielnie, spełniają zasadniczo dwie funkcje: albo przekazują nowe dla odbiorcy koncepcje (przekazują esencję rzeczy, zjawisk czy sytuacji), albo informują o faktycznym, rzeczywistym istnieniu pewnych obiektów, zachodzeniu pewnych zjawisk czy stanów, tj. o egzystencji. Te pierwsze nazywamy symbolami, te drugie sygnałami. Wyrażamy przeświad-

¹³ Interesująca analiza znaków tego rodzaju znajduje się w drugiej części artykułu Arthura W. Burksa *Icon, Index and Symbol*, 1954, s. 680–689, który, jak już wspomniano w przypisie 15 poprzedniej części (s. 53), tylko takie znaki uznaje za wskaźniki w sensie Peirce’a.

czenie, że te dwie kategorie wyczerpują całą dziedzinę mogących samodzielnie występować znaków właściwych. Nie są one jednak rozłączne: istnieją znaki będące jednocześnie symbolami i sygnałami.

Ujmując sprawę nieco inaczej: koncepcja przywoływana przez znak może być albo odbiorcy wcześniej znana, albo nie. Jeżeli znak może być zrozumiany, tzn. odbiorca może pojąć przekazywaną przez niego koncepcję, nawet jeżeli wcześniej nie była mu ona znana, oznacza to, że musi być ona przekazana przez sam znak, czyli że jest to z pewnością symbol (co nie wyklucza, że może być jednocześnie sygnałem). Jeżeli zaś dla zrozumienia znaku konieczna jest wcześniejsza znajomość skojarzonej z nim koncepcji, znaczy to, że jest on niesymbolicznym sygnałem, tzn. sygnałem czystym. Z kolei uznanie jakiegoś znaku za sygnał jest równoważne ze stwierdzeniem, że pomiędzy nim a tym, czego koncepcję przekazuje, zachodzi korelacja egzystencjalna opisana uprzednio (co pociąga za sobą wniosek, że znaczenie sygnału jest zawsze czymś rzeczywistym) oraz że fakt zachodzenia tej korelacji jest znany odbiorcy.

Dziedzina wszystkich znaków właściwych rozpada się więc na trzy rozłączne klasy: 1° — sygnały nie będące symbolami (sygnały czyste), które na zasadzie skorelowania egzystencjalnego informują o istnieniu obiektów czy zjawisk znanych uprzednio odbiorcy; 2° — sygnały będące jednocześnie symbolami, które są w stanie przekazać koncepcję uprzednio odbiorcy nie znaną. Jeżeli ponadto odbiorca wie o korelacji egzystencjalnej — naturalnej lub konwencjonalnej — pomiędzy nimi a tym, czego koncepcję symbolicznie przekazują, są one sygnałami. Wreszcie 3° — symbole nie będące sygnałami (symbole czyste), które nie pozostają w korelacji egzystencjalnej z tym, czego koncepcję przekazują. W naturalny sposób uzupełniające tę klasyfikację znaki, które mogą jedynie przywołać koncepcje znane już odbiorcy i nie pozostają w korelacji egzystencjalnej ze swoimi obiektami, to właśnie symbole proste, które nie występują samodzielnie jako znaki i dlatego wyłączyliśmy je z dziedziny znaków właściwych.

Uzbroiwszy się w taki aparat pojęciowy, możemy przystąpić do analizy problemu autoekspresji.

1.3. Czy muzyka jest autoekspresją?

Langer ujmuje ten problem w kategoriach pytania, czy muzyka jest sygnałem pewnych rzeczywistych przeżyć artysty: wykonawcy lub kompozytora. Jednak jest to rozumienie nieco zawężające. Wyjdźmy zatem od tradycyjnego rozumienia autoekspresji jako wyrażania (uzewnętrzniania, ujawniania) pewnych rzeczywistych treści psychicznych człowieka poprzez pewne obiekty zmysłowo postrzegalne (tzn. nie przesądzamy, że uzewnętrznianie to ma charakter sygnału). Ponadto mówiąc o treściach psychicznych nie ograniczamy się (jak czasem wydaje się czynić Langer) wyłącznie do konkretnych uczuć przeżytych w określonym momencie czasu, ale uwzględniamy także np. wzmiankowane przez Carnapa „trwałe dyspozycje emocjonalne i wolicjonalne”, cechy charakteru czy osobowości itp. Przedrostek „auto” wydaje się podkreślać, że chodzi o przeżycia samego autora przekazu — bezpośredniego „wytwórcy” owych wyrażających przeżycia obiektów fizycznych — w naszym kontekście samego artysty. W tym kontekście terminem częściej używanym niż „autoekspresja” jest „ekspresja w sensie właściwym” czy pierwotnym¹⁴, która odróżniana bywa od innych, pochodnych sensów terminu „ekspresja”.

Dyskusję rozpocząć można od stwierdzenia, że sama Langer dopuszcza — wprawdzie w bardzo ograniczonym zakresie — iż muzyka może być autoekspresją, opatruje jednak takie ustępstwo na rzecz poglądu przeciwnego niż jej własny charakterystycznym zastrzeżeniem:

Można jednak argumentować, że grając na instrumencie szukamy autoekspresji i często ją znajdujemy. Nawet Hanslick, dla którego emotywnie *znaczenia* w kompozycji stanowiły anatemię, dopuszczał możliwość wyzwalania uczuć przy klawiaturze (...). Faktem jest, że możemy *posłużyć* się muzyką dla

¹⁴ Por. Henryk Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, 1960, s. 49, i Michał Piotrowski, *Ekspresja artystyczna*, 1994, s. 29.

wyładowania naszych subiektywnych przeżyć oraz odzyskania naszej osobistej równowagi, ale nie to stanowi podstawową funkcję muzyki. (...) Jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. (PNK s. 217/NSF s. 323)¹⁵

Argument tego rodzaju — że autoekspresja może wystąpić w korelacji z muzyką, ale nie to jest zasadniczą funkcją muzyki — zakłada możliwość wskazania na jej inną, bardziej podstawową funkcję. Langer wymienia funkcję symboliczną, tzn. do zakwestionowania autoekspresji jako istoty muzyki posługuje się tezą o jej symboliczności. Podczas gdy jej podstawowa linia argumentacji była odwrotna: zmierzała do wykazania symboliczności muzyki poprzez wykluczenie, że jej znaczenie mogłoby być symptomatyczne, tzn. że mogłaby ona być rozumiana jako autoekspresja (co zresztą nie w pełni jej się udało). Podsumowując, autoekspresyjność muzyki jest podważana poprzez wskazanie na jej funkcję symboliczną, a ta ostatnia z kolei uzasadniana jest za pomocą argumentu, że muzyka nie jest autoekspresją. Sytuacja taka, i wrażenie błędnego koła, które powstaje, wynika między innymi z nie całkiem słusznego utożsamienia przez Langer też o autoekspresyjności muzyki i o tym, że jest ona sygnałem uczuć. Jak się jednak wkrótce okaże, oba kierunki argumentacji są w pewnym sensie słusne i oba mają pewną rolę do spełnienia, a każdy z nich niejako dowodzi czego innego i odnosi się do innego aspektu problemu.

Ważniejsze niż ten czy inny argument jest w cytowanym fragmencie rozróżnienie pomiędzy dwoma możliwymi sposobami rozumienia autoekspresyjności muzyki, które Langer *implicite* czyni:

1. muzyka jest (czy też czasem bywa, ogólnie: może być) autoekspresją;
2. autoekspresja jest zasadniczą funkcją muzyki.

¹⁵ Uznanie, że muzyka czasem mogłaby być autoekspresją, oznaczało dla Langer, że jest wtedy sygnałem, a więc nie symbolem. Nic więc dziwnego, że skłonna była dopuszczać zachodzenie takiej sytuacji tylko w nielicznych, szczególnych przypadkach, jak wzmiankowane „wyładowanie się przy klawiaturze”.

Druga z tych tez jest oczywiście mocniejsza niż pierwsza. Rozróżnienie takie jest krokiem we właściwym kierunku i mogło doprowadzić Langer do właściwego rozwiązania problemu. Zasadniczym celem jej ataku jest teza druga: „żadna z tych funkcji [tzn. muzyki jako bodźca oraz muzyki jako symptomu emotywnego] nie wystarcza do wyjaśnienia wagi, jaką muzyce przypisujemy (choć obydwie bez wątpienia występują)” (PNK s. 219/NSF s. 326). Skoro zaś postanowiliśmy, aby wyjaśnienia wagi, jaką muzyce przypisujemy, poszukiwać w jej znaczeniach, stwierdzenie takie oznacza, że żadna z tych funkcji nie wystarcza do wyjaśnienia pochodzenia emocjonalnych znaczeń muzyki. Rozróżnienie dwóch sposobów rozumienia autoekspresyjności muzyki można więc wyrazić następująco:

1. czy muzyka jest (czasem bywa, może być) autoekspresją?
2. czy można wyjaśnić emocjonalne znaczenia muzyki wyłączenie przez odwołanie się do autoekspresji?

Pierwszą kwestię da się inaczej sformułować pytając, co jest w muzyce wyrażane: rzeczywiste treści psychiczne artysty, czy coś innego; drugą natomiast — jak jest wyrażane, dzięki czemu muzyka nabiera znaczeń i dzięki czemu odbiorca może je zrozumieć. Gdybyśmy mówili o powieści (choć jest to tylko odległa analogia), pierwsze pytanie brzmiałoby: o czym jest?, a drugie: w jakim języku jest napisana? To, co jest wyrażane, w żaden sposób samo w sobie nie tłumaczy jak, dzięki czemu, na jakiej zasadzie jest wyrażane. Otóż początkiem odpowiedzi na pytanie „jak?” jest rozstrzygnięcie: za pomocą sygnału czy symbolu? Zatem pytanie, czy muzyka jest sygnałem, czy też symbolem, w gruncie rzeczy odpowiada drugiemu z wyróżnionych pytań, a nie kwestii, czy w ogóle może ona być autoekspresją.

Jak pamiętamy, problem z teorią autoekspresji polegał między innymi na tym, że gwałtowne jej odrzucenie przez Langer pozostało w jaskrawej sprzeczności ze stanowiskiem wielu wybitnych filozofów i kompozytorów. Rozróżnienie powyższe może rodzić nadzieję na rozwiązanie tego konfliktu według schematu: uzasadnione jest tylko odrzucenie mocniejszej tezy 2, podczas gdy cytowani

przez Langer myśliciele byłiby pewnie skłonni utrzymywać jedynie słabszą tezę 1. Między ich stanowiskiem a krytyką Langer wymierzoną w teorię autoekspresji nie ma więc sprzeczności. Dokładne rozsądzenie, które elementy teorii autoekspresji należy odrzucić, a które można zachować, będzie w istocie bardziej precyzyjną i rozbudowaną wersją takiego werdyktu¹⁶. Jednak sama Langer w toku argumentacji przedstawionego właśnie rozróżnienia w sposób wyraźny nie poczyniła. Atakuje tylko w ogólności przypuszczenie, że muzyka mogłaby być w jakiejś formie autoekspresją (interpretowaną przez nią jako sygnał uczuć)¹⁷ i w efekcie nie udaje jej się dowieść niczego ponad to, że muzyka nie jest autoekspresją natychmiastową, tzn. sygnałem uczuć równoczesnym z nimi (por. rozdz. II.3.2, s. 80). Zastanówmy się zatem, jakie przekonujące argumenty mogłyby zostać podane przeciwko lub za różnymi rozumieniami autoekspresyjności muzyki.

Rozpocznijmy od krytykowanej przez Langer, ale nie obalonej konkluzywnie, najsilniejszej tezy: możliwość zrozumienia przez odbiorców znaczeń emocjonalnych muzyki wynika stąd, że jest ona ekspresją przeżyć kompozytora lub wykonawcy. Sugestia tego rodzaju, nawet pojawiająca się jedynie *implicitie* w jakichś teoriach

¹⁶ Trzeba zaznaczyć, że werdykt taki jest prawdopodobnie niedostępny dla Langer. Bowiem zgoda na tezę 1. oznacza w jej rozumieniu, że muzyka jest sygnałem, skąd z kolei wynika w jej przekonaniu, że w takim razie nie jest wtedy symbolem. A zatem jej znaczenia są typu symptomatycznego, tzn. ostatecznie uzyskują wyjaśnienie przez odwołanie do autoekspresji lub, używając jej sformułowania, funkcją muzyki jest wtedy autoekspresja. Tak więc postawienie znaku równości pomiędzy autoekspresją i sygnałem, i jednoczesne absolutne przeciwstawienie tego ostatniego symbolowi, powodują, że wyróżnione tezy 1. i 2. stają się równoważne. Argumentację, iż emocjonalne znaczenia muzyki nie mogą być wyjaśnione przez odwołanie do autoekspresji, musiała więc Langer prowadzić próbując wykazać, że muzyka w większości wypadków w ogóle nie jest autoekspresją — w jej ujęciu, że nie jest sygnałem — czego dokonać nie potrafiła.

¹⁷ Jak wynika z poprzedniego przypisu, Langer nie miała innego wyboru — postępowanie takie było jedynym zgodnym z jej innymi założeniami.

estetycznych, musi w istocie wydać się zdumiewająca¹⁸. W dość typowej formie teza ta sformułowana jest w przytoczonym przez Langer cytacie z Carla Ph. E. Bacha: „muzyk (...) przekazuje im [słuchaczom] swoje uczucia i w ten sposób bardzo łatwo wzbudza w nich współodczuwanie” (*PNK* s. 214/*NSF* s. 320; pełny cytat w rozdziale II.3.2, s. 74). A Langer następująco formułuje zwalczane przez siebie stanowisko: „Teoria autoekspresji (...) tłumaczy w bardzo przekonujący sposób niezaprzeczalny związek muzyki z uczuciem oraz tajemnicę dzieła sztuki bez widocznej treści” (*PNK* s. 216/*NSF* s. 322). Z kolei Lars-Olof Åhlberg powiada:

Autoekspresyjna teoria znaczenia muzycznego cieszyła się wielką popularnością, ponieważ wydaje się wyjaśniać, jak muzyka może posiadać *jakości* emocjonalne i jak muzyka emocjonalnie na nas *oddziałuje*. Upředni akt ekspresji kompozytora jest, według tego poglądu, odpowiedzialny za własności ekspresyjne obecne w dziele muzycznym¹⁹.

Autor mówi co prawda „wydaje się” i prawdopodobnie sam nie dzieli takiego poglądu. Dziwić może jednak, że komukolwiek mogło się w ogóle wydawać, iż mógłby on być słuszny. W formie najbardziej związłej i dobitnej brzmi on: artysta wyraża w muzyce swoje uczucia i dzięki temu wywołuje podobne uczucia w słuchaczach; albo chociaż: i dzięki temu im je przekazuje lub przedstawia.

¹⁸ Podobnie zresztą jak komplementarna sugestia „tłumacząca” rozumienie znaczeń emocjonalnych sztuki poprzez tzw. wczuwanie. Zapewne, z czymś w rodzaju wczuwania musimy mieć do czynienia w tym sensie, że obdarzony psychiką i zdolnością odczuwania emocji podmiot musi aktywnie partycypować w odbiorze, skoro samym dziełem sztuki, jako martwym obiektem, dosłownie żadnych emocji przypisać nie możemy. Ale wskazanie na wczuwanie — poza tym, iż jest stwierdzeniem oczywistego faktu, że prawdziwe emocje nie są jako realne zawarte i obecne w dziele sztuki — samo w sobie oczywiście niczego nie wyjaśnia. Prawdziwe pytanie brzmi bowiem: dlaczego projektujemy takie a nie inne treści emocjonalne w określone obiekty.

¹⁹ Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, 1994, s. 69.

Otóż wyobraźmy sobie następujące, zbudowane na zasadzie bliższej lub dalszej analogii, sformułowania dotyczące ujawniania pewnych cech czy treści wewnętrznych: „Freud opowiadał swoje sny i w ten sposób wywoływał podobne sny u swoich słuchaczy”, „Artysta wyraża swój geniusz w swoich utworach i w ten sposób wywołuje taki sam geniusz w odbiorcach”, „Jego niespokojny sen: przewracanie się z boku na bok, postękiwania i ciężkie westchnienia przekazują nam treść jego snów”, „Gdy X opowiada nam swoje sny, używane przez niego słowa nabierają znaczeń i rozumiemy je dzięki temu, że są ekspresją jego snów”, „Ostatnia symfonia oraz bezsenność artysty — obie będące przejawami jego głębokich cierpień duchowych — stały się obiektami zachwyty jego wielbicieli”. Jasne jest, że każde z tych twierdzeń jest całkiem niedorzeczne. Nie dowodzi to automatycznie, że interpretacja emocjonalnych znaczeń muzyki opierająca się wyłącznie na autoekspresji jest również niedorzeczna, ale uzmysławia z pewnością, że z samego jej faktu nic automatycznie nie wynika i ciężar dowodu, że jest inaczej, spoczywa raczej na zwolennikach tak rozumianej teorii autoekspresji (jeżeli takowych można w ogóle znaleźć), a nie na jej przeciwnikach. Mówiąc inaczej, możemy sobie wyobrazić, że wzburzenie artysty wyraża się poprzez różne rzeczy: palenie zwiększonej liczby papierosów, uprawianie intensywnego joggingu, bezsenność, a także poprzez komponowaną muzykę. Jednak sam widok nieznanego mężczyzny uprawiającego jogging nie powie nam nic o jego przeżyciach, nie mówiąc już o odmalowaniu ich z siłą i plastycznością, jaką nieraz dostrzegamy w samej muzyce — nawet gdy danego utworu słuchamy po raz pierwszy i niczego nie wiemy o jego autorze ani o okolicznościach powstania. Jeżeli zatem fakt występowania autoekspresji nie jest wystarczający dla zrozumienia znaczenia joggingu, dlaczego miałyby być wystarczający w odniesieniu do muzyki? Pochodzenia jej znaczeń musimy zatem szukać całkiem gdzie indziej.

Z drugiej strony znaczenia emocjonalne można dostrzec we „wzburzonym” morzu, płaczącej wierzbie i „zawodzącym” wietrze. Ani obecność autoekspresji we wcześniejszych przykładach nie

powoduje automatycznie pojawienia się jakichkolwiek znaczeń emocjonalnych w symptomach, ani jej brak ich nie przekreśla w przykładach ostatnich. Inaczej mówiąc: autoekspresja nie jest ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym dla pojawienia się jakichkolwiek znaczeń ekspresywnych. Teoria autoekspresji jako źródła znaczeń emocjonalnych w muzyce faktycznie, jak powiada Langer, „bardzo szybko okazuje się paradoksalna; z filozoficznego punktu widzenia już od samego początku nie ma (...) szansy” (*PNK s. 216/NSF s. 322*). Niestety Langer nie udało się tej oczywistości w przekonujący sposób uzasadnić.

Jak dotąd nie posługiwaliśmy się wypracowanymi wcześniej pojęciami sygnału i symbolu. W dalszych rozważaniach będą one jednak pomocne. Ponadto ostateczne, konkluzywne uzasadnienie, że muzyka nie jest sygnałem, pozwoli nam jaśniej dojrzeć, w jakim sensie mogłaby zostać uznana za autoekspresję.

Langer prowadziła swoją argumentację na podstawie przeświadczenia, że dziedzina wszelkich możliwych znaków rozpada się na dwie rozłączne klasy: sygnałów i symboli. W związku z tym dla dowodu, że muzyka ma charakter symboliczny, konieczne, a jednocześnie wystarczające, było dla niej udowodnienie, że nie jest ona sygnałem. Z naszej analizy sygnałów i symboli wynikło jednak, że klasy te nie są rozłączne i że muzyka może być uznana za sygnał czysty (nie będący symbolem), sygnał symboliczny (lub inaczej mówiąc, symbol będący jednocześnie sygnałem) lub symbol czysty (nie będący sygnałem). Zatem aby udowodnić, że jest ona symbolem, nie jest konieczne — choć oczywiście wystarcza — wykazanie, że nie jest sygnałem (gdyż może być sygnałem symbolicznym).

Spróbujmy najpierw uzasadnić słabszą tezę, że muzyka jest symbolem, tzn. że nie jest sygnałem czystym (nie rozstrzygając na razie, czy jest w ogóle sygnałem). Przy wykorzystaniu dokonanej wcześniej charakteryzacji poszczególnych kategorii znaków argumentacja ta jest niemalże automatyczna. Należy bowiem zadać pytanie: czy znaczenia emocjonalne zawarte w utworze muzycznym, czymkolwiek by one nie były, muszą być znane uprzednio odbiorcy tak, że utwór wyłącznie się do tej wiedzy odwołuje i na zasadzie

korelacji znanej odbiorcy może wyobrażenie pewnych treści uczuciowych przywołać (w takiej sytuacji muzyka byłaby sygnałem czystym), czy też jest ona w stanie samodzielnie przekazać pewne nowe dla odbiorcy znaczenia emocjonalne. Czy to, co utwór muzyczny wyraża, słyszymy w nim samym, czy też rozumiemy to tylko dlatego, że odsyła do znanych nam już wcześniej treści wewnętrznych artysty²⁰? Wybór tej ostatniej możliwości, tzn. uznanie utworu muzycznego za sygnał czysty, oznaczałoby, że dla zrozumienia jego znaczenia musi nam być już wcześniej znane wyobrażenie treści psychicznych przez niego wyrażanych. Co więcej: musimy znać już sam utwór i wreszcie musimy wiedzieć o zachodzeniu stałej korelacji pomiędzy występowaniem takich treści psychicznych u artysty a komponowaniem czy wykonywaniem takiego utworu, który w oderwaniu od tej korelacji żadnych znaczeń emocjonalnych by nie posiadał. Przekazywana przez utwór muzyczny treść ograniczałaby się wtedy do poinformowania nas, że takie a takie treści psychiczne były udziałem artysty. Jest jasne, że obraz ten całkowicie różni się z rzeczywistym sposobem rozumienia znaczeń emocjonalnych muzyki.

Sedno powyższej argumentacji jest w istocie takie samo jak poprzedniej, uzasadniającej, że rozumienie znaczeń emocjonalnych muzyki nie może być wyjaśnione przez odwołanie się do jej

²⁰ Za treści psychiczne uznajemy nie tylko przeżyte w jakimś momencie uczucia, ale również np. cechy osobowości czy trwałe dyspozycje emocjonalne, tzn. obiekty, których nie można jednoznacznie umieścić w czasie. Również takie treści (obiekty), zgodnie z tym, co powiedziano w rozdz. III.1.2, s. 125, mogą być znaczeniami sygnałów. Argumentacja, która ma nastąpić, jest niezależna od umiejscowienia w czasie potencjalnych znaczeń sygnałów. Nawet jeśli w niektórych sformułowaniach — ze względów stylistycznych — będziemy używać terminu „przeżycia” czy „uczucia”, zawsze będzie chodziło o jakiegokolwiek realne treści psychiczne. Ponadto sygnały rozumiemy w znaczeniu najszerszym, jako znaki powiadamiające o przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym zaistnieniu tego, co sygnalizują. Argumentacja będzie więc również niezależna — inaczej niż u Langer — od założenia, czy ewentualne wyrażane w utworze rzeczywiste przeżycia są równoczesne czy też wcześniejsze niż akt komponowania czy wykonywania muzyki.

autoekspresyjności. Skoro zrozumienie znaczenia sygnałów czystych nie jest możliwe bez wiedzy o korelacji, wyłącznie na podstawie spostrzeżenia symptomu (np. obcego mężczyzny uprawiającego jogging), a w wypadku muzyki właśnie jest to możliwe, świadczy to, że jej znaczenie odczytujemy nie polegając na samej jej sygnalicyzacji.

Każdy utwór muzyczny sam w sobie zawiera pewne znaczenia emocjonalne, które jesteśmy w stanie pojąć bez wiedzy o jakiegokolwiek korelacji. Dopóki nie poznamy utworu, nie znamy jego znaczeń emocjonalnych, nie znamy tego, co wyraża. Czyli jest on w stanie przekazać coś dla nas nowego²¹. Jest zatem symbolem. Z konstatacji takiej — która ma na razie jedynie znaczenie klasyfikacyjne — nie wynika bynajmniej, jak do tego dochodzi, tzn. na jakiej zasadzie muzyka może być symbolem. Próba odpowiedzi na to pytanie jest właśnie teoria Langer, mówiąca o analogii pomiędzy strukturą muzyki a uczuć.

Skoro muzyka w tak oczywisty sposób nie jest po prostu czystym sygnałem uczuć i jej znaczenia nie da się wyjaśnić opierając się na autoekspresji, można postawić pytanie, dlaczego w ogóle powstawały próby interpretacji tego rodzaju. Nikt przecież nie próbował podobnie interpretować przedstawień wizualnych, twierdząc np. że podobiznę pana X — samą w sobie, na podstawie jej własnych cech w żaden sposób nie lepiej predestynowaną do przedstawiania pana X niż jakikolwiek inny przedmiot — obserwujemy w stałej korelacji z panem X i na zasadzie takiego skojarzenia ten akurat kształt bierzemy jako oznaczający pana X. Nie pojawiały się też teorie, że obraz przedstawia pana X wyłącznie z powodu wyobrażenia pana X, jakie miał artysta podczas malowania. Otóż w wypadku przedstawień wizualnych rzeczywista podstawa znaczenia obrazu —

²¹ „Nowego” nie oznacza tutaj: całkowicie nieznanego, jak to zresztą wynika z wcześniejszego użycia tego terminu w analizie symboli. Nowe jest np. dla nas znaczenie zdania, mimo że znamy pojęcia odpowiadające wszystkim poszczególnym jego wyrazom.

podobieństwo, analogia struktury, czy jakkolwiek zdecydujemy się to nazwać — jest w miarę oczywista i nie powstaje potrzeba, aby uciekać się do innych wyjaśnień. Jeśli natomiast chodzi o ekspresywne, emocjonalne znaczenia muzyki (a także wielu innych dzieł sztuki), ich źródło wydaje się dość tajemnicze i trudne do wyjaśnienia. Zaprzeczanie tezie, jakoby muzyka była po prostu sygnałem uczuć, zmusza nas do uznania, że jest ich symbolem, co bezpośrednio prowadzi do pytania: jak to możliwe, aby jakoś przekazywała uczucia, aby uczucia były niejako w niej samej. I gdy przypuszczenia takie wydają się zbyt paradoksalne (przypomnijmy stwierdzenie Twininga cytowane w rozdziale I.1, s. 13: „wydaje się nie całkiem filozoficzne mówienie o takim podobieństwie jako obecnym w samych dźwiękach”), a wszelkie próby widzenia uczuć w samym dziele dużo bardziej niewiarygodne i podejrzane dla dosłownego i prostolinijnego umysłu niż widzenie postaci ludzkiej w obrazie, powstawać może naturalna tendencja, aby ratować się wyjaśnianiem znaczeń muzyki przez odwołanie się do autoekspresji. Im trudniejsze i bardziej zagadkowe było więc wyjaśnienie znaczeń muzyki w kategoriach symbolu, tym bardziej pożądane i akceptowalne inne, w terminach autoekspresji.

Wniosek, że muzyka jest symbolem, nie implikuje automatycznie, że nie jest sygnałem. Mogłaby bowiem być podobna do fotografii czy też zdania asertywnego, tzn. przedstawiać pewne treści psychiczne jednocześnie informując, że były czy też są one udziałem artysty. Pokazaliśmy jedynie, że nawet, gdyby muzyka była sygnałem, jest z pewnością także symbolem. Przede wszystkim sama coś wyraża, niezależnie od tego, czy pozostaje w jakiejś korelacji z tym, co wyraża i niezależnie od tego, czy odbiorcom korelacja ta jest znana. Sytuacja jest więc podobna jak w wypadku przedstawień wizualnych: to, co przedstawiają, widzimy w nich samych, niezależnie od jakiegokolwiek korelacji, w jakiej mogą poza tym pozostawać w stosunku do przedstawianych obiektów. Następnie jednak możemy zadać pytanie, czy *de facto* w takiej korelacji pozostają i czy możemy o niej wiedzieć. W wypadku pozytywnej odpowiedzi na te pytania — np. w odniesieniu do fotografii czy do obrazów

malarza, o którym ze źródeł historycznych wiadomo, że był np. przede wszystkim „kronikarzem” rodziny królewskiej — przedstawienia wizualne stają się dodatkowo sygnałami, świadectwem istnienia tego, co symbolicznie przedstawiają. Analogiczne pytanie możemy teraz postawić w stosunku do muzyki: czy pozostaje ona w znanej nam korelacji egzystencjalnej do tego, co symbolicznie wyraża, w którym to przypadku byłaby także sygnałem, tzn. świadectwem pewnych przeżyć czy ogólnych nastawień emocjonalnych artysty. Moglibyśmy wtedy stwierdzić: znaczeń emocjonalnych muzyki nie można co prawda wyjaśnić przez odwołanie do autoekspresji, ale jednak jest ona autoekspresją w tym sensie, że jest symbolicznym sygnałem uczuć.

Uzyskana jak dotąd konkluzja czyni już wprawdzie zadość dążeniom Langer, która przede wszystkim pragnęła wykazać symboliczność muzyki, jednak dla rozstrzygnięcia problemu autoekspresji w muzyce istotne będzie wykazanie, że *de facto* nie jest ona w ogóle sygnałem (także nie sygnałem symbolicznym), co wskaże granice, w jakim sensie mogłaby zostać w ogóle uznana za autoekspresję.

Powinniśmy zatem rozstrzygnąć, czy utwory muzyczne pozostają w znanej nam korelacji egzystencjalnej do takich treści psychicznych artysty, jak te wyrażone w muzyce. Korelacja ta mogłaby być naturalna albo konwencjonalna — polegająca na obowiązywaniu zasady, że pewien sygnał powinien być wysyłany tylko wtedy, gdy faktycznie ma, miało lub będzie mieć miejsce to, co jest jego znaczeniem. Tę drugą możliwość należy od razu odrzucić. Nie istnieje bowiem żadna konwencja, zgodnie z którą komponowanie czy wykonanie takiej czy innej muzyki oznacza, że przeżyło się takie a takie uczucia, że ma się taką a taką osobowość, czy też właściwie, że cokolwiek ma się tak, a nie inaczej. Innymi słowy, komponowanie muzyki nie wiąże się z żadną konwencją asertywności, która przysługuje wszelkim sygnałom konwencjonalnym (por. przyp. 10, s. 122), np. wypowiedzianemu w trybie bezpośrednim zdaniu: „przeżyłem zawód miłosny”. Jest jasne, że skierowanie do kompozytora poważnego pytania: „Czy rzeczywiście tak cierpiałeś?”,

„Czy rzeczywiście byłeś tak zakochany?” lub wyrzuty, że wprowadził on kogoś w tym względzie w błąd komponując taki czy inny utwór, byłyby uznane za całkiem nieadekwatne do sytuacji²². Pozostaje zatem przypuszczenie, że mamy do czynienia z sygnałem naturalnym opartym na swego rodzaju mechanizmie przyczynowo-skutkowym: kompozytor nie mógłby skomponować takiej a takiej muzyki, gdyby nie były jego udziałem przeżycia czy inne treści psychiczne, które muzyka wyraża.

Czy korelacja taka zachodzi i czy jest znana odbiorcom? Najprościej byłoby zbadać to przez wielokrotną obserwację. Należałoby wyobrazić sobie, że kompozytor wielokrotnie skomponował jeden i ten sam utwór i następnie stwierdzić, czy zawsze okolicznościom jego skomponowania towarzyszyło przeżycie tego, co muzyka wyraża. Niestety tak się składa, że ani jeden kompozytor nie komponuje tego samego utworu wielokrotnie, ani różni kompozytorzy nie komponują z reguły takich samych utworów. Nie przekreśla to jednak naszych szans na wyśledzenie korelacji. Czasem wiedza o niej wynika z pewnej ogólnej teorii na ten temat, jak np. w wypadku fotografii: sprawdziliśmy w szeregu przypadków, że pewien proces, w tym wypadku fotografowanie, daje podobiznę przedmiotu, przypuszczamy więc, że zasada ta będzie obowiązywać również w wypadku rzeczy nigdy jeszcze nie fotografowanych. (Jest to oczywiście bardzo prosty, zewnętrzny poziom teorii. W rzeczywistości w wypadku fotografii wiemy także, jak dochodzi do powstawania podobizny, jaki mechanizm stoi za tym zjawiskiem.) Tak więc być może wystarczyłoby zbadać w jakiejś znaczącej ilości przypadków, czy komponowanym utworom zawsze towarzyszyły wcześniej lub jednocześnie uczucia kompozytora takie, jak wyrażone w kompozycji. Pojawia się oczywiście kolejny problem: do uczuć

²² Stwierdzenie to — że muzyka nie jest konwencjonalnym sygnałem — jest znacznie słabsze niż teza, że znaczenia muzyki w ogólności nie są konwencjonalne i nawet dla zwolenników konwencjonalności znaczeń w muzyce prawdopodobnie przekonujące.

nie mamy bezpośredniego dostępu, jaki mamy np. do obiektów fotografowanych. W ocenie, co kompozytor przeżył, musielibyśmy więc oprzeć się na pewnych dostępnych intersubiektywnie danych: jego zachowaniach, biografii, jego własnych na ten temat wypowiedziach. Sytuacja taka w znacznym stopniu utrudnia konkluzywne wykazanie, że znaczenia emocjonalne muzyki dokładnie pokrywają się z przeżytymi kiedyś przez kompozytora uczuciami lub jego ogólnym charakterem emocjonalnym. Można jednak zapytać: czy badania takie były kiedykolwiek przeprowadzane? I odpowiedzieć: owszem, są przeprowadzane bezustannie w wielu biografiiach twórców i monografiach poświęconych „życiu i twórczości”, gdzie próbuje się skojarzyć fakty i doświadczenia z życia artysty z wyrazem jego dzieł. I jakie są wyniki tych badań? Posłuchajmy na ten temat opinii Alberta Schweitzera, odnoszącej się konkretnie do twórczości Bacha:

Istnieją artyści subiektywni i obiektywni. (...) Bach należy do artystów obiektywnych. (...) Ich życie i przeżycia nie są jedyną glebą ich sztuki, tak że źródła ich dzieł nie należy poszukiwać w losach twórcy. Artystyczna ich osobowość jest niezależna od osobowości ludzkiej, podporządkowując sobie niemal tę ostatnią jak coś przypadkowego. Dzieła Bacha byłyby takie same nawet wówczas, gdyby życie jego ułożyło się całkiem inaczej. Gdybyśmy znali jego biografię lepiej, niż ją znamy, i gdyby wszystkie listy, jakie kiedykolwiek pisał, zachowały się, nie wiedzielibyśmy o wewnętrznej genezie jego dzieł więcej, niż wiemy²³.

Czyli autor tej wypowiedzi nie uznaje korelacji pomiędzy doświadczeniem emocjonalnym kompozytora a ekspresją jego dzieł za powszechnie obowiązującą regułę, choć niewątpliwie byłby skłonny widzieć pewną współzależność pomiędzy tymi dwiema dziedzinami u niektórych artystów, nazywanych przez niego subiektywnymi.

Istnieje zresztą dość zasadniczy powód, aby przypuszczać, że wynik wspomnianych ogólnych badań musiałby być z konieczności

²³ Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, 1972, s. 13.

negatywny. Cóż bowiem staramy się udowodnić? Że muzyka jest sygnałem naturalnym, który jednocześnie jest produkowany przez w dużym stopniu świadome (a nie odruchowe czy wegetatywne) działanie człowieka. Ale to oznacza właśnie, że sygnał nie jest naturalny, tzn. taki, w którym korelacja wynika z naturalnego biegu rzeczy i jest niezależna od naszych świadomych intencji, postanowień i zamierzeń, po prostu ma miejsce niezależnie od nas. Jeżeli nawet przyjąć, że artystami powoduje pewna naturalna skłonność do tworzenia takich, a nie innych utworów pod wpływem pewnych uczuć, to ponieważ czynność tworzenia jest świadoma i rozmyślna, w jej trakcie zawsze powstaje możliwość przeciwstawienia się i złamania tej naturalnej korelacji. Przez analogię do malarstwa przedstawiającego można powiedzieć: choć malarze często malują z modeli, istnieje przecież możliwość, że namalowana postać, pejzaż czy budowla są tylko wytworami ich wyobraźni. Dlatego właśnie, w przeciwieństwie do fotografii, obraz nie jest *a priori* sygnałem istnienia tego, co na nim przedstawione. Co nie podważa możliwości malowania na podstawie realnych modeli i tego, że obraz może być przedstawieniem rzeczywistych, faktycznie istniejących obiektów. Przenosząc tę analogię z powrotem na teren muzyki: nie jest ona sygnałem uczuć, ale nie wynika stąd, że kompozytor nie może przedstawić w niej swoich własnych, rzeczywistych przeżyć. Mógłby nawet ktoś sądzić, że zgodnie z naturalną psychologiczną skłonnością właśnie dość często to czyni. W końcu swoje przeżycia zna najlepiej i je właśnie najcelniej powinien potrafić wyrazić. Ale nie znaczy to, że nie może skomponować utworu „wyrażającego” uczucia inne niż jego własne — na zasadzie znajomości kompozytorskiego rzemiosła i wiedzy, jakimi środkami technicznymi osiągnąć taki czy inny zamierzony wyraz.

Konkluzja taka wykazuje pewne podobieństwo z cytowanymi w rozdziale III.1.1 (s. 111) stwierdzeniami Langer, że wyrażana przez artystę w dziele wiedza na temat ludzkich uczuć może wykraczać poza jego osobiste doświadczenie, choć podstawowe jej źródło w nim właśnie prawdopodobnie tkwi. Stwierdzenie takie, jeśli słuszne, z pewnością dowodzi — w sposób bardziej niezawodny

niz własne argumenty Langer — że muzyka nie jest sygnałem treści psychicznych artysty, nie dowodzi natomiast, że nie może czasami bywać ich (symboliczną) autoekspresją. Stwierdzenia:

1. „utwór muzyczny jest sygnałem rzeczywistych przeżyć artysty” oraz

2. „utwór muzyczny jest ekspresją rzeczywistych przeżyć artysty” wydają się z pozoru tak podobne, że może nie dziwić, iż Langer popełniła błąd ich utożsamienia. W istocie jest to typowy błąd mylnego zrozumienia struktury języka, przed czym sama Langer, w duchu pozytywizmu logicznego, ostrzega. Ponieważ wniosek nasz („nie jest sygnałem, ale może być autoekspresją”) w sposób istotny zależy od rozróżnienia znaczeń tych dwóch wyrażań, warto jeszcze raz powtórzyć, na czym ono polega (choć jego sedno wynika już z przeprowadzonej wcześniej eksplikacji pojęcia sygnału). Otóż czysto zewnętrznie wyrażenia 1. i 2. różnią się tylko i wyłącznie słowami: „sygnał” i „ekspresja”. Jeżeli jednak tylko na nich skoncentrujemy uwagę, jest bardzo prawdopodobne, że dojdziemy do wniosku podobnego jak Langer: nie znajdziemy w ich znaczeniach istotnej różnicy. Prawdziwa różnica między analizowanymi wyrażeniami leży bowiem w słowach „utwór muzyczny” i „przeżycia”. Podczas gdy w wyrażeniu drugim oznaczają one jakiś konkretny utwór i jakieś konkretne przeżycia artysty, w wyrażeniu pierwszym są czymś w rodzaju rzeczowników zbiorczych, a rzeczywiste znaczenie tego wyrażenia to:

3. „każdy utwór muzyczny jest zawsze (lub: z reguły) ekspresją rzeczywistych przeżyć artysty”, gdzie termin „utwór muzyczny” jest już użyty w takim znaczeniu jak w wyrażeniu 2²⁴. Tylko wtedy utwór byłby sygnałem, gdyby 3 było prawdziwe, gdyby pomiędzy emocjonalnymi znaczeniami utworów a przeżyciami artystów zachodziła stała korelacja egzystencjalna. W tej chwili, gdy sparafrazowaliśmy wyrażenie 1 poprzez

²⁴ Tak samo stwierdzenie „Fotografia jest sygnałem” oznacza w istocie „Każda fotografia jest przedstawieniem pewnych realnych obiektów”.

3, jest oczywiste, że negacja tego ostatniego w żadnym razie nie oznacza, iż 2 nie może być nigdy prawdziwe. Innymi słowy, nie ma żadnej sprzeczności w stwierdzeniu, że muzyka nie jest sygnałem, a mimo to może czasem być autoekspresją.

Ponieważ ani muzyka, ani malarstwo nie są ściśle rzecz biorąc sygnałami, w ich odbiorze koncentrujemy się przede wszystkim na ich znaczeniu symbolicznym, które jest całkiem niezależne od jakiegokolwiek możliwego wskazywania na obiekty czy stany rzeczywiste. Tego rodzaju autonomiczność występuje zresztą także w wypadku wielu symboli, które są sygnałami: odcisku muszelki w skale, zdania opisowego czy wspomianej wielokrotnie fotografii. Ich znaczenie symboliczne — koncepcja, którą przekazują i możliwość jej zrozumienia — jest całkowicie niezależne od faktu, że są one sygnałami. Możemy sobie wyobrazić identyczne znaki wyzwolone z korelacyjnej zależności egzystencjalnej tamtych: zrobiony przez rzeźbiarza model gipsowy muszelki, to samo zdanie opisowe będące częścią fikcyjnej historii, taka sama „fotografia” wygenerowana z komputera. Jako symbole mają one dokładnie takie samo znaczenie, jak ich będące jednocześnie sygnałami odpowiedniki — a nawet te ostatnie możemy traktować jako czyste symbole, jeżeli nie wiemy o ich sygnalicyzacji lub nie jesteśmy nią zainteresowani. W wypadku malarstwa, które może być przedstawieniem czegoś rzeczywistego, ale często nic na ten temat nie wiemy — koncentrujemy się wyłącznie na jego symbolicznej zawartości, na tym co przedstawione. Podobny sąd można wyrazić o muzyce. A jej możliwy związek z rzeczywistością tym mniej nas interesuje, im bardziej jest niepewny i trudny do udowodnienia. Często pewnie bylibyśmy skłonni powiedzieć: nieistotne, czy kompozytor przedstawił swoje rzeczywiste uczucia, ważne, że tak dobitnie je wyraził. Nawet jeśli jakiś utwór byłby w istocie wyrazem rzeczywistych treści psychicznych artysty, wiedza o tym absolutnie nie jest konieczna dla zrozumienia symbolicznego znaczenia utworu.

Nasze wnioski byłyby więc następujące: znaczenia emocjonalne muzyki nie pochodzą stąd, że jest ona autoekspresją uczuć — są symboliczne. Ponadto muzyka nie jest w ścisłym sensie sygnałem

przeżyć (treści psychicznych) kompozytora — z wyrazu jakiegos utworu nie można wnioskować, że przeżycia tego rodzaju, jak wyrażone, musiały być jego udziałem. Utwory muzyczne są więc czystymi, niesygnalicznymi symbolami. Nie wykluczyliśmy jednak na razie, że czasem mogą one wyrażać rzeczywiste przeżycia kompozytora. W tym sensie — i tylko w tym ograniczonym sensie — muzyka mogłaby być uznana za autoekspresję. Werdykt taki z jednej strony — tak jak chciała Langer — uznaje, że muzyka nie jest sygnałem (co było jej rozumieniem autoekspresji), z drugiej pozwala w pewnym sensie uznać racje zwolenników teorii autoekspresji.

Wydaje się, że ustalenia te można bez wielkich trudności przenieść na teren innych dziedzin sztuki (prezentowane argumentacje były na tyle ogólne, że stosują się bez różnicy także do literatury czy malarstwa), uzyskując w ten sposób ogólną tezę na temat miejsca, jakie zajmuje w nich autoekspresja: dzieła sztuki nie są sygnałem rzeczywistych treści psychicznych artysty, ale nie można wykluczyć, że w niektórych wypadkach mogą takie treści wyrażać²⁵. Werdykt ten składa się z dwóch części: rozstrzygającej („nie jest sygnałem”) i nierozstrzygającej („nie można wykluczyć, że ...”). Ta druga jest w oczywisty sposób niesatysfakcjonująca. Nasuwa się naturalne pytanie: czy w takim razie rzeczywiste treści psychiczne artysty są czasem wyrażone w dziełach sztuki — na co potrzebowalibyśmy pozytywnych przykładów — czy też nigdy nie są, na co potrzebowalibyśmy uzasadnienia. Jeśli chodzi o niektóre inne symbole przedstawieniowe — jak np. wielokrotnie już przywoływane obrazy — bez trudu można wskazać takie, które przedstawiają pewne realne obiekty, choć w ogólności nie są sygnałami ich istnienia. Jest jednak jasne, że przykłady dzieł sztuki, o których z podobną oczywistością

²⁵ Być może nie byłoby błędne pójście nawet jeszcze o krok dalej i stwierdzenie, że dzieła sztuki w ogólności nie są sygnałem niczego, co jest ich symbolicznym znaczeniem, tak jak np. obrazy nie są sygnałami istnienia obiektów na nich przedstawionych. Na to jednak dotychczasowa argumentacja z pewnością jest niewystarczająca.

można by stwierdzić, że wyrażają pewne rzeczywiste przeżycia artysty, wskazać nieporównanie trudniej. Sytuacja pod tym względem wygląda odmiennie w różnych dziedzinach sztuki, bo inne są ich środki symboliczne i w różny sposób mogą być w nich wyrażone jakiegokolwiek treści psychiczne. O ile więc teza, że dzieła sztuki nie są sygnałem przeżyć ich autora, mogła być postawiona i uzasadniona dla wszystkich sztuk łącznie, o tyle kwestię, czy czasem faktycznie mogą być ich ekspresją, trzeba rozważyć dla każdej z osobna, analizując symboliczne możliwości każdej z nich. Pozostaje nam więc powrócić ponownie na grunt muzyki i zająć się problemem, w jaki sposób może ona w ogóle symbolizować uczucia.

2. PROBLEMATYKA SYMBOLU MUZYCZNEGO

Ponieważ muzyka jest uznawana za symbol na tej podstawie, że przedstawia struktury analogiczne do struktur ludzkiej emocjonalności, jasne jest, że do właściwej eksplikacji natury jej znaczeń konieczne jest należyte zrozumienie pojęć symbolu przedstawieniowego i analogii struktury czy też — jak mówi nieraz alternatywnie Langer — podobieństwa formy logicznej. Niestety zwłaszcza to drugie pojęcie, podobieństwa formy, i powołanie się na nie dla uzasadnienia tezy o pochodzeniu znaczeń muzyki, powoduje poważne trudności i paradoksalne konsekwencje. Aby więc uzyskać jasność, co do centralnej tezy teorii znaczenia muzycznego, trzeba oczyścić to pojęcie i sposób jego stosowania ze sprzeczności, w jakie jest ono uwikłane u Langer, co w efekcie doprowadzi także do modyfikacji pojęcia symbolu przedstawieniowego.

2.1. Paradoksy

Powodem poważnych kłopotów z teorią Langer jest jej powołanie się na obrazkową teorię znaczenia Wittgensteina i wzorowana na

niej teza, że każdy symbol musi mieć wspólną formę logiczną z obiektem symbolizowanym — w skrócie nazwijmy ją tezą o kongruencji²⁶. Była ona powodem uzasadnionych krytyk²⁷, a co gorsza, prowadzi do sprzeczności w samym sednie teorii znaczenia muzyki.

Najbardziej dobitnie można powstający problem sformułować następująco. Emocjonalne znaczenie muzyki wyjaśniane jest poprzez wskazanie na podobieństwo formy logicznej pomiędzy nią a uczuciami. Aby dostrzec paradoks, wystarczy np. przywołać stwierdzenie Wittgensteina cytowane przez Langer jako podbudowa do jej teorii symboli:

Istnieje ogólna reguła, według której muzyk może z partytury odczytać symfonię, według której symfonię da się odtworzyć z rowka płyty gramofonowej i znowu według pierwszej reguły zapisać partyturę. Na tym właśnie polega wewnętrzne podobieństwo tych z pozoru tak całkowicie odmiennych tworów²⁸.

Jeśli tak, musielibyśmy przyznać, że także partytura symfonii, jej zapis w postaci rowka na płycie gramofonowej — czy też jej zapis na płycie kompaktowej, który jako cyfrowy mógłby zostać przedstawiony w postaci bardzo długiego ciągu cyfr — powinny być

²⁶ Należy podkreślić, że przez tezę o kongruencji będziemy rozumieli wyłącznie twierdzenie, że **każdy** symbol ma wspólną formę logiczną z tym, co symbolizuje, a nie stwierdzenie, że pewien konkretny symbol czy klasa symboli ma taką własność.

²⁷ Por. np. Ernest Nagel, *Review of Philosophy in a New Key*, 1943, s. 324–325; Paul Welsh, *Discursive and Presentational Symbols*, 1955, s. 181–191; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, 1994, s. 128–129. Jednocześnie krytycy ci sądzą, że odrzucenie obrazkowej teorii znaczenia podważa podstawy proponowanego przez Langer rozróżnienia symboli dyskursywnych i przedstawieniowych, a w konsekwencji także jej teorię znaczenia muzycznego. Wbrew takiej opinii zostanie pokazane, że właśnie dopiero dzięki odrzuceniu tezy o kongruencji rozróżnienie to i teoria znaczenia muzycznego będą mogły być sformułowane w sposób przejrzysty i wolny od sprzeczności.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922, 4. 0141; cytowane przez Langer: *PNK* s. 79/*NSF* s. 142.

uznane za symbolizujące uczucia w podobnym stopniu i w podobny sposób, jak sam utwór muzyczny, tzn. powinniśmy je postrzegać jako pełne znaczeń emocjonalnych. Przypuszczenie takie jest oczywiście absurdalne.

Formułując ten zarzut nieco bardziej precyzyjnie: nie ulega wątpliwości, że partytura utworu muzycznego jest jego symbolem, zgodnie z szerokim rozumieniem tego pojęcia przez Langer. Według tezy o kongruencji partytura miałaby formę analogiczną do utworu muzycznego. Co więcej, stwierdzenie takie byłoby słuszne nie tylko w odniesieniu do standardowej notacji muzycznej, ale w odniesieniu do jakiegokolwiek sposobu zanotowania utworu: w szczególności także do rowka gramofonowego, zapisu cyfrowego, czy też np. słownego, w formie ciągłego tekstu typu: I skrzypce: *a* ósemka, *c* ćwierćnuta, *g-d* ósemka ...; klarnet: *c* półnuta, pauza ćwierćnutowa, ... itd. Wynikałoby stąd, że nie tylko sam utwór muzyczny, ale także wszelkie jego zapisy mają formę logiczną podobną do formy uczuć. Spełniają więc według Langer podstawowy warunek, aby móc służyć jako ich forma symboliczna (PNK s. 228/NSF s. 338; FF, s. 27, cytaty przytoczony na s. 54). I podobnie jak muzyka, są dla nas same w sobie znacznie mniej interesujące, a łatwiej dostępne niż świat naszych uczuć i doznań. Taki właśnie argument ostatecznie doprowadził do uznania muzyki za formę symboliczną tych ostatnich, co posłużyło za wyjaśnienie pochodzenia znaczeń emocjonalnych muzyki. Podobnie więc w samym zapisie muzyki — także słownym i cyfrowym — powinniśmy znajdować te same znaczenia emocjonalne i ekspresywne, co w muzyce.

Jak możemy nie dopuścić do tego rodzaju niepożądanego konkluzji? Intuicyjnie bylibyśmy pewnie skłonni powiedzieć, że zapis utworu muzycznego — jego standardowa partytura, a tym bardziej zapis cyfrowy czy sugerowany zapis w postaci tekstu słownego — w żadnym razie nie mają struktury analogicznej do formy uczuć w takim sensie, w jakim ma ją sam utwór muzyczny. W tym ostatnim mamy faktyczną strukturę czasowo-dynamiczną — tzn. coś, co również występuje w strukturze uczuć i daje podstawę do widzenia analogii: jedne dźwięki faktycznie trwają dłużej, a inne krócej, jedne

są słabsze, inne mocniejsze. Czegoś takiego nie ma w żadnym zapisie muzyki: wszystkie nuty są tej samej wielkości (a np. słowo „półnuta” jest krótsze niż słowo „ćwierćnuta”) i jest w nich tylko konwencjonalnie zanotowane, że jedne mają trwać krócej, a inne dłużej. Jeśli jednak uznajemy, że konkluzja o podobieństwie formy pomiędzy uczuciami a zapisem muzyki jest fałszywa, jak można nie dopuścić do jej wynikania z przedstawionego rozumowania? Została ona wywnioskowana z założeń o podobieństwie formy uczuć i muzyki oraz muzyki i jej zapisu. Relacja podobieństwa tylko czasem bywa przechodnia i konkluzji można uniknąć poddając w wątpliwość, czy jest taka w naszym przypadku. Jednak nawet jeśli uznamy ją za nieprzechodnią (choć wydaje się, że akurat w obecnym kontekście istnieją argumenty za przechodnością, co sugerują np. sformułowania Wittgensteina o możliwości odtworzenia symfonii na podstawie rowka płyty gramofonowej, i następnie na tej podstawie partytury), i tak nie uchroni nas to przed kłopotami związanymi z tezą o kongruencji.

Rozważmy bowiem określenia: „uczucie rozczarowania, jakie oświadczył Kowalskim wczoraj wieczorem, gdy naocznie miał okazję przekonać się, że kochanek żony to nie lekarz spod siódemki, lecz ślusarz spod dwunastki” czy też „melancholia jesiennego wieczoru”. Zgodnie z tezą o kongruencji mają one taką formę logiczną, jak uczucia, które symbolizują. Ponadto są dla nas same w sobie niewątpliwie mniej interesujące i łatwiej dostępne niż ich znaczenia, odpowiadają więc temu samemu opisowi, co muzyka. Jednocześnie z takiej charakterystyki muzyki samej w sobie — *bez obecności jakichkolwiek ustalonych przypisań* — wynika według Langer, że jest ona *de facto* przez nas odbierana jako obdarzona znaczeniami emocjonalnymi, jako wyrażająca uczucia. Rozumując podobnie należałoby to samo powiedzieć o powyższych określeniach: że *niezależnie od jakichkolwiek ustalonych, konwencjonalnych znaczeń* przysługujących im w języku, są one symbolami niedopełnionymi, którym brak ustalonej konotacji, ale które mają tendencję wywoływania w nas — poprzez podobieństwo swojej struktury — wrażenia przypominającego melancholię jesiennego wieczoru czy też uczucie

rozczarowania, jakie ovladnęło Kowalskim. Inaczej mówiąc, „melancholia jesiennego wieczoru” jest niedopełnionym symbolem melancholii jesiennego wieczoru niezależnie od tego, że takie jest konwencjonalnie ustalone znaczenie tego wyrażenia. Nie korzystając więc z przesłanki o przechodniości podobieństwa formy logicznej doszliśmy do konkluzji podobnie paradoksalnej jak poprzednia, mówiąca, że zapis muzyki mógłby mieć takie same znaczenia emocjonalne, jak ona sama. Oparliśmy się przy tym na innej — przyjętej milcząco, lecz chyba uzasadnionej — przesłance, że pozbawienie wyrażenia jego konwencjonalnego znaczenia nie prowadzi do zmiany jego formy logicznej. Jeżeli jednak ktoś zakwestionowałby ją, pozostaje nam konkluzja — sama w sobie wystarczająco niewiarygodna — że „melancholia jesiennego wieczoru” (tym razem już łącznie ze swoją konwencjonalną denotacją) ma tego samego rodzaju ekspresyjne znaczenie emocjonalne, co muzyka. A przecież jeżeli jakiś utwór muzyczny uznalibyśmy za wyrażający melancholię jesiennego wieczoru, byłoby to równoznaczne z uznaniem go za jesiennie melancholijny, czego nigdy oczywiście nie powiedzielibyśmy o wyrażeniu „melancholia jesiennego wieczoru”. Jednocześnie nazywając utwór melancholijnym jesteśmy głęboko przeświadczeni, że takie, w pewnym sensie metaforyczne, użycie określenia „melancholijny” jest głęboko — bylibyśmy nawet skłonni powiedzieć: obiektywnie — uzasadnione, jest czymś diametralnie innym niż arbitralne przypisanie konotacji określeniom słownym. Chciałoby się wręcz powiedzieć: muzyka jest melancholijna, bo jest właśnie w swej formie jakoś do melancholii podobna, w pewien sposób przypomina melancholię, czego w żadnym razie nie można powiedzieć o wyrazie „melancholia”, ani o innych, mniej lub bardziej złożonych, słownych określeniach uczuć.

Paradoksalnie, to ostatnie stwierdzenie wydaje się znowu zgodne z pozycją Langer. Przecież twierdzi ona, że język jest medium symbolicznym nieprzydatnym do artykulacji naszego życia emocjonalnego właśnie dlatego, że jego struktury są nieprzystawalne do struktur tego ostatniego. Zatem „melancholia jesiennego wieczoru” z jednej strony, jak każdy symbol, ma formę melancholii jesiennego

wieczoru, a z drugiej strony jej nie ma, skoro struktury języka są w ogólności nieprzystawalne do świata ludzkich uczuć. Można odnieść wrażenie, że w tych dwóch przypadkach Langer używa określenia „podobieństwo formy logicznej” w różnych sensach. Natomiast drugie ze stwierdzeń powyższej alternatywy, wzięte w odosobnieniu, jest w istocie zakwestionowaniem tezy o kongruencji, tzn. o uniwersalnym podobieństwie formy symbolu i tego, co symbolizowane.

Z kolei zauważmy, że podane wcześniej przesłanki wspierające naturalną intuicję, iż zapis muzyki nie ma wcale formy analogicznej do uczuć, równie dobrze służyć mogą argumentacji, że nie ma też formy analogicznej do samej muzyki: partytura nie ma przecież tej struktury dynamiczno-czasowej, którą ma muzyka. W przypadku zapisu słownego czy też teoretycznie możliwego zapisu cyfrowego brak dostrzegalnej analogii formy jest jeszcze bardziej ewidentny niż w wypadku tradycyjnej notacji muzycznej. Argumentacja taka ponownie prowadzi do podważenia tezy o kongruencji, co równie dobrze jak zakwestionowanie przechodniości relacji podobieństwa formy blokuje paradoksalną konkluzję, że zapis muzyczny ma znaczenia emocjonalne. Nie ma wtedy bowiem podstawy, aby twierdzić, że zapis muzyki ma formę analogiczną do formy samej muzyki i podobieństwo formy muzyki i uczuć — niezależnie od przechodniości relacji podobieństwa — nie przenosi się na zapis. Niemożliwa staje się również powyższa argumentacja, że „melancholia jesienno-wieczoru” jest melancholijna. Czy jednak odrzucenie tezy o kongruencji nie wywróci całej teorii Langer, w której — jak sądzi sama autorka — odgrywa ona tak zasadniczą rolę? Aby odpowiedzieć na to pytanie, konieczna jest właściwa interpretacja tej tezy i ocena jej słuszności.

2.2. Symbol a podobieństwo formy

W celu oceny tezy o kongruencji nie trzeba się odwoływać do tak złożonych przykładów jak dotychczas. Wystarczy przecież zapytać: Czy „a” ma taką samą formę logiczną jak zgłoska a? Czy

„pies” ma taką samą formę logiczną jak pies? Jeśli *p* oznacza zdanie „Tom jest smutny”, to czy mają one taką samą formę logiczną? Ten ostatni przykład, zawierając krytykę, jednocześnie wskazuje na możliwą linię obrony tezy Langer. Można bowiem powiedzieć: tak, właśnie ma tę samą formę logiczną — sugerując tym inne znaczenie określenia „ta sama forma logiczna” niż to, według którego *p* i „Tom jest smutny” oczywiście jej nie mają. Otóż *p* i „Tom jest smutny” mają w tym sensie tę samą formę, że możliwe jest podstawienie jednego za drugie. W tym rozumieniu każdy symbol prosty (tzn. nie będący kompozycją innych symboli; jest to oczywiście własność względna w stosunku do systemu symbolicznego) ma tę samą formę logiczną, co jakkolwiek symbol złożony i jakkolwiek obiekt, który mógłby mu zostać przypisany jako znaczenie. (Langer: „każda pojedyncza dana zmysłowa może z logicznego punktu widzenia być symbolem czegokolwiek”, *PNK s. 72/NSF s. 134.*) Natomiast np. „*p v p*” (przyjmując, że jest to symbol złożony z symboli prostych „*p*” i „*v*”, a nie prosty) nie ma tej samej formy logicznej co „Tom jest smutny”, a ma ją z kolei np. „*p v q*”.

Jeżeli więc teza o kongruencji miałaby być utrzymana jako obowiązująca uniwersalnie, wydaje się, że niewiele więcej mogłaby oznaczać niż możliwość przyporządkowania elementów symbolu elementom tego, co symbolizowane. Takie rozumienie podobieństwa formy logicznej wydaje się zresztą wynikać z przytaczanych przez Langer cytatów z Wittgensteina, jak to zostało już zasugerowane w rozdziale II.2, s. 55²⁹.

²⁹ Co prawda nadal nie jest całkiem jasne, w jaki sposób mielibyśmy np. przyporządkować trzy słowa wchodzące w skład zdania „Tom jest smutny” elementom sytuacji, którą ono opisuje. Aby było to możliwe, należałoby w smutnym Tomie wyróżnić jako osobny element jego smutek (czy też może obecny w Tomie smutek w ogóle), a następnie znaleźć jeszcze korelat dla słowa „jest”, tzn. dokonać tych wszystkich hipostaz, które są wręcz wzorcowymi przykładami błędów popełnianych przez filozofów, wyprowadzonych na manowce przez niezrozumienie struktury języka i jego użycia. Jest to jednak problem samej obrazkowej teorii znaczenia, gdyż nie ulega wątpliwości, iż zasugerowana właśnie interpretacja tezy o kongruencji również

Tego rodzaju rozumienie tezy o kongruencji — zgodnie z którym cokolwiek, rozumiane jako symbol prosty, może być symbolem czegośkolwiek, także jakiegokolwiek uczucia czy całej symfonii — nie może być wiarygodną podstawą wyjaśnienia znaczeń emocjonalnych muzyki, które oczywiście są wszystkim innym niż takimi arbitralnymi przypisaniami. Ponownie nasuwa się konkluzja, że Langer formułując tezę o kongruencji, a później wyjaśniając znaczenia emocjonalne muzyki poprzez odwołanie się do jej formy logicznej, używa pojęcia podobieństwa formy w dwóch różnych znaczeniach (przypomnijmy: „melancholia jesiennego wieczoru” z jednej strony, jak każdy symbol, ma formę melancholii jesiennego wieczoru, a z drugiej strony jej nie ma, skoro struktury języka są w ogólności nieprzystawalne do świata ludzkich uczuć), z których drugie musiałyby być w jakimś sensie znacznie silniejsze, tzn. w drugim przypadku musiałyby chodzić o znacznie bliższe i bardziej bezpośrednie podobieństwo niż w pierwszym. Hipoteza taka jest chyba jedynym sposobem uniknięcia wszystkich paradoksalnych konkluzji przedstawionych wcześniej. Jednak analiza tekstów Langer jej nie potwierdza. Stawiając przeciw pytanie, czy muzyka może być formą symboliczną uczuć, przywołuje właśnie ogólny wymóg podobieństwa formy logicznej obowiązujący dla wszystkich symboli, a następnie uzasadniwszy, że jest on spełniony, traktuje go jako wyjaśnienie pochodzenia emocjonalnych znaczeń muzyki. Podobnie w *Feeling and Form* (s. 27), referując swoją teorię zaprezentowaną w *New Key*, niemal jednym tchem, bez żadnego zróżnicowania, mówi o jednym i drugim. Co zatem skłoniło ją, aby widzieć tego samego rodzaju podobieństwo formy między muzyką a uczuciami, między obiektem a jego przedstawieniem wizualnym i między wyrażeniem językowym a jego desygnatem?

w odniesieniu do symboli takich, jak „Tom jest smutny”, jest zgodna z tym, co mówi Wittgenstein i co aprobująco cytuje Langer: „Jedna nazwa reprezentuje pewną rzecz, druga reprezentuje inną, i są one ze sobą powiązane; tak właśnie całość — niczym żywy obraz — przedstawia stan rzeczy” (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922, 4. 0311; cytowane przez Langer: *PNK* s. 79/NSF s. 142).

Wydaje się, że u podstaw jej przekonania mogło leżeć następujące rozumowanie — które właściwie ocenić można jedynie dzięki dokonanej w rozdziale III.1.2, s. 116–117, analizie i charakterystyce symbolu. Właściwą jego funkcją jest przekazanie odbiorcy koncepcji (idei, wyobrażenia) jeszcze mu nieznanego, a w tym celu musi ją w jakiś sposób — w sensie dosłownym lub przenośnym — przedstawić. Może to uczynić albo przez faktyczne pokazanie czegoś analogicznego lub przypominającego to, co ma być przedstawione, albo przez kombinację znanych już odbiorcy wyobrażeń, które mogą być przywołane przez pewne symbole proste. W każdym wypadku znaczenie symbolu powstaje jako struktura pewnych elementów: skonstruowana z danych zmysłowych dostępnych w bezpośrednim oglądzie (jak chociażby w wypadku przedstawień wizualnych) lub z wyobrażeń, albo z jednego i drugiego łącznie. Struktura ta musi w jakiś sposób przedstawiać to, co ma być znaczeniem symbolu, musi temu jakoś odpowiadać. Linie i inne elementy rysunku łączą się w konfigurację, która przedstawia człowieka, pejzaż, budowlę. Pojęcia przywołane przez poszczególne słowa w wyrażeniu czy zdaniu łączą się dając nowe wyobrażenie (np. pojęcia „koloru białego”, „niebieskiego”, „pasków” i „koszuli” łączą się dając nowe pojęcie „białej koszuli w niebieskie paski”). W każdym wypadku niewątpliwie mamy do czynienia z jakąś kombinacją elementów i z jakąś w tym sensie strukturą, która musi być podobna do rzeczy, jakoś ją oddawać. Ale wszystkie te „jakoś” są oczywiście bardzo mgliste i wieloznaczne, a cała interpretacja służyć ma jedynie odtworzeniu motywacji Langer. Jedynym jej wymiernym wynikiem jest wniosek, że teza o kongruencji z pewnością odnosi się wyłącznie do symboli właściwych, a nie do symboli prostych. Te ostatnie — oparte całkowicie na arbitralnym i konwencjonalnym przypisaniu znaczenia — nie są jeszcze w istocie symbolami (por. rozdz. III.1.2, s. 123). Ustalenie tego rodzaju chroni tezę Langer przynajmniej przed pytaniami takimi, jak powyżej, i przed koniecznością przyznania, że litera „a” ma taką strukturę, jak dźwięk a, „pies” jak pies, a np. „IX” taką, jak dziewiąta symfonia, jeśli umówimy się tak ją oznaczać.

Jednak ograniczenie obowiązywania tezy o kongruencji do symboli właściwych bynajmniej nie uchroni nas od paradoksalnych konkluzji powstających w związku z teorią emocjonalnych znaczeń muzyki, bo doszliśmy do nich bez stosowania tezy o kongruencji w odniesieniu do symboli prostych (mówiliśmy o obecności znaczeń emocjonalnych w symbolach złożonych: zapisie muzyki czy w wyrażeniu „melancholia jesiennego wieczoru”), choć gdyby ją w odniesieniu do nich zastosować, paradoksy byłyby jeszcze bardziej jaskrawe. Musimy więc ponownie postawić pytanie: czy po takim (niewielkim) ograniczeniu zakresu obowiązywania tezy o kongruencji możemy ją zaakceptować?

Rozważmy dla przykładu określenie: „cząsteczka polietylenu będąca rozgałęziającym się wielokrotnie łańcuchem, złożonym z kilku tysięcy cząsteczek etylenu”. Określenie to składa się z 13 wyrazów i 104 liter. Jest łańcuchem, który się nie rozgałęzia, podczas gdy to, co symbolizuje, jest bardziej wielowymiarowym tworem i składa się z całkiem innej ilości elementów. Oczywiście wymienianie dowolnej ilości różnic nigdy nie wyeliminuje wątpliwości, że może po prostu ciągle jeszcze nie dostrzegliśmy podobieństwa. Zapytajmy więc, co określenie to i jego desygnat mają w istocie ze sobą wspólnego. Przedstawiając prawdopodobne rozumowanie Langer stwierdziliśmy, że symbole proste — wyrazy — przywołują znane pojęcia, które w kombinacji dają nowe wyobrażenie. Czyli pojęcie „łańcucha” zostaje połączone z pojęciem „rozgałęziony”, „złożony z kilku tysięcy cząsteczek” itd. To ostatnie, to z kolei struktura pojęć „złożony z”, „kilka”, „tysiące”, „cząsteczka”. A na koniec tego „łączenia” otrzymujemy „łańcuch złożony z kilku tysięcy cząsteczek etylenu”, a znaczenie tego wyrażenia jakoś odpowiada temu, co powstaje z łączenia cząsteczek, czyli łańcuchowi złożonemu z kilku tysięcy cząsteczek etylenu. Jeżeli zatem mowa o strukturze, która ma w jakiś sposób odzwierciedlać symbolizowany przedmiot, chodzić musi o kombinację pojęć, tj. znaczeń wyrazów wchodzących w skład wyrażenia, a nie wyrazów samych, które zawsze tworzą strukturę identyczną: jednostajny rząd rozłożony na kolejne linijki, po którym trudno się spodziewać, że będzie miał strukturę analogi-

czną do najróżniejszych rzeczy przez niego symbolizowanych. Zatem analogia struktury pomiędzy „łańcuchem złożonym z ...” a łańcuchem złożonym z ... — jeżeli w ogóle jakakolwiek ma miejsce — zachodzi pomiędzy **znaczeniem** pierwszego a drugim³⁰. Obserwacja ta niemal pokrywa się z jednym ze sformułowań samej Langer — jednym z tych, które niejako mimochodem i niezamierzenie wychodząc spod jej pióra, okazują się być czasami trafniejsze niż *explicite* formułowane tezy:

Jeżeli nazwy [w zdaniu] mają denotacje, zdanie jest o *czymś*; wtedy jego prawdziwość czy fałszywość zależy od tego, czy relacje rzeczywiście zachodzące między denotowanymi rzeczami egzemplifikują wyrażone w zdaniu pojęcia relacji, to znaczy, czy struktura rzeczy (lub właściwości, zdarzeń etc.) denotowanych jest analogiczna do struktury syntaktycznej symbolu złożonego. (PNK s. 77/NSF s. 140)

Jeśli relacje pomiędzy rzeczami *egzemplifikują* te wyrażone w zdaniu, to znaczy, że zachodzi odpowiedniość pomiędzy obiektem (tzn. denotowanymi rzeczami pozostającymi do siebie w pewnych relacjach) i znaczeniem zdania, a nie zdaniem samym. Niestety Langer nie dostrzega tej istotnej różnicy, jak na to wskazuje zakończenie powyższego cytatu.

Ostatecznie należy powiedzieć, że pomiędzy samym określeniem słownym (rozumianym jako ciąg wyrazów) a jego desygnatem nie ma właśnie żadnego istotnego podobieństwa formy. Ale nie należy sądzić, że tak jest w wypadku każdego symbolu. Jeżeli łańcuch złożony z kilku tysięcy cząsteczek etylenu narysujemy schematycznie, pojedyncze cząsteczki przedstawiając jako małe kółeczka,

³⁰ Trzeba jednak zaznaczyć, że pojęcia wchodzące w skład struktury znaczenia — podobnie jak wyrazy — bynajmniej nie odpowiadają elementom rzeczywistej struktury przedmiotu oznaczanego: w pierwszej „łańcuch” łączy się z „rozgałęziony” (na podobnej zasadzie jak np. „Tom” łączy się ze „smutny”), w drugiej cząsteczka łączy się z cząsteczką (co z kolei w żaden sposób nie przypomina połączenia jakichkolwiek elementów w smutnym Tomie). Zatem tego rodzaju interpretacja podobieństwa struktury symbolu (językowego) do jego przedmiotu, choć może nieco mniej niewiarygodna niż interpretacja literalna, też bynajmniej nie jest przekonująca.

a połączenia za pomocą kreseczek — pewna analogia struktury takiego symbolu do samego łańcucha będzie oczywista.

Przedstawiona dyskusja zdaje się skłaniać do wniosku, że tezę o kongruencji, jako obowiązującą uniwersalnie dla wszystkich symboli, należy uznać za błędną i odrzucić. Dalsze rozważania będą więc prowadzone bez odwoływania się do niej, a wręcz ze świadomością, że niektóre konwencjonalne symbole nie mają formy analogicznej z tym, co symbolizowane.

2.3. Podobieństwo formy i symbol przedstawieniowy inaczej

Pojęcie podobieństwa formy, którym zamierzamy się posługiwać, powinno być teraz w jakiś sposób wyeksplikowane. Paradoksalnie, jako pomoc mogą posłużyć uwagi samej Langer — w *New Key* znajduje się szereg wnikliwych obserwacji i analiz stanowiących już właściwie gotowe narzędzia potrzebne do tego celu, których Langer nie potrafiła tylko właściwie wykorzystać i połączyć w całość bardziej spójną niż jej własna oficjalna teoria.

W rozdziale III, *Logika znaków i symboli*, Langer zastanawiając się, jakie własności musi mieć obraz, aby przedstawiać przedmiot, zauważa, że w niewielkim tylko stopniu musi dzielić wygląd przedmiotu: zawsze jest płaski, a nie trójwymiarowy, może być jednokolorowy, całkiem innego rozmiaru niż przedmiot, nie musi zachowywać praw perspektywy itd. „Powodem tej dowolności jest fakt, że obraz jest przede wszystkim symbolem, a nie duplikatem tego, co przedstawia” (PNK s. 68/*NSF s. 129*). W ten sposób Langer dochodzi do tego samego wniosku, co 26 lat później Nelson Goodman w swojej znanej książce *Languages of Art*³¹. W przeciwieństwie jednak do Goodmana, który — wychodząc od obserwacji, że żaden stopień podobieństwa sam w sobie nie jest wystarczający dla pojawienia się reprezentacji wizualnej — wpada w przeciwną skrajność twierdząc, że podobieństwo nie odgrywa w niej żadnej

³¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, 1968, s. 5.

roli, Langer zajmuje bardziej wyważone i niewątpliwie trafniejsze stanowisko. Analizując przykład schematycznego, konturowego rysunku kota stwierdza: „Jedynie, co ma wspólnego z «rzeczywistością», to pewna *proporcja części* — umiejscowienie i względna długość «uszu», kropka tam, gdzie powinno być «oko», «głowa» i «ciało» w odpowiednim do siebie stosunku etc.” (PNK s. 69/NSF s. 129). Następnie mówi o „stylizowanych” przedstawieniach, jakie można np. spotkać w sztuce awangardowej:

Dopóki odnajdujemy element, który ma przedstawiać głowę, inny — oko w głowie, białą plamę konotującą wykrochmalony gors, linię umieszczoną tak, że może ona wyobrażać ramię, wciąż jeszcze rozpoznajemy obiekty, które takie obrazy przedstawiają. Ze zdumiewającą prędkością wzrok nasz wychwytyje te elementy i sprawia, że cały fantastyczny rysunek sugeruje ludzką postać.

O krok dalej od takiego „stylizowanego” obrazu sytuuje się diagram. Tutaj zrezygnowano z jakiegokolwiek próby *imitowania* części składowych przedmiotu. Są one jedynie zaznaczone za pomocą konwencjonalnych symboli, takich jak kropki, koła, krzyżyki itp. Jedyną rzeczą, która jest „zobrazowana”, jest relacja pomiędzy poszczególnymi częściami. *Diagram jest wyłącznie „obrazem” formy.*

Rozważmy fotografię, obraz, szkic ołówkowy, rysunek elewacyjny architekta czy schematyczne plany budowniczego — wszystkie przedstawiające frontową elewację tego samego domu. Przy odrobinie uwagi rozpoznamy ten dom na każdym przedstawieniu. Dlaczego? Ponieważ każdy z tych bardzo różnych obrazów wyraża ten sam stosunek części, który ustaliliśmy tworząc nasze wyobrażenie domu. (PNK s. 70–71/NSF s. 131–132)

Inaczej mówiąc, każdy z tych różnych obrazów elewacji domu przedstawia takie — lub przynajmniej analogiczne — relacje pomiędzy swoimi elementami, jak rzeczywiste relacje pomiędzy elementami domu. Bardziej wprost: relacje pomiędzy elementami przedstawień po prostu są takie — lub analogiczne — jak relacje pomiędzy elementami elewacji domu. Aby dobitniej wyeksponować, jaka własność symboli została w ten sposób uchwycona, należy powiedzieć, czemu takie pojęcie podobieństwa formy zostaje przeciwstawione. Odpowiednie obserwacje po temu można znowu odnaleźć u Langer:

W jaki sposób relacje są wyrażane w języku? W większości wypadków nie są symbolizowane przez inne relacje, jak to ma miejsce na obrazach, ale są nazywane, podobnie jak rzeczowniki. (PNK s. 73/*NSF* s. 135)

„A zabił B” mówi nam o sposobie, w jaki A i B nieszczęśliwie weszli w styczność (...). Zdarzenie, które zostało „zobrazowane” w zdaniu, niewątpliwie wymagało pewnego następstwa działań ze strony A i B, lecz nie takiego następstwa, jakie zdanie to wydaje się przedstawiać — najpierw A, potem „zabicie”, potem B. Oczywiście A i B, jak również zabójstwo, występowali równocześnie. Lord Russell ubolewa, że nie możemy skonstruować języka, który wyrażałby wszystkie relacje przez analogiczne relacje. (...) „Weźmy np. fakt, że błyskawica poprzedza grzmot” — mówi. „Aby wyrazić to za pomocą języka, który ściśle odtwarza strukturę faktu, powinniśmy powiedzieć po prostu: błyskawica, grzmot. (...) Ale nawet gdybyśmy przyjęli tę metodę dla porządku czasowego, ciągle jeszcze potrzebowalibyśmy słów dla wszystkich innych relacji (...)”³². (PNK s. 80–81/*NSF* s. 143–144)

Proponujemy więc następującą definicję: symbol i to, co symbolizowane, mają podobną formę, jeśli przynajmniej niektóre elementy symbolu pozostają do siebie w analogicznych relacjach, jak odpowiadające im elementy obiektu symbolizowanego³³.

Dodać należy, że analogia relacji nie musi oznaczać dosłownej ich tożsamości, tak jak to ma miejsce w wypadku wiernego przedstawienia wizualnego, gdzie proporcje wielkości pomiędzy poszczególnymi fragmentami rysunku mogą być w dosłownym sensie takie same, jak proporcje pomiędzy elementami przedstawionego obiektu. W wypadku mocno stylizowanego rysunku czy też diagramu dokładne proporcje przestają być zachowane, ale analogia relacji jest nadal stosunkowo dosłowna, bo w obu wypadkach mamy do czynienia z relacjami przestrzennymi: punkt czy plama przedstawiająca oko jest ciągle jeszcze wewnątrz plamy oznaczającej głowę,

³² Bertrand Russell, *Philosophy*, 1927, s. 264.

³³ W ten sposób pojęcie podobieństwa formy, a nie jakiegokolwiek pojęcie samej formy jest dla nas pojęciem pierwotnym. A ponieważ jest ono zdefiniowane bez odwoływania się do wcześniejszego pojęcia formy, nie ma w postępowaniu takim bynajmniej błędnego koła (aby wrażenia takiego całkowicie uniknąć, można by np. mówić o kongruencji zamiast o podobieństwie formy).

albo przylega do niej; nogi są poniżej tułowia i są z nim połączone — tak na rysunku, jak i w rzeczywistości. Tego rodzaju dosłowność nie jest konieczna, abyśmy mogli mówić o analogii relacji. Czas może być symbolizowany przez odcinki linii prostej, które same w sobie — czy też umieszczone obok siebie — nie mają w żadnym dosłownym sensie struktury czasowej. Tak samo może być reprezentowana temperatura — mimo że odcinki dłuższe nie są oczywiście cieplejsze niż krótsze. Rozkład temperatur jakiegoś obiektu może być z kolei przedstawiony przez różne kolory, tak jak dzieje się to np. na mapie izotermicznej. Przykłady tego rodzaju uznajemy za spełniające naszą definicję, a ludzka zdolność widzenia analogii z pewnością pozwoliłaby wskazać na wiele jeszcze mniej dosłownych przykładów podobieństwa formy. W sytuacji jednak, gdy relacji zostaje arbitralnie przypisany pewien konwencjonalny symbol — w języku będący po prostu nazwą relacji — jakakolwiek analogia przestaje najczęściej być obecna.

Określone w sposób powyższy pojęcie podobieństwa formy jest tego rodzaju, że teza o kongruencji nie obowiązuje dla niego uniwersalnie (tzn. niektóre symbole w sposób oczywisty nie mają formy analogicznej do ich znaczeń), wydaje się natomiast, że jest uzasadniona np. w odniesieniu do uczuć i muzyki. Dzięki temu nie powstaje niebezpieczeństwo pojawienia się wszystkich paradoksalnych wniosków przedstawionych wcześniej, np. że wyrażenie „melancholia jesiennego wieczoru” miałyby być w podobny sposób ekspresywne jak muzyka. Także rozumowanie prowadzące do wniosku, że każdy zapis utworu muzycznego ma formę analogiczną do uczuć, nie będzie możliwe, bo nie każda notacja muzyczna musi mieć we właśnie zdefiniowanym sensie formę podobną do muzyki (co nie oznacza, że niektóre rodzaje notacji muzyki nie mogą jej mieć).

Proponowane pojęcie podobieństwa formy ma jednocześnie następującą zaletę: pozwala w sposób stosunkowo jasny wprowadzić rozróżnienie pomiędzy symbolami przedstawieniowymi i nieprzedstawieniowymi, które jest — inaczej niż rozróżnienie Langer — rozłącznym i wyczerpującym podziałem pojęcia symbolu (w sensie,

który został określony w rozdziale II.2 w przypisie 23, s. 64). Definicja brzmi po prostu: symbole o formie podobnej — w sensie zaproponowanym powyżej — do swych znaczeń lub o bezpośrednim podobieństwie pewnych jakości prostych nazywamy przedstawieniowymi, a te, którym brak jakiegokolwiek podobieństwa — nieprzedstawieniowymi. W tym sensie większość przedstawień wizualnych, diagramy, wykresy, a także muzyka — jeżeli potraktujemy ją jako symbol uczuć, na zasadzie podobieństwa struktury dynamiczno-czasowej — są symbolami przedstawieniowymi, a wszelkie symbole językowe możemy w zasadzie uznać za nieprzedstawieniowe (wyjątek stanowią jedynie niektóre słowa onomatopieczne, co ma marginalne znaczenie w funkcjonowaniu języka). Te ostatnie nie zostają przy tym nazwane dyskursywnymi. Ponieważ symbole dyskursywne w rozumieniu Langer są podklasą symboli językowych, więc są również podklasą symboli nieprzedstawieniowych. Ale ścisłe wytyczenie granicy pomiędzy symbolami dyskursywnymi a innymi językowymi nie jest dla naszych potrzeb istotne. Nie będziemy więc w ogóle posługiwać się pojęciem symboli dyskursywnych. Ponieważ zaś w ramach symboli nieprzedstawieniowych symbole językowe zajmują niewątpliwie dominującą, wybitną pozycję, będziemy czasem traktować je jako reprezentujące wszystkie symbole nieprzedstawieniowe.

Wprowadzone rozróżnienie w oczywisty sposób przypomina przeciwstawienie znaków ikonicznych i symboli Peirce'a, w stopniu niewątpliwie większym niż pojęcia Langer. Należy przy tym zwrócić uwagę na następujące jego aspekty. Po pierwsze, nie należy sądzić, że symbole przedstawieniowe to takie, które przedstawiają tylko i wyłącznie dzięki własnym cechom, podobnym do cech obiektu, i które obywają się bez żadnych konwencji. Jest oczywiste, że w większości wypadków tak nie jest. Powszechna jest np. konwencja przedstawiania obiektów trójwymiarowych jako płaskich, czasem za pomocą tylko jednego koloru itp. Na mapie, zgodnie z arbitralną konwencją, czerwone linie oznaczają drogi, czarne — koleje, a różne kolory — różną wysokość terenu. Jeszcze bardziej skonwencjonalizowane bywają diagramy.

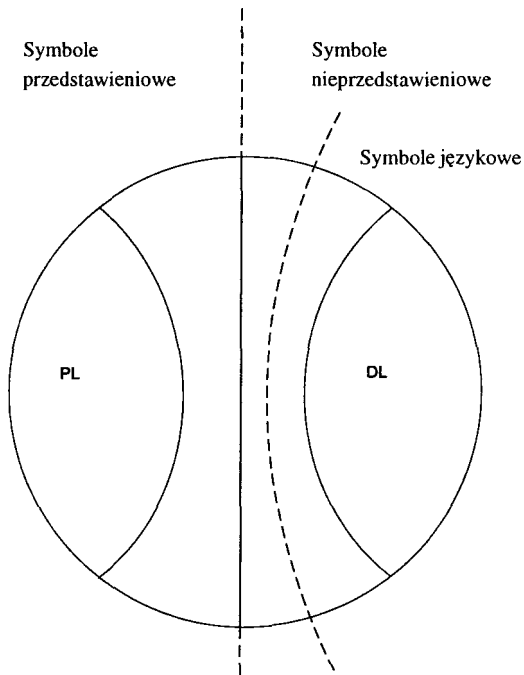
Zauważając jednak, że większość symboli przedstawieniowych opiera się — oprócz podobieństwa — na pewnych konwencjach, nie należy przeoczyć pewnego istotnego rozróżnienia. Otóż dostrzeżenie obecności tych ostatnich w funkcjonowaniu symbolu przedstawieniowego może prowadzić do przeświadczenia, że częścią jego znaczenia są zawsze pewne konwencjonalne przypisania. Na przykład z obserwacji, że pomiędzy muzyką różnych kręgów kulturowych czy odległych epok występują daleko idące, w oczywisty sposób kulturowo uwarunkowane różnice, wyciąga się czasem wniosek, że jej znaczenia emocjonalne są konwencjonalnie uwarunkowanymi nawykami. Rozumowanie takie jest jednak błędne (co zresztą nie wyklucza automatycznie, że konkluzja taka mogłaby być — z innych powodów — słuszna). Należy bowiem rozróżnić obecność pewnych konwencji w funkcjonowaniu symbolu — takich jak wspomniane już przedstawianie obiektów trójwymiarowych jako płaskich, jedno- czy dwukolorowość rysunków lub fotografii itp. — od występujących np. w diagramach czy na mapach konwencjonalnych przypisań: kółko z ukośnym krzyżykiem w środku oznacza żarówkę, czy też: kółko z kropką w środku oznacza miasto o ilości mieszkańców pomiędzy 25 a 100 tysięcy. Z samego faktu, że w funkcjonowaniu symbolu przedstawieniowego obecne są pewne konwencje, nie wynika, że występują w nim jakiegokolwiek konwencjonalne przypisania. Brak ich na przykład całkowicie w dużej części typowego malarstwa przedstawiającego.

Zaproponowane rozróżnienie symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych poza podanym określeniem nie opiera się na dalszych własnościach, o których mówiła Langer (por. cytaty w rozdziale II.2, s. 56–58). Dla celów definicyjnych ich wprowadzanie byłoby zbędne i wręcz niewskazane, bo mogłyby spowodować, że nasze rozróżnienie przestałoby być rozłącznym i wyczerpującym podziałem pojęcia symbolu. Tak więc nie przesadzamy, czy systemy symboli nieprzedstawieniowych muszą mieć słownictwo i składnię, czy muszą być przetłumaczalne na inne systemy konwencjonalne, czy dopuszczają definiowanie jednych elementów przez kombinację innych w ramach własnego systemu, ani nie twierdzimy czegoś

przeciwnego o symbolach przedstawieniowych. Jeżeli niektóre z tych cech miałyby rzeczywiście przysługiwać jednej lub drugiej klasie symboli, powinny zostać dopiero wynioskowane z przyjętego kryterium definicyjnego. Bez trudu można np. zauważyć, że pewna własność symboli przedstawieniowych w rozumieniu Langer — mianowicie taka, że żadne ich elementy nie posiadają znaczenia w odosobnieniu i nabierają go dopiero w kontekście całości — nie przysługuje np. przedstawieniowym według naszej definicji mapom czy diagramom, co oznacza, że rozumiemy tę klasę symboli szerzej niż Langer. Ponieważ zaś ten sam teren może być przedstawiony przez różne, w pewnym sensie równoważne mapy, możemy uznać, że w obrębie symboli przedstawieniowych mamy do czynienia z przetłumaczalnością niektórych symboli na inne. Jeżeli niektóre spośród nich takie nie są, wynika to z innych ich własności, a nie z samego faktu przedstawieniowości.

Podsumowując kwestię stosunku rozróżnienia Langer do naszego można powiedzieć, że to ostatnie — poszerzając zarówno klasę symboli nieprzedstawieniowych (która jest szersza niż symbole językowe, ta zaś szersza niż dyskursywne), jak i przedstawieniowych — niejako uzupełnia rozróżnienie Langer do wyczerpującego podziału pojęcia symbolu (w sensie wyjaśnionym na s. 64). Ilustruje to diagram na s. 171. PL to symbole przedstawieniowe w sensie Langer, DL to symbole dyskursywne w sensie Langer.

Jako zakres podlegający podziałowi na symbole przedstawieniowe i nieprzedstawieniowe — reprezentowany w diagramie przez pełny okrąg — przyjmujemy dziedzinę wszystkich znaków używanych przez człowieka, tzn. symboli w pierwotnym, szerokim sensie (klasa K z diagramów na s. 48 i 127). Decyzja taka wynika z faktu, że zaproponowana definicja symbolu przedstawieniowego ma sens w odniesieniu do tej szerszej klasy, a rozróżnienie na symbole (czy może należałoby raczej powiedzieć: znaki) przedstawieniowe i nieprzedstawieniowe jest istotne nie tylko dla symboli w węższym sensie, ale także np. dla proto-znaków czy sygnałów czystych (porównaj zakresy 10 i 12 z diagramu na s. 127 i podawane tam przykłady). W istocie rozróżnienie to mogłoby zostać zastosowane



do jakichkolwiek relacji przynajmniej dwuczłonowych, a nie tylko do znaków (można by powiedzieć, że relacja jest przedstawieniowa, jeśli jej człony cechuje podobieństwo formy), ale jedynie znaki używane przez człowieka pozostają w tym momencie w kręgu naszego zainteresowania.

Zakres PL jest, zgodnie z tym, co powiedziano wcześniej, podklasą znaków przedstawieniowych w naszym sensie, a zakres DL podklasą znaków językowych i nieprzedstawieniowych. Symbole przedstawieniowe w naszym sensie nie będące takimi w sensie Langer to np. diagramy, niektóre mapy czy wykresy. Rysunek powyższy ilustruje to, o czym była mowa wcześniej: rozróżnienie Langer jest co prawda rozłączne, ale nie wyczerpuje całej dziedziny symboli (ani w szerokim, ani w wąskim sensie), w związku z czym nie jest jej podziałem.

Skomentowania wymaga jeszcze fakt wydzielenia zakresu symboli (znaków) językowych linią przerywaną. Klasa ta jest niewątpliwie istotnie większa niż klasa symboli dyskursywnych (por. argumentację w rozdziale II.2, s. 60–63). Czy jest natomiast istotnie mniejsza niż klasa symboli (znaków) nieprzedstawieniowych? Niewątpliwie istnieją znaki nieprzedstawieniowe, które funkcjonują poza jakimkolwiek językiem, naturalnym czy sztucznym. Takie są np. jakiegokolwiek ustalone *ad-hoc*, izolowane (tzn. nie będące częścią systemu) konwencjonalne przypisania. Taka jest też większość konwencjonalnych sygnałów czystych: syren, dzwonów, alarmów itp. Ale niemal każdy z nich mógłby zostać zastąpiony przez odpowiednie słowo lub frazę, jeśli tylko mogłaby ona być komunikowana z równą skutecznością (głośnością, szybkością itp.) co odpowiedni sygnał. Ponadto znaczenia tego rodzaju i sposób ich tworzenia — poprzez konwencjonalne przypisania — mają właśnie językowy charakter i mogłyby zostać włączone w jakiś większy system znakowy funkcjonujący w sposób analogiczny do języka. W tym szerokim sensie wszelkie znaki nieprzedstawieniowe wydają się być „językowe”. Zatem decyzja, czy znaki językowe tworzą istotną podklasę znaków nieprzedstawieniowych, czy też się z nią pokrywają, zależy od bardziej lub mniej ścisłego rozumienia terminu „językowy”. Aby zilustrować ten brak ostatecznego, jednoznacznego rozstrzygnięcia, zakres znaków językowych został wydzielony „niekategoryczną” linią przerywaną. Nawet jednak jeżeli znaki nieprzedstawieniowe nie miałyby zostać uznane za całkowicie tożsame z językowymi, pokrewieństwo tych pierwszych z ostatnimi wydaje się tak dalekie, że upoważnia nas do traktowania znaków językowych jako reprezentujących wszelkie znaki nieprzedstawieniowe.

Na koniec należy powiedzieć, że w dalszych rozważaniach zachowujemy jedynie zasadnicze, nowo wprowadzone rozróżnienie na znaki przedstawieniowe i nieprzedstawieniowe (czasem reprezentowane przez znaki językowe), a pomijamy węższe kategorie Langer.

Naturalne wydaje się teraz postawienie pytania, w jakim stosunku obecne rozróżnienie pozostaje do wcześniejszej klasyfikacji znaków, która najpełniej została zaprezentowana w diagramie na s. 127

i w następującym po nim komentarzu. Dziedzina wszelkich znaków używanych przez człowieka rozpadała się tam na 12 kategorii, których ilość – po pominięciu jednego mniej istotnego rozróżnienia — można było zredukować do ośmiu. (Ta duża liczba kategorii wynika przede wszystkim z wyodrębnienia różnych rodzajów sygnałów.) Należałoby w tej chwili zapytać, czy każda z wcześniejszych dwunastu (czy też ośmiu) kategorii może zostać podzielona na podkategorię przedstawieniową i nieprzedstawieniową (w tym wypadku liczba kategorii po wprowadzeniu obecnego rozróżnienia podwoiłaby się do 24 czy też odpowiednio do 16), czy też niektóre z nich są być może w całości tylko jednego rodzaju. Jak wynika z przedstawionego na s. 129 przeglądu przykładów z wszystkich 12 kategorii, w wielu z nich znaleźć można zarówno znaki przedstawieniowe, jak i nieprzedstawieniowe, a w niektórych można by według podobnych wzorców łatwo przykłady takie podać. Wyjątkiem zdają się być kategorie naturalnych sygnałów przyczynowo-skutkowych: jeśli opierać się na podanych tam przykładach, wydaje się, że te z nich, które są jednocześnie symbolami właściwymi (zakresy 5 i 6 diagramu na s. 127), są znakami przedstawieniowymi (zarówno terażniejsze, jak i przeszłe: cień, odcisk, fotografia), te zaś, które symbolami nie są (sygnały czyste, tzn. zakresy 7 i 8), są nieprzedstawieniowe (dym, głązy narzutowe). Czy to przypadek, że takie akurat przykłady nam się nasunęły, czy też zmanifestowała się w ten sposób jakaś ogólna prawidłowość? Wydaje się, że przyczyny leżące u jej podstaw można by zanalizować w następujący sposób: jeśli jakieś zjawisko naturalne tworzy podobiznę jakiejś rzeczy (cień, odcisk muszelki), jest ona raczej stosunkowo dokładna, umożliwiającą wytworzenie wyobrażenia tej rzeczy i nawet jej rozpoznanie. Trudno sobie wyobrazić zjawisko naturalne stwarzające podobiznę w wysokim stopniu schematyczną, abstrakcyjną i niespecyficzną (a taką jedynie podobiznę byliśmy skłonni uznać za symbol prosty, przywołujący jedynie jakąś znaną już odbiorcy koncepcję), bo do wytworzenia takiej podobizny konieczna wydaje się ludzka zdolność abstrahowania. Wydawałoby się więc, że przedstawieniowy sygnał przyczynowo-skutkowy musi być jedno-

wcześnie symbolem właściwym, z czego wynika, że przyczynowo-skutkowe sygnały czyste (zakresy 7 i 8) są zawsze nieprzedstawieniowe. Z kolei można zadać pytanie, czy przyczynowo-skutkowe sygnały symboliczne (zakresy 5 i 6) mogą być nieprzedstawieniowe. Aby były symbolami właściwymi, muszą być w stanie przekazać koncepcję nieznaną wcześniej odbiorcy. Symbole przedstawieniowe dokonują tego przez podobieństwo formy, natomiast nieprzedstawieniowe typowo poprzez kombinację symboli prostych. Taki naturalny sygnał przyczynowo-skutkowy musiałby więc być kombinacją sygnałów prostych. Choć kombinowanie różnych symboli prostych w celu wyrażenia nowej, złożonej koncepcji jest zabiegiem wymagającym podmiotu myślącego i trudno wyobrażalnym jako naturalne zjawisko, to jednak można przedstawić sobie równoczesne występowanie dwóch lub więcej sygnałów czystych (prostych), które łącznie przekazać mogą jakąś złożoną koncepcję. Na przykład dym w połączeniu z zapachem jałowca może być sygnałem „palącego się drewna jałowcowego”. Nie ma więc może powodu, aby wykluczać możliwość podziału zakresów 5 i 6 na podkategorie przedstawieniową i nieprzedstawieniową. Jedynymi zakresami wykluczonymi z tego podziału byłyby więc przyczynowo-skutkowe sygnały czyste (zakresy 7 i 8), zawsze będące nieprzedstawieniowymi.

Definiując swoje kategorie symboli przedstawieniowych i dyskursywnych Langer podawała szereg charakterystyk, których większość nie będzie odgrywać istotnej roli w dalszych rozważaniach, a niektóre z nich po prostu nie stosują się — jak zostało pokazane — do naszej klasyfikacji. Jedna wszakże — mianowicie uznanie symboli językowych (nieprzedstawieniowych) za posiadające znaczenia ogólne, a symboli przedstawieniowych za zdolne do prezentacji indywidualnych przedmiotów (i w zasadzie niezdatne do wyrażania znaczeń ogólnych) — odegra istotną rolę w odpowiedzi na stawiane już kilkakrotnie pytanie, czy znaczenia muzyki są ogólne czy partykularne, czy przedstawia ona ogólne formy uczuć, czy też struktury jakichś konkretnych uczuć. Kwestii tej poświęcony będzie kolejny rozdział.

3. OGÓLNOŚĆ VERSUS PARTYKULARNOŚĆ ZNACZEŃ MUZYKI

3.1. „Najwyższa ogólność” i „najściślejsza określoność” — problem Schopenhauera

Problem tytułowy tego rozdziału nie powstaje bynajmniej tylko w kontekście teorii Langer. Nieprzypadkowo Michał Piotrowski wymienia go wśród podstawowych problemów związanych z tematyką ekspresji³⁴. Powołuje się przy tym na Arthura Schopenhauera i jego pogląd, że „dzieło sztuki (...) jest (...) ekspresją stanu psychicznego *in abstracto*, «jego istoty w oderwaniu od wszelkich akcesoriów i określonej fabuły»”.

W rzeczywistości Schopenhauer nie tylko nie opowiadał się wyłącznie po stronie poglądu generalistycznego, ale wyraził nadzwyczaj dobitnie i jednoznacznie paradoks powstający w związku z ekspresywnymi znaczeniami muzyki, polegający na tym, że słuszność musi zostać w pewnym sensie przyznana obu pozornie wykluczającym się stanowiskom (podkreślenia 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 uciechą, 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 temu³⁵. (...) 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).

³⁴ M. Piotrowski, *Ekspresja artystyczna*, 1994, s. 42–43; por. cytat przytoczony w rozdziale III.1.1, s. 112–113.

³⁵ Przy okazji tego sformułowania warto zauważyć, że Richard Wagner, wypowiadając się w sposób cytowany przez Langer (a przytoczony w rozdziale II.3.3, s. 85), był Schopenhauerem najwyraźniej więcej niż zainspirowany.

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 nieustannie 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 zdarta z rzeczy zewnętrzna lupinę, czyli są właściwymi abstraktami, 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 najprawdziwszy samą istotę świata, rzecz samą w sobie**, o której (...) myślimy sobie, używając pojęcia woli (s. 408)³⁶. [Langer powiedziała: samą istotę emocjonalności ludzkiej, ludzkiego życia uczuciowego.]

(...) muzyka staje się tworzywem i można w nim wiernie przedstawić i oddać najsubtelniejsze odcienie i odmiany wszystkich poruszeń serca ludzkiego (...)³⁷.

Sformułowania tego filozofa, który być może z większym znanstwem, przenikliwością i intuicją niż ktokolwiek inny pisał o muzyce, wydają się w wielu punktach bliskie stanowisku Langer. W rzeczywistości wiele jest jeszcze punktów styczności — prawdopodobnie więcej, niż podejrzewałaby sama Langer — i są one często wyraźniejsze i bardziej jednoznaczne, niż to widoczne w powyższych cytatach.

Dobitność i paradoksalność sformułowań Schopenhauera nasuwa podejrzenie, że dylemat ogólności *versus* partykularności znaczeń muzyki nie wynikał być może z nieprecyzyjnego sposobu wyrażania się Langer, ale przynależy on po prostu do samej istoty problemu. W gruncie rzeczy przesłanki, jakie stoją za przeświadczeniem o ogólności i jednoczesnej określoności muzyki, zdają się być podobne do tych, na które można było wskazać argumentując

³⁶ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, 1994, t. I, s. 404–408.

³⁷ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, 1995, t. II, s. 646.

na rzecz różnych interpretacji Langer. Przypomnijmy: ogólność wynikała z tezy, że muzyka wyraża samą morfologię uczucia, a w takim razie może odnosić się do wielu uczuć związanych z różnymi okolicznościami, przedmiotami, myślami, ale o takiej samej morfologii. Odpowiada temu przytoczone sformułowanie Schopenhauera, że „muzyka nie wyraża tej lub innej określonej uciechy (...), lecz samą uciechę, (...) niejako *in abstracto* wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu”. W jednym i w drugim wypadku ogólność polega na abstrahowaniu od niektórych — można powiedzieć: bardziej zewnętrznych — aspektów uczucia oraz na wynikającej stąd możliwości odnoszenia się tego samego utworu muzycznego do wielu konkretnych uczuć. Z kolei partykularność znaczeń muzyki polegała na przedstawianiu przez nią pewnej konkretnej morfologii uczucia, w sposób precyzyjny i dokładny, niedostępny opisowi językowemu posługującemu się tylko ogólnymi i przybliżonymi terminami. Odpowiada to z kolei sformułowaniu Schopenhauera o wiernym przedstawieniu przez muzykę najsztubniejszych odcieni i odmian wszystkich poruszeń serca ludzkiego.

Problemu, czy znaczenia muzyki mają być rozumiane jako ogólne, czy jako indywidualne, Langer w ogóle *explicite* nie sformułowała. Tajemnicy „najwyższej ogólności” połączonej z „najściślejszą określonością” również Schopenhauer nie wytłumaczył. Jego zasługą jest jednak tak dobitne wyrażenie nierozłączności tych rzeczy w muzyce, iż staje się jasne, że nie stoimy w istocie przed problemem rozsądzenia, który z przeciwstawnych poglądów uznać za słuszny, ale przed prawdziwym paradoksem³⁸: akceptacja każdego

³⁸ Interesującą charakterystykę zjawiska paradoksu znajdujemy u Langer: „Istnieje różnica pomiędzy zwykłą niespójnością a paradoksem. Niespójne idee zwykle znikają z obiegu, gdy tylko ich fatalna wada zostanie odstonięta, a jeśli mają wytrzymać próbę choćby na krótko, ich niedostatki muszą być jakoś ukryte. Absurdalny termin lub wewnętrznie sprzeczne twierdzenie, które nie przestaje funkcjonować w poważnym, systematycznym dyskursie, choć jego logiczny defekt jest oczywisty, jest paradoksalne. Niespójne pojęcia tkwiące w nim pozostają we wzajemnym kon-

z tych poglądów w sensie, który prowadziłby do odrzucenia drugiego, jest nie do przyjęcia. Nie możemy się zgodzić ani na ogólność znaczeń muzyki, która — będąc tego rodzaju, co ogólność pojęć (a ściśle rzecz biorąc żadnym innym rozumieniem ogólności nie dysponujemy) — wykluczałaby ich określoność, ani na określoność, która zaprzeczałaby faktowi, że muzyka wyrażając smutek sam w sobie, tęsknotę samą w sobie, nie odnosi się do żadnego konkretnego, pojedynczego smutku czy tęsknoty. Lub inaczej mówiąc: czujemy się zmuszeni — czemu jednoznaczny wyraz dał Schopenhauer — do równoczesnego zaakceptowania obu przeciwstawnych atrybutów znaczenia muzyki, co jest ściśle logicznie niemożliwe.

Jeśli więc chodzi o zapowiadaną analizę powiązania ogólności i partykularności symboli z ich przedstawieniowością lub nieprzedstawieniowością, okazuje się, że potrzebne nam jest ponadto wyjaśnienie, w jaki sposób ogólność mogłaby nie stać w sprzeczności z partykularnością czy też określonością — co pociąga za sobą zasadnicze pytania o naturę ich obu. Idąc za sugestią Schopenhauera możemy przypuszczać, że rozwiązanie problemu będzie musiało zawierać rozróżnienie dwóch pojęć ogólności i, co za tym idzie, prawdopodobnie dwóch pojęć określoności czy też partykularności. Cała ta problematyka wymagać będzie stosunkowo szczegółowych rozważań, których obszerność zostanie — mam nadzieję — uspra-

flikcie, ponieważ są zniekształcone. Są same — i w konsekwencji ich kombinacja — mylnie rozumiane, ale stoi za nimi słuszne poczucie ich ważności i pozostawania w logicznym związku. Słowo «paradoks» świadczy o tym szczególnym statusie; oba sprzeczne elementy są «doktrynalne», tzn. oba — oraz ich koniunkcja — są faktycznie akceptowane, choć nie są właściwie rozumiane. Gdziekolwiek «żywna gleba niejasnych idei», która jest wylęgarnią racjonalności ludzkiej, wydaje z siebie prawdziwy paradoks (...), stajemy w obliczu bezpośredniego filozoficznego wyzwania. Paradoks jest symptomem błędnych idei, a budowanie koherentnych i systematycznych idei, tzn. proces dostrzegania sensu w danych doświadczenia, jest filozofią. Dlatego paradoksalna idea to taka, której nie powinniśmy odrzucić, ale rozwiązać”. (FF, s. 15–16)

wiedliwiona istotnością kwestii³⁹ z nią związanych oraz faktem, że, podobnie jak w przypadku problemu autoekspresji, ustalenia dotyczące znaczeń muzyki będą prawdopodobnie stosować się również do ekspresywnych znaczeń innych sztuk.

3.2. Ogólność i specyficzność symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych

a) Kontrprzykłady

Rozpocznijmy od oceny sugerowanego przez Langer powiązania symboli językowych z ogólnością, a przedstawieniowych z indywidualnością znaczeń, używając na razie terminów „ogólny” i „indywidualny” w zwyczajowym sensie. Powiązanie takie nie jest słuszne ani w odniesieniu do rozróżnienia Langer, ani do naszego. Po pierwsze, nazwy własne mają oczywiście odniesienia indywidualne. Po drugie, niektóre schematyczne diagramy czy rysunki mogą mieć znaczenia ogólne. Ani jedno, ani drugie nie uchodzi całkiem uwadze Langer (PNK s. 96/NSF s. 164–165), ale kontrprzykłady takie zdaje się traktować jako niezgodne „z właściwą naturą” każdego z dwóch rodzajów symboli, nie podając zresztą żadnego przekonującego uzasadnienia.

Innym rodzajem przedstawień, które chyba słusznie można podejrzewać o znaczenia ogólne, są zamieszczane czasem w słow-

³⁹ Sprawa partykularności znaczeń muzyki ma bezpośrednie dalsze konsekwencje dla kwestii, które nie będą mogły już zostać wyczerpująco potraktowane w niniejszej pracy: po pierwsze, porównania symbolicznych możliwości języka i muzyki, w związku z tezą o niezdatności tego pierwszego do wyrażania specyfiki naszego życia emocjonalnego. Uzasadnienie tej tezy podane przez Langer, a odwołujące się do rzekomej nieprzystawalności formy logicznej języka i uczuć, utraciło bowiem swą ważność wobec odrzucenia tezy o kongruencji. Po drugie, argumentacji Langer przeciwko możliwości sformułowania emocjonalnego słownika ekspresji muzycznej także nie uznaliśmy za w pełni przekonującą. Właśnie rozpatrzenie kwestii partykularności znaczeń muzyki jest istotne dla właściwego rozwiązania tego problemu.

nikach schematyczne, czarno-białe rysunekzki, mające ułatwić zdefiniowanie słowa i unaocznic jak np. wygląda okaryna lub w którym miejscu brzucha znajduje się epigastrium (przykłady z *Webster's II New Riverside University Dictionary*, Boston, 1984). Jednak w odniesieniu do nich — a przez to być może do wszystkich symboli przedstawieniowych — może powstać podejrzenie, że nawet jeżeli rozumiemy symbol taki jako przedstawiający coś ogólnego, np. człowieka w ogóle, a nie jakiegoś konkretnego człowieka, to tylko dlatego, że mamy do czynienia z egzemplifikacją, tzn. przedstawieniem indywidualnego człowieka, który w danej sytuacji jest reprezentantem wszystkich ludzi. Byłaby to argumentacja zmierzająca do konkluzji, że symbole przedstawieniowe są same w sobie indywidualne, a co najwyżej mogą być użyte w jakimś kontekście do zegzemplifikowania pojęcia ogólnego.

Ponieważ przeświadczenie takie wydaje się stosunkowo silne i rozpowszechnione, zanalizujmy szczegółowo jeszcze jeden przykład, aby przekonać się, że faktycznie również symbole przedstawieniowe mogą mieć znaczenia ogólne. Rozważmy rysunek w podręczniku do biologii przedstawiający komórkę jakiegoś organizmu. Nie traktujemy go jako przedstawienia żadnej konkretnej komórki — jest on wyrazem naszej ogólnej wiedzy o komórkach. Jest czymś w rodzaju przedstawionego wizualnie opisu. Praktycznie można by go przełożyć na język mówiąc: kształt owalny lub lekko podługowaty, jądro kuliste o średnicy około 1/6 średnicy komórki, mitochondria o kształcie podłużnych owalów, czasem lekko zakrzywione, na kształt bumerangu, w ilości od 2 do 4, retikulum endoplazmatyczne w postaci rozgałęzionej siateczki na obrzeżach komórki itd. Nasz rysunek jest traktowany jako przedstawienie każdej komórki podpadającej pod taki opis; każdej, która nie zanadto różni się od tego rysunku pod jakimkolwiek względem uważanym w tej sytuacji za istotny — kształtu, proporcji, ilości elementów itd. Jeżeli chodzi o aspekty „nieprzedstawiające” symbolu, nie musi być oczywiście żadnego podobieństwa; aspektami takimi są w tym wypadku dwuwymiarowość w porównaniu z trójwymiarowością komórki, bezwzględna wielkość, najczęściej także użyte na rysunku — wyłącznie

dla większej przejrzystości — kolory. Także sam symbol — nasz rysunek — jest traktowany jako ogólny, w tym sensie, że jest on utożsamiany z każdym podobnym rysunkiem, który zawiera wymagane elementy (na podobnej zasadzie, jak utożsamiane są różne inskrypcje tego samego słowa): nauczyciel żądając od ucznia narysowania komórki nie będzie oczekiwał jak najwierniejszego odtworzenia rysunku znajdującego się w podręczniku, a wyłącznie sporządzenia takiego, który będzie zawierał wszystkie istotne składniki komórki. Jednocześnie nie należy sądzić, że przetłumaczalność takiego rysunku na język oznacza równoważność, wymienialność czy wręcz tożsamość tych dwóch symboli: rysunku i opisu, nawet jeśli mają identyczną zawartość informacyjną. Zdania „Tom jest smutny” i „Tom é aflito” także ją mają, a dla wielu odbiorców bynajmniej nie jest obojętne, który z tych symboli zostanie im zaprezentowany. Oczywiście jest tak dlatego, że nie znają oni dobrze jednego z systemów symbolicznych, do jakich przynależą te dwa zdania. Ale właśnie jeśli chodzi o symbolizowanie relacji przestrzennych, większość odbiorców dużo gorzej rozumie język opisów niż przedstawień. Nawet jednak jeśli przyjmujemy, że oba te systemy przekazu są dokładnie tak samo dobrze rozumiane, i tak pozostaje pomiędzy nimi fundamentalna różnica: relacje pomiędzy elementami symbolu przedstawieniowego są analogiczne do relacji pomiędzy elementami przedmiotu symbolizowanego, te ostatnie są właśnie przedstawione tak, że w symbolu niejako widzimy sam przedmiot — a cech tych brak całkowicie opisowi słownemu, nawet w pełni informacyjnie równoważnemu.

b) Symbole nieprzedstawieniowe (językowe)

Jak zatem, wobec przedstawionych kontrprzykładów, należy odnieść się do kwestii powiązania symboli przedstawieniowych z indywidualnością, a nieprzedstawieniowych, a zwłaszcza językowych, z ogólnością? Jeśli chodzi o indywidualne odniesienia nazw własnych, można powołać się na nasze wcześniejsze ustalenie, że nie są one jeszcze symbolami właściwymi, w związku z tym nie

stanowią kontrprzykładu dla tezy o zasadniczo ogólnych znaczeniach symboli językowych. Stwierdzenie tego rodzaju nie jest bynajmniej — jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać — jedynie zręcznym, sofistycznym wykrętem. Za wyłączeniem symboli prostych z dziedziny symboli właściwych przemawiały bowiem istotne przesłanki. I te same przesłanki mogą być podporą dla argumentacji, że indywidualne odniesienia nazw własnych nie są w istocie dowodem, iż język może naprawdę przekazywać znaczenia indywidualne. Jak pamiętamy, za podstawową cechę i funkcję symboli uznaliśmy zdolność do przekazywania koncepcji czy wyobrażeń wcześniej odbiorcy nieznanymi. Obraz może przedstawić indywidualny przedmiot, którego nigdy wcześniej nie widzieliśmy. Natomiast nazwa własna tylko wtedy może przywołać indywidualne wyobrażenie, gdy odbiorca zna desygnat z wcześniejszego, bezpośredniego oglądu. Nazwa własna ma więc wprawdzie indywidualne odniesienie, ale sama nie przekazuje indywidualnego wyobrażenia, a może je tylko przywołać. Tej samej argumentacji można użyć w odniesieniu do innego rodzaju wyrażeń mających indywidualne odniesienia: deskrypcji określonych⁴⁰. Nie są to już symbole proste i zignorowanie ich jako nie będących symbolami właściwymi nie jest możliwe. Jednak to, co przed chwilą zostało powiedziane o nazwach własnych, w tym samym stopniu dotyczy deskrypcji określonych: przywoływane przez nie wyobrażenie tylko wtedy może być specyficzne, jeśli odbiorca zna ich desygnat z bezpośredniego doświadczenia. W przeciwnym razie przekazywana przez deskrypcję koncepcja może być wprawdzie nowa dla odbiorcy, ale jeśli wszystkie terminy wchodzące w jej skład są ogólne, będzie ona tylko nieco bardziej specyficzna, ale nadal ogólna. Zestawienie kilku terminów ogólnych w jednym wyrażeniu możemy porównać do utworzenia

⁴⁰ Wielokrotnie dyskutowane kwestie warunków jedności i istnienia desygnatów deskrypcji określonych oraz problem ich znaczenia, gdy warunki te nie są spełnione, nie interesuje nas tutaj. Zakładamy po prostu, że mówimy o pewnej deskrypcji określonej z jednym desygnatem.

przecięcia klas. Niezależnie od ich ilości przecięcie takie będzie zawsze klasą — a nigdy nie zejdzie do konkretności indywidualnego przedmiotu — będzie więc zawsze odpowiadać pojęciu ogólnemu. Mówiąc obrazowo: poprzez dzielenie płaszczyzny nigdy nie uzyskamy punktu. Przygodny fakt istnienia w rzeczywistym świecie wielu, jednego lub nie istnienia żadnych obiektów spełniających daną deskrypcję nie zmienia faktu, że deskrypcja jako deskrypcja ma znaczenie ogólne — i tylko to ogólne znaczenie może naprawdę przekazać. Oczywiście pojawienie się w deskrypcji nazwy własnej czyni ją w pewnym sensie specyficzną. Ale jej specyficzność znowu zasada się wyłącznie na bezpośredniej znajomości desygnatu nazwy, a nie na samoistnej mocy takiego symbolu.

Podsumowując można więc powiedzieć, że symbole językowe mogą co prawda odnosić się do indywidualnych obiektów i przywoływać specyficzne wyobrażenia, ale nie są w stanie takich wyobrażeń samoistnie przekazać — a to właśnie jest zasadniczą funkcją symbolu. Przedstawiona argumentacja odnosi się wyłącznie do symboli językowych, a nie do wszystkich nieprzedstawieniowych. Prawdopodobnie mogłaby ona być rozszerzona do tej ostatniej, nieco szerszej klasy, zwłaszcza jeżeli założylibyśmy — co również wydaje się uzasadnione — że wszelkie symbole do niej należące opierają się wyłącznie na konwencjonalnych przypisaniach. Wniosek taki jest zbieżny ze stanowiskiem Peirce'a, według którego symbol (a jak pamiętamy symbol to dla Peirce'a znak konwencjonalny) jest zawsze ogólny⁴¹. Znaczy to przy tym — co warto podkreślić — że ogólność ta występuje po obu stronach relacji symbolicznej: po stronie materialnych nośników znaku i po stronie jego znaczenia. Ogólności znaku, jakim jest słowo, np. „pies”, wyrażającej się w tym, że może ono być równoważnie zapisane przez którąkolwiek z konkretnych inskrypcji tego słowa, odpowiada ogólność jego odniesienia. Stwierdzenie takie powinno być rozumiane jako faktyczne, mówiące o tym, jak jest, i nie rozstrzygające, czy tak być

⁴¹ Por. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, 1994, s. 65–69.

musi, tzn. czy wynika to z samej natury symboli nieprzedstawieniowych. W istocie, wydaje się, że w dziedzinie tych symboli żadne granice nie stoją na przeszkodzie temu, co może być konwencjonalnie przyjęte. Tak więc teoretycznie możliwe jest arbitralne ustalenie, że tylko jeden konkretny przedmiot jest egzemplarzem (nośnikiem) pewnego symbolu i następnie przypisanie mu znaczenia indywidualnego lub ogólnego. W sytuacji takiej symbol sam byłby indywidualny. Nie pomylimy się chyba jednak bardzo, jeżeli stwierdzimy, że żadne rzeczywiście funkcjonujące symbole konwencjonalne nie są w ten sposób używane. Sposób ich funkcjonowania wpływa bowiem także z pewnych motywacji praktycznych, natomiast ustalenie, że tylko jeden jedyny, konkretny obiekt służyć może za symbol czegoś, byłoby jaskrawym zaprzeczeniem takiego praktycyzmu i użyteczności.

c) Konkretność — abstrakcyjność — specyficzność — ogólność

Powstaje teraz pytanie, jak kwestia indywidualności i ogólności znaczeń prezentuje się w obrębie symboli przedstawieniowych⁴². Jak dotychczas nie byliśmy konfrontowani z fenomenem znaczeń, które

⁴² Dla analizy tego problemu pomocne mogłoby być pojęcie gęstości systemów symbolicznych wprowadzone przez Nelsona Goodmana w jego znanej książce *Languages of Art*, 1968. Niestety jest ono — i pojęcia z nim stowarzyszone — zdefiniowane w sposób pełen logicznych sprzeczności i niespójności, mimo pozorów wielkiej ścisłości stwarzanych przez w dużym stopniu techniczną ekspozycję Goodmana (por. mój artykuł *Krytyka pojęcia gęstości systemów symbolicznych Nelsona Goodmana*, 1998). Ponadto autor opacznie stosuje wprowadzone przez siebie pojęcie, upierając się przy powiązaniu gęstości z przedstawieniowością, i w ten sposób zamyka właśnie drogę do wykorzystania go dla rozróżnienia pomiędzy ogólnymi i specyficznymi symbolami przedstawieniowymi. Tak więc dla posłużenia się pojęciem gęstości konieczne byłoby najpierw jego poprawne zdefiniowanie, a następnie zasadnicze przeformułowanie jego roli w teorii systemów symbolicznych. Wykraczałoby to oczywiście daleko poza ramy niniejszej książki. Analiza problemu, która nastąpi, posługuje się rozróżnieniami ujmującymi w uproszczony (a jednocześnie być może trafniejszy) sposób to, co kryje się za bardziej technicznym pojęciem gęstości u Goodmana.

są — w sformułowaniu Schopenhauera — jednocześnie ogólne i określone, wystarczały zatem zwyczajne pojęcia ogólności i indywidualności, traktowane jako przeciwstawne. W chwili obecnej potrzebne będą bardziej subtelne rozróżnienia. Zamiast jednak — jak to sugerował Schopenhauer — wyróżniać dwa pojęcia ogólności, rozpozniemy od komplementarnego rozróżnienia dwóch pojęć „indywidualności”.

Termin ten może być kojarzony po pierwsze z syngularnością, z jednością, a po drugie z konkretnością indywidualnego istnienia. Otóż symbol, nawet wiernie i z dużą dokładnością przedstawiający pewien indywidualny obiekt, nigdy nie jest w stanie objąć wszystkich aspektów jego realnego istnienia. Z drugiej strony to, co dany utwór wyraża — zarówno według Langer, jak i według Schopenhauera — może odnosić się do wielu konkretnych uczuć. Jeżeli zatem chcemy zaprzeczyć tezie o ogólności znaczeń muzyki⁴³ i uznać je za indywidualne, nie możemy rozumieć indywidualności jako związanej nieodłącznie z jednością, a jeżeli chcielibyśmy rozumieć indywidualność w ten sposób, nie może ona być jedyną alternatywą wobec ogólności. Lub inaczej mówiąc: ogólności nie możemy rozumieć jako automatycznie wynikającej z wielości.

Jako dwa poszukiwane znaczenia „indywidualności” posłużą nam wprowadzone przez Langer w eseju *Abstraction in Science and Abstraction in Art* (PA, s. 163–180) pojęcia „konkretności” i „specyficzności”. Aby jednak mogły one być użyteczne, trzeba je dopiero w odpowiedni sposób zdefiniować, czego Langer w ogóle nie czyni, a ich znaczenie i różnica między nimi są jedynie niejasno zasugerowane. Rozróżnienie takie było także *implicite* zawarte (świadomie) w moim przykładzie rysunku konturowego postaci podanym w rozdziale II.3.3, s. 100–101, w kontekście dyskusji tego samego w gruncie rzeczy problemu, który w chwili obecnej rozważamy w sposób bardziej systematyczny.

⁴³ Tzn. ogólności, jaka przysługuje pojęciom — będzie to dla nas jedyne znaczenie tego terminu.

„Konkretny”, tak dla Langer, jak i dla nas, oznaczać będzie po prostu „rzeczywiście istniejący”. Tak jak wcześniej powiedziano, żadne przedstawienie rzeczywistego przedmiotu nigdy nie obejmuje wszystkich jego aspektów. Obraz nie przedstawia np., jak namalowane obiekty wyglądają z drugiej strony, jak pachną, ile ważą i wielu jeszcze innych ich własności. W związku z tym, teoretycznie rzecz biorąc, każde, nawet bardzo wierne i szczegółowe przedstawienie indywidualnego obiektu mogłoby odnosić się do innego obiektu, różniącego się wyłącznie aspektami nie uwzględnionymi w przedstawieniu. Obraz jakiejś budowli równie dobrze mógłby uchodzić za przedstawiający inną, skonstruowaną według identycznego projektu, jeżeli nie będzie na nim widoczne prawdopodobnie inne otoczenie obu. Wykres będący elektrokardiogramem pana X równie dobrze mógłby być wykresem zmienności kursu akcji firmy Y na giełdzie nowojorskiej (dla możliwości właściwej analogii należy przyjąć, że chodzi o notowania ciągłe, a nie o jednolite kursy dnia) albo zmienności temperatury lub ciśnienia w pewnej miejscowości. Obraz przedstawiający jakiś samochód seryjny może być uznany za podobiznę któregośkolwiek egzemplarza tego modelu, jeśli nie jest na nim widoczny np. numer rejestracyjny czy numer silnika⁴⁴. W żadnym z tych przypadków nie mamy jednak do czynienia z symbolami o znaczeniach ogólnych. Uznanie ich za takie — w związku z faktem, że teoretycznie rzecz biorąc mogłyby mieć więcej niż jedno odniesienie — spowodowałoby, że wszystkie symbole przedstawieniowe stałyby się ogólne, a pojęcie — zbędne w tym kontekście. Rodzaj indywidualności, który przysługuje symbolom przedstawieniowym i który nie wiąże się w sposób konieczny z jednostkowością odniesienia, będziemy nazywać specyficznością. Jednak według jakiego kryterium mamy odróżniać symbole specyficzne

⁴⁴ Oczywiście właściciel, który zamówił obraz swojego ukochanego auta, może twierdzić, że obraz ten przedstawia tylko jego własny, jedyny samochód, a nie żaden inny, choćby identycznie wyglądający. Można się z tym zgodzić, ale decyzja taka byłaby tylko arbitralnym ustaleniem, a nie wynikałaby z natury samego symbolu przedstawieniowego jako takiego, który przedstawia przede wszystkim to, co można w nim zobaczyć.

od ogólnych, skoro nie jest nim możliwość posiadania tylko jednego *versus* wielu odniesień? Zanim zajmiemy się tą kwestią, całkowicie pominiętą zresztą przez Langer, postarajmy się wprowadzone pojęcie bliżej wyeksplikować.

Specyficzność, rozumiana w zaproponowany sposób, jest stopniem pośrednim pomiędzy konkretnością rzeczywiście istniejących przedmiotów a ogólnością. Myśląc o konkretnym przedmiocie możemy rozważać go w pełni jego rzeczywistej egzystencji albo ograniczyć się do pewnych jego aspektów. W pierwszym kroku możemy abstrahować od jego istnienia, koncentrując się wyłącznie na jego wyglądzie⁴⁵ (Langer mówi właśnie o tego rodzaju abstrakcji jako charakterystycznej dla sztuki; PA, s. 178–179). Następnie możemy abstrahować od poszczególnych aspektów wyglądu. Mimo pominięcia koloru czy rozmiarów obiektu, jego wyabstrahowany kształt ciągle jeszcze może być specyficzny, a nie ogólny. Tego rodzaju pojęciem specyficzności będziemy się posługiwać. Nasza hierarchia terminów przedstawia się więc następująco: na jednym krańcu znajduje się konkretność, którą uznać należy za w najwyższym stopniu specyficzną i całkowicie nieabstrakcyjną. Tylko z tym pojęciem w ścisłym sensie wiąże się syngularność i jedyność. Pierwszy stopień abstrahowania (Langer mówi: na podstawie jednego przypadku, a nie tak jak przy uogólnianiu, na podstawie wielu) prowadzi do utraty konkretności, ale nie do utraty specyficzności. Większość symboli przedstawieniowych to właśnie twory tego rodzaju: abstrakcyjne (i w związku z tym niekonkretne), ale specyficzne. Uogólnianie — prowadzące do pojęć ogólnych, niespecyficznych i niekonkretnych — mogłoby być uznane za kolejny, wyższy stopień abstrahowania. Trzy wyróżnione poziomy można następująco opisać za pomocą wszystkich wprowadzonych określeń:

⁴⁵ Mówiąc o wyglądzie symbolu będziemy zawsze mieli na myśli postać percepcyjną dostarczaną przez jakikolwiek narząd zmysłowy, a nie tylko przez wzrok. Okazjonalnie będziemy również mówić o widzeniu, mając na myśli jakikolwiek postrzeganie.

1. Konkretny, nieabstrakcyjny, specyficzny, nieogólny.
2. Niekonkretny, abstrakcyjny, specyficzny, nieogólny.
3. Niekonkretny, abstrakcyjny, niespecyficzny, ogólny.

Zestawienie to dobitnie pokazuje — co prawdopodobnie było już jasne wcześniej — iż jedną parą opozycyjnych pojęć jest: konkretny — abstrakcyjny (co wyraża się w tym, że konkretność występuje zawsze w połączeniu z nieabstrakcyjnością i *vice versa*), a drugą: specyficzny — ogólny⁴⁶. W takiej konfiguracji występują one w podsumowującym esej *Abstraction in Science and Abstraction in Art* sformułowaniu Langer: „wielu twierdzi uparcie, że sztuka jest konkretna, a nauka abstrakcyjna⁴⁷. Co właściwie powinni powiedzieć — i co być może w istocie myślą — to, że nauka jest ogólna, a sztuka specyficzna” (PA, s. 180). Uzupełniając zaś można dodać: żadna z nich nie jest konkretna, lecz obie abstrakcyjne, tak więc ta opozycja nie wydobywa różnicy pomiędzy nimi.

Należy teraz powrócić do kwestii kryterium odróżniającego symbole specyficzne od ogólnych, skoro nie jest nim możliwość posiadania tylko jednego *versus* wielu odniesień. Jak zostało powiedziane, symbol nigdy nie obejmuje wszystkich aspektów swego odniesienia. Te zaś, które uwzględnia, mogą być przedstawione albo ogólnie (jak np. elementy komórki w przykładzie podanym wcześniej), albo specyficznie. W pierwszym przypadku niewielka zmiana symbolu⁴⁸ nie powoduje zmiany jego znaczenia, np. gdy w kilku-

⁴⁶ Dwie pary opozycyjnych pojęć przez skrzyżowanie dają cztery potencjalne kategorie. Czwartą byłoby połączenie konkretności z ogólnością. Można by uznać, że charakterystyka taka przysługuje ideom platońskim, jeśli zgodzilibyśmy się na ich istnienie. Ich konkretność wynikałaby z realności ich istnienia, a ich ogólność — z odnoszenia się, podobnie jak pojęcia, do wielu przedmiotów indywidualnych.

⁴⁷ Jako egzemplifikację takiej diagnozy Langer można przytoczyć np. następujące stwierdzenie W. Tatarkiewicza (*Ekspresja i sztuka*, 1962, s. 55): „zarówno sztuki piękne, jak literatura posługują się znakami, ale znakami różnego rodzaju: tamte konkretnymi, ta abstrakcyjnymi”.

⁴⁸ Co znaczy „niewielka”, zależy oczywiście od każdorazowego kontekstu; może być tak, że dopuszczalna jest tylko bardzo mała zmiana, ale jednak większa od

centymetrowym rysunku komórki zmienimy wielkość któregośkolwiek elementu o jeden milimetr, zmienimy nieznacznie ich położenia, czy nawet dodamy jedno mitochondrium. W drugim wypadku każda najmniejsza zmiana symbolu w aspekcie, który jest przedstawiony jako specyficzny, powoduje, że zmienia się jego znaczenie. Niewielka zmiana linii czarno-białego rysunku spowoduje, że zmieni się nieco przedstawiony obiekt. Jeśli jednak zrobimy kopię tego rysunku na niebieskim tle, będziemy mieć do czynienia nadal z tym samym przedstawieniem⁴⁹. Oznacza to, że w aspekcie nieprzedstawiającym symbol może się znacznie zmienić bez zmiany swego znaczenia. Poszukiwane kryterium można więc sformułować następująco:

1. Symbol ma znaczenie specyficzne, jeśli przedstawia jakiś aspekt (w wypadku przedstawień wizualnych mogą to być kształt, kolor, wielkość, lub tylko jeden z wymiarów, ilość elementów itp.; w wypadku zaś innych przedstawień jeszcze wiele innych) w ten sposób, że każda najmniejsza zmiana symbolu w tym aspekcie powoduje zmianę jego znaczenia.

2. Symbol ma znaczenie ogólne, jeżeli żaden aspekt tego rodzaju, jak wyżej opisany, w nim nie występuje, tzn. we wszystkich aspektach dopuszczalna jest przynajmniej pewna niewielka zmiana symbolu, która nie prowadzi do zmiany jego znaczenia.

Odróżniwszy w ten sposób specyficzność od ogólności, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt wzajemnych relacji, w jakie wchodzić one mogą z zaproponowanym pojęciem abstrakcyjności. Powyżej zasugerowane zostało, że abstrahowanie prowadzi najpierw od konkretności do specyficzności, a następnie, na wyższym poziomie, do ogólności. Wyglądałoby zatem na to, że ogólność jest niejako

zera, może być z drugiej strony dopuszczalna znaczna zmiana, ale nie całkiem dowolna; gdy dopuszczalna jest całkiem dowolna zmiana pod względem jakiegoś aspektu, znaczy to, że jest to aspekt nieprzedstawiający symbolu.

⁴⁹ Oczywiście — co jeszcze raz należy podkreślić — traktujemy rysunek wyłącznie jako przedstawienie wizualne pewnego obiektu, a nie jako dzieło sztuki, w którym to przypadku zmiana koloru tła oczywiście miałaby estetyczne znaczenie.

najwyższym stopniem abstrakcji. Stwierdzenie takie nie jest być może jaskrawo paradoksalne, ale jednocześnie nie wydaje się nadzwyczaj przekonujące. Bez trudu można wskazać sytuacje, kiedy mówimy o wysokim stopniu abstrakcji nie kojarząc jej z ogólnością, czy też o ogólności nie implikującej wysokiego stopnia abstrakcji. Na przykład każdy z osobna obraz abstrakcyjny jesteśmy zwykle skłonni traktować jako specyficzny. Z drugiej strony określeń słownych typu „pies” czy „stół” nie uważamy za abstrakcyjne, choć są one niewątpliwie terminami ogólnymi. Lekarz analizujący z najwyższą precyzją wyłącznie specyficzne wykresy elektrokardiogramów i tomogramów komputerowych swoich pacjentów zasługuje sobie na zarzut, że traktuje ich jako czyste abstrakty, a nie jak konkretnych, żywych ludzi. I będzie przeciwstawiony lekarzowi, który wprawdzie niczego nie analizuje nazbyt dokładnie, a jedynie w ogólnym zarysie, natomiast nie omieszka zauważyć także jak pacjent wygląda, w jakim bywa nastroju, jaką ma sytuację rodzinną itp. W rzeczywistości także w zaproponowanym modelu sprawa nie przedstawia się tak prosto: ogólność bynajmniej nie zawsze idzie w parze z wysokim stopniem abstrakcji i nie wynika z niego automatycznie.

Każdy z poszczególnych aspektów przedstawianego obiektu może być w symbolu przedstawiony specyficznie, ogólnie lub w ogóle pominięty. Abstrahowanie określiliśmy jako pomijanie niektórych aspektów w przedstawieniu. Natomiast przechodzenie od przedstawienia specyficznego do ogólnego być może lepiej nazwać uogólnianiem. Jeżeli zaś nawet traktować je jako abstrahowanie, od specyficznego do ogólnego, to byłaby to i tak mniej radykalna jego forma, niż całkowite ignorowanie niektórych aspektów. W czysto teoretycznym modelu możemy sobie przykładowo wyobrazić, że w pewnym obiekcie wyróżniamy cztery relatywnie niezależne aspekty, które potencjalnie mogą znajdować odzwierciedlenie w symbolu. W wypadku przedstawienia wizualnego mogą to być np. kształt, kolory, absolutna wielkość i położenie wobec siebie przedstawianych obiektów⁵⁰. W wypadku

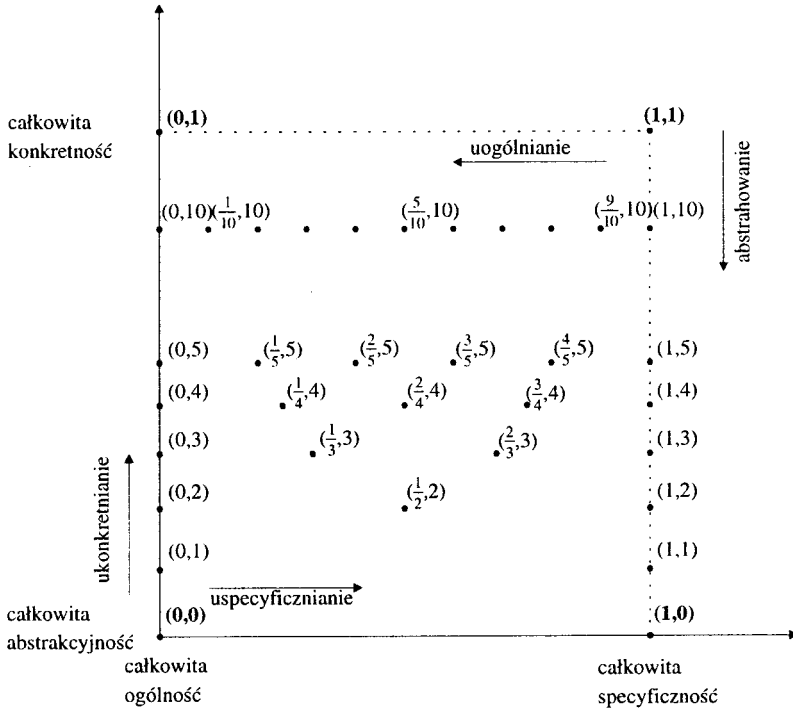
⁵⁰ Nie istnieje oczywiście żaden absolutny standard takiego wyróżniania aspe-

przedstawienia pogody w miejscowości X na przestrzeni pewnego czasu może to być temperatura, natężenie opadów, nasłonecznienie i siła wiatru. W przykładzie tym każda z czterech wielkości może być przedstawiona w sposób specyficzny, za pomocą wykresu ukazującego jej zmienność w czasie, albo ogólnie, np. jako średnie temperatury poszczególnych dni, sumy opadów przyporządkowane 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 pominięcie 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 ogólnie. Zgodnie z naszą definicją pierwszy symbol jako taki, w całości, będzie specyficzny, a drugi ogólny. Jeżeli jednak abstrahowanie jest pomijaniem poszczególnych aspektów, pierwszy symbol, w którym tylko jeden aspekt jest w ogóle przedstawiony, uznamy za bardziej abstrakcyjny od drugiego, co wydaje się 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. Aby z kolei przywołać przykład

któw. 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. Obserwacja, którą zamierzamy poczynić, nie zależy 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 własności znaczących, co modelowo i z pewnością w uproszczeniu można przedstawić mówiąc o aspektach przedstawionych.

przedstawienia wizualnego: „impresjonistyczny” obraz kolarzy w peletonie jako plam barwnych, gdzie jedynym specyficznym aspektem będzie kolor ich koszulek, będzie bardziej abstrakcyjny niż schematyczny rysunek kolarza w leksykonie, który w sposób ogólny, a nie specyficzny, przedstawia szereg detali (jeśli będzie to leksykon ilustrowany dla dzieci, najprawdopodobniej pojawią się tam też kolory w przybliżeniu oddające rzeczywiste barwy). 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 unaoczniona przez następujący rysunek ilustrujący wzajemne korelacje — a właściwie raczej niezależność abstrakcyjności i ogólności. Najpierw jednak dokonamy jeszcze jednej niewielkiej modyfikacji pojęcia „konkretny”, które oznaczało dotychczas: „rozważany w pełni swego rzeczywistego istnienia”. Jak pamiętamy, konkretność została przeciwstawiona abstrakcyjności, a ta ostatnia określona jako pomijanie pewnych aspektów przedmiotu w symbolu. Można było zatem mówić o większym lub mniejszym stopniu abstrakcji, konkretność natomiast oznaczała tylko jedną skrajność tego spektrum: pełne uwzględnienie wszystkich możliwych aspektów bez pominięcia żadnego. Przez symetrię do abstrakcyjności konkretność można jednak rozumieć w taki sposób, aby miało sens mówienie o jej stopniach. „Bardziej konkretny” będzie po prostu znaczyło: „mniej abstrakcyjny”, co oznacza — „uwzględniający większą ilość aspektów”. W tej sytuacji poprzednie znaczenie terminu „konkretny” będziemy mogli oddać mówiąc: „całkowicie konkretny”. Symbole przedstawieniowe nigdy nie są więc „całkowicie konkretne”, natomiast niektóre z nich mogą być uznane za bardziej konkretne niż inne. Wydaje się, że taka decyzja terminologiczna przybliżyła nas do normalnego użycia tego terminu i będzie przydatna przy porównaniu możliwości wyrazowych muzyki i języka. Uwzględniając ją możemy zilustrować stosunek pojęć abstrakcyjności i ogólności następującym rysunkiem.



Oś pionowa jest osią abstrakcyjności i konkretności: poruszanie się wzdłuż niej ku górze równoznaczne jest z coraz większym ukonkretnianiem, tzn. ujmowaniem w symbolu coraz większej liczby aspektów; poruszanie się w dół – to abstrahowanie, tzn. pomijanie poszczególnych aspektów. Punkt 0 jest granicznym poziomem całkowitej abstrakcyjności: symbol tego rodzaju musiałby abstrahować od wszelkich aspektów tego, co symbolizowane, tzn. nie ujmować żadnych. Tego rodzaju „pusty symbol” tym samym przestałby być symbolem. Punkt 1 jest granicznym punktem całko-

witej konkretności, tzn. ujęcia całości wszelkich aspektów tego, co symbolizowane. Jest on, podobnie jak punkt **0**, niedostępny dla jakichkolwiek symboli i reprezentowany wyłącznie przez całkowitą konkretność rzeczywistego istnienia. Punkty pośrednie pomiędzy **0** a **1** to punkty odpowiadające potencjalnym rzeczywistym symbolom — mniej lub bardziej abstrakcyjnym (czy też, inaczej mówiąc: bardziej lub mniej konkretnym). Liczba ułamkowa pomiędzy **0** a **1** może być rozumiana jako wyrażająca, jaką część z całości wszelkich aspektów rzeczywistego istnienia ujmuje dany symbol. Tę miarę abstrakcyjności (i równocześnie konkretności) symbolu można jednak też wyrazić — być może bardziej pogładowo — mówiąc, ile aspektów tego, co symbolizowane, ujmuje symbol. Symbolem możliwie najbardziej abstrakcyjnym byłby taki, który ujmuje tylko jeden aspekt symbolizowanego, a ku konkretności poruszałibyśmy się dodając kolejne aspekty. Takie właśnie ujęcie zostało zastosowane w diagramie. Aby przejść od takiego ujęcia do wcześniejszego, opartego na liczbach ułamkowych, należałoby według jakiegoś umownego wzoru przeliczyć, jaką część całości wszelkich aspektów stanowi jeden aspekt, jaką dwa itd. Możliwa formuła to np. $n/(n+1)$ — gdzie n oznacza liczbę ujętych w symbolu aspektów. Gdy n wzrasta (tzn. ujmujemy coraz więcej aspektów), $n/(n+1)$ zmierza do **1**.

Oś pozioma jest osią ogólności i specyficzności: przesuwanie się w prawą stronę oznacza coraz większe uspecyfikowanie, tzn. symbolizowanie coraz większej ilości aspektów w sposób specyficzny, a nie ogólny; poruszanie się w lewo — to uogólnianie. Punkt **0** oznacza całkowitą ogólność, tzn. symbole, które wszystkie aspekty w nich zawarte ujmują w sposób ogólny, punkt **1** — całkowitą specyficzność, tzn. ujęcie całości aspektów zawartych w symbolu w sposób specyficzny. W przeciwieństwie do osi abstrakcyjności, na osi ogólności punkty **0** i **1** nie są nieosiągalnymi punktami granicznymi, lecz punktami reprezentującymi pewne rzeczywiste symbole. (Można powiedzieć, że żaden symbol nie może być natomiast całkowicie ogólny lub całkowicie specyficzny). Punkty pomiędzy **0** i **1** reprezentują symbole, w których pewna część —

wyrażona jako ułamek całości – wszystkich ujmowanych aspektów została potraktowana w sposób specyficzny.

Łącząc teraz charakterystyki reprezentowane przez każdą z osi możemy każdy symbol opisać za pomocą pary współrzędnych (x, y) , z których pierwsza (oś pozioma) określa jego położenie na skali ogólności, a druga (oś pionowa) – położenie na skali abstrakcyjności. Na przykład punkty $(0,1)$, $(0,2)$, $(0,3)$ itd. to symbole ujmujące odpowiednio 1, 2, 3 aspekty, ale żadnego w sposób specyficzny, tzn. wszystkie w sposób ogólny. Choć różnią się one abstrakcyjnością (konkretnością), wszystkie są całkowicie ogólne. Możemy jednak wyobrazić sobie, że symbol ujmujący np. 3 aspekty jakiegoś obiektu może dwa z nich oddawać w sposób ogólny, a jeden — tzn. $\frac{1}{3}$ wszystkich aspektów zawartych w symbolu — w sposób specyficzny. Symbol taki będzie więc reprezentowany przez punkt $(\frac{1}{3}, 3)$ (trzy aspekty łącznie, z czego $\frac{1}{3}$, tzn. jeden aspekt, w sposób specyficzny). Gdy dwa aspekty będą ujęte w sposób specyficzny (a jeden w sposób ogólny) otrzymamy punkt $(\frac{2}{3}, 3)$, wreszcie dla symbolu ujmującego wszystkie aspekty w sposób specyficzny — punkt $(1, 3)$.

W ten sposób, jak łatwo zauważyć, wcześniejsze, jedynie dwudzielne rozróżnienie pojęć ogólności i specyficzności stało się stopniowalne, można zatem mówić — podobnie jak w odniesieniu do konkretności i abstrakcyjności — o większej i mniejszej ogólności i specyficzności. Punkty oznaczane $(0, n)$ reprezentują przy tym zawsze biegun całkowitej ogólności, a punkty $(1, n)$ — biegun całkowitej specyficzności. W stosunku do poprzedniego znaczenia terminów „specyficzny” i „ogólny”, ten ostatni odpowiada zdefiniowanej obecnie „całkowitej ogólności”; natomiast wszystkie symbole, które choć jeden aspekt ujmują w sposób specyficzny — reprezentowane na naszym diagramie przez punkty o współrzędnych (x, n) , gdzie x jest większe od zera — określaliśmy jako specyficzne; całkowita specyficzność jest tylko jednym ekstremum tego spektrum.

Podsumowując, punkty na odcinku osi pionowej, o współrzędnych $(0, n)$, reprezentują symbole całkowicie ogólne, o różnym stopniu abstrakcji czy konkretności (tego rodzaju są w zasadzie symbole językowe), punkty na pionowym odcinku stanowiącym

prawy bok kwadratu, o współrzędnych $(1,n)$ — symbole całkowicie specyficzne, także o różnym stopniu abstrakcji czy konkretności (tego rodzaju są np. przedstawienia wizualne w sztuce), natomiast punkty wewnątrz kwadratu — symbole ujmujące pewne aspekty w sposób specyficzny, a inne w sposób ogólny, jak np. niektóre rodzaje map, diagramów czy schematów, albo schematycznych rysunków. Górny poziomy bok kwadratu reprezentuje poziom całkowitej konkretności, tzn. realnego istnienia; jego prawy kres, tzn. punkt $(1,1)$ — konkretność całkowicie specyficzną przedmiotów materialnych, natomiast lewy kres, tzn. punkt $(1,0)$, jako punkt całkowitej konkretności (tzn. realnego istnienia) połączonej z całkowitą ogólnością reprezentować mógłby idee platońskie. (Por. przypis 46, s. 188)

Zgodnie z przedstawionym diagramem punkty znajdujące się na osi pionowej lub w jej pobliżu i wysoko nad osią poziomą (np. $(0,5)$, $(\frac{1}{10},10)$) reprezentują symbole w dużym stopniu ogólne, a jednocześnie stosunkowo konkretne (takie jak np. opis: „temperatury średnie, opady duże, częste mgły, a wiatrów i słońca mało”), a punkty na prawym pionowym boku kwadratu lub w jego pobliżu i niewysoko ponad osią poziomą (np. $(1,1)$, $(1,2)$) — symbole abstrakcyjne, a jednocześnie specyficzne (np. impresjonistyczne przedstawienie kolarzy jako plam barwnych, zobrazowanie pogody w mieście X za pomocą wykresu natężenia nasłonecznienia). W takim ujęciu wyraźnie widoczna jest niezależność tych dwóch charakterystyk i zrozumiała staje się możliwość łączenia abstrakcyjności ze specyficznością i konkretności z ogólnością.

d) Symbole przedstawieniowe

W wypadku symboli językowych o ogólności i indywidualności mogliśmy mówić osobno w odniesieniu do samych symboli i osobno w stosunku do ich znaczeń. Same symbole uznaliśmy za zawsze ogólne — w tym sensie, że każde słowo jest w identyczny sposób reprezentowane przez którykolwiek z jego wielu różnych, ale równoważnych zapisów. Także znaczenia ogólne uznaliśmy za

najbardziej typowe dla symboli językowych, zauważając jednak, że symbole te są także w stanie przywołać pewne znaczenia indywidualne: jeżeli znaczeniem nazwy własnej realnie istniejącego obiektu jest ten obiekt, znaczenie to można uznać za konkretne. W tej chwili można by do tego dorzucić jeszcze znaczenia specyficzne, które mogą powstać z kombinacji nazwy własnej z jakimś ogólnym atrybutem, np. „Pani X w czerwonym szalu”. Powszechna ogólność samych symboli językowych nie stoi zatem na przeszkodzie możliwości posiadania przez nie indywidualnych, specyficznych czy też ogólnych znaczeń, choć jak zaznaczyliśmy, w swej właściwej symbolicznej funkcji komunikowania koncepcji uprzednio nie znanych odbiorcy symbole językowe są władne przekazywać jedynie znaczenia ogólne. Jeśli chodzi zaś o znaczenia indywidualne, mogą jedynie przywoływać wyobrażenia już odbiorcy znane.

Jeśli chodzi o symbole przedstawieniowe, zaprezentowane ustalenia dotyczące konkretności, specyficzności i ogólności również moglibyśmy teoretycznie odnieść zarówno do symboli samych, jak i do ich znaczeń. Brakowi pełnej konkretności znaczenia symbolu, wyrażającej się w tym, że nigdy nie obejmuje on wszystkich aspektów przedstawianego obiektu, odpowiada fakt, że również nie wszystkie cechy materialnego obiektu, który jest nośnikiem symbolu, są istotne dla jego znaczenia. Jeżeli na odwrocie obrazu narysujemy przypadkową kreskę, jego znaczenie jako obrazu oczywiście nie zmieni się. Zmiana jakiegokolwiek aspektu nieprzedstawiającego (lub odpowiednio niewielka zmiana aspektu przedstawiającego ogólnie) nie spowoduje, że będziemy mieć do czynienia z innym symbolem. Tak więc same symbole przedstawieniowe, podobnie jak ich znaczenia, nigdy nie są konkretne. Są zawsze abstrakcyjne, a ich ewentualna indywidualność przejawia się tylko w postaci specyficzności⁵¹. Mogą być jednak także ogólne.

⁵¹ Konkluzja taka oświetla pod jeszcze jednym kątem protest Langer wobec przypuszczenia, że muzyka mogłaby być sygnałem uczuć, i jej naleganie, że jest ich symbolem. Otóż w odróżnieniu od symboli, sygnały — przynajmniej tak, jak je

Oczywiście zarówno materialne nośniki symboli, jak i ich ewentualne odniesienia są przede wszystkim rzeczywiście istniejącymi, konkretnymi obiektami. Stwierdzenie, że jako symbole nimi nie są, oznacza tylko tyle, że istnieją pewne konwencje utożsamiania zarówno pomiędzy egzemplarzami nośników symboli, jak i pomiędzy ich odniesieniami, które mówią, kiedy dwa konkretne przedmioty uznajemy za egzemplarze (nośniki) lub odniesienia tego samego symbolu. Jeżeli każdy konkretny przedmiot utożsamialibyśmy z definicji wyłącznie z samym sobą, symbole byłyby faktycznie absolutnie, jednostkowo indywidualne. Ponieważ jednak zawsze utożsamiamy pewne przedmioty nieidentyczne, symbolom nie przysługuje taki rodzaj indywidualności, a co najwyżej specyficzność. Różnica zaś pomiędzy specyficznością a ogólnością polega na większej ścisłości *versus* większej rozciągłości (w sensie wyrażonym w sformułowanym kryterium) reguł utożsamiania. W wypadku symboli specyficznych mamy do czynienia z mniejszymi, można powiedzieć „cienkimi” klasami równoważności (wolno nam utożsamiać nieidentyczne — tzn. tolerancja niewielkich zmian jest dopuszczalna — jedynie według niektórych aspektów; według innych wymagana jest całkowita, absolutna identyczność), w wypadku symboli ogólnych — z większymi, pełnowymiarowymi klasami równoważności (możemy utożsamiać nieidentyczne pod względem każdego aspektu). Taka interpretacja podkreśla też, że ogólność i specyficzność symboli przedstawieniowych zależy od obowiązujących w każdej sytuacji konwencji dotyczących rozumienia symbolu, od tego, w jakim systemie symbolicznym on funkcjonuje. Ten sam materialny przedmiot możemy uznać zarówno za przedstawienie specyficzne, jak i za

rozumie Langer — są znakami o naprawdę konkretnych odniesieniach: wskazują często na pojedyncze, zlokalizowane czasoprzestrzennie wydarzenia. Uznanie muzyki za sygnał ogranicza jej znaczenie do przypadkowego, nie wykraczającego poza doraźność chwili, jednostkowego wydarzenia: faktu przeżycia pewnych uczuć przez pewną osobę. Uznanie jej natomiast za symbol podnosi jej rangę do poziomu abstrakcyjnego ujmowania uczuć jako takich, samych w sobie — jej doniosłość daleko wykracza wtedy poza jednostkową partykularność i konkretność sygnału.

symbol przedstawiający w ogólności pewien rodzaj obiektu — w zależności od tego, z jakimi innymi przedmiotami będziemy skłonni go utożsamić jako nośnik „tego samego symbolu” i jako symbol mający „to samo znaczenie”⁵². Jeżeli jedynie identyczne pod jakimś względem przedmioty będziemy skłonni uznać za nośniki „tego samego symbolu”, to znaczy, że jest on specyficzny. Jeśli natomiast niewielkie zmiany we wszystkich aspektach nadal umożliwiają mówienie o „tym samym symbolu”, znaczy to, że jest on ogólny.

Przypominając raz jeszcze, że w wypadku symboli językowych ogólność samych symboli mogła występować zarówno w połączeniu z ogólnością, jak i konkretnością i specyficznością ich znaczeń (choć w dwóch ostatnich przypadkach ze wspomnianymi ograniczeniami), powstaje teraz naturalne pytanie, w jakim stosunku pozostaje specyficzność (względnie ogólność) znaczeń symboli przedstawieniowych do specyficzności (względnie ogólności) samych symboli. Otóż materialna postać, wygląd symbolu przedstawieniowego jest w dużo ściślejszy sposób związany z jego znaczeniem, niż to ma

⁵² Wbrew temu, co się tutaj powiada, symbole przedstawieniowe i ich odniesienia bardzo często traktowane są jako klasy jednoelementowe. Dzieła sztuk plastycznych opierają się przecież na mocno osadzonej konwencji, że żadna kopia nie jest równoważna z oryginałem, a np. portrety wydają się mieć jak najbardziej jednostkowe odniesienia. Pierwsza okoliczność wynika z faktu, że najczęściej bardzo trudno konkluzywnie stwierdzić, że jakaś kopia obrazu, rysunku, rzeźby jest pod wszystkimi istotnymi aspektami identyczna z oryginałem (tzn. trudno stwierdzić nawet, że są „praktycznie identyczne”, tzn. że ich różnice są w danych okolicznościach całkowicie nieistotne; stwierdzenie absolutnej, idealnej identyczności jest z powodów zasadniczych w ogóle niemożliwe), a wtedy nie pozostaje nam nic innego, jak uznawanie oryginału za jedyny egzemplarz symbolu. Zaś przyczyna jednostkowych odniesień np. portretów nie tkwi w konkretności ich znaczeń, ale w dyskretności pola odniesienia, którym w wypadku portretów jest klasa wszystkich ludzi, a bardziej realistycznie, wszystkich znanych oglądającemu portret. W klasie tej po prostu nie ma zwykle różnych elementów, identycznych pod wszystkimi aspektami przedstawionymi na portrecie, tzn. jest zawsze co najwyżej jeden człowiek, który może być uznany za sportretowanego.

miejsce w wypadku symboli językowych. W samym symbolu przedstawieniowym widzimy w pewnym sensie to, co przedstawione, natomiast z symbolem językowym jego znaczenie jedynie kojarzymy. Jakakolwiek zmiana symbolu przedstawieniowego pod względem aspektu, który jest traktowany jako specyficzny, pociąga za sobą zmianę znaczenia symbolu: bo symbol przedstawia wtedy coś, co trochę różni się od tego, co było przedstawione poprzednio; różni się, bo symbol, który tę rzecz przedstawia, jest trochę inny. Z drugiej strony znaczenie symbolu przedstawieniowego jest nam często dane tylko i wyłącznie poprzez ten symbol i nie tłumaczy się przez żadne możliwe odniesienia symbolu. Dwa różne portrety tej samej osoby — mające w pewnym sensie to samo odniesienie — są dwoma różnymi przedstawieniami, różnymi symbolami o różnych znaczeniach. Jeśli zatem znaczenie symbolu przedstawieniowego jest nam dane poprzez sam symbol i jest w nim zawarte, naturalne wydaje się przyznanie mu tego samego stopnia specyficzności względnie ogólności, który przysługuje temu ostatniemu. Mówiąc nieco inaczej: w symbolu samym widzimy rzecz i jedno z drugim po trosze utożsamiamy. Być może zatem w ogóle nieuzasadnione jest rozróżnianie: specyficzność po stronie symbolu *versus* po stronie jego znaczenia. Jeśli dowolnie mała zmiana symbolu w jakimś aspekcie powoduje zmianę znaczenia — zmianę przekazywanej koncepcji, znaczy to, że koncepcja ta przekazywana jest jako specyficzna.

W rzeczywistości podana definicja specyficzności symbolu przedstawieniowego jest tak sformułowana, że łączy (gdyby nie było to świadomym zamiarem, można by powiedzieć, że „miesza”) specyficzność samego symbolu ze specyficznością jego znaczenia. Inne, bardziej formalnie czyste sformułowania, oddzielające te dwa aspekty, byłyby możliwe⁵³. Ale jednocześnie rozmijałyby się one

⁵³ To świadome „pomieszanie” polega na tym, że w zaproponowanym sformułowaniu mowa z jednej strony o specyficzności i ogólności znaczenia, a z drugiej o zmianach — dopuszczalnych lub nie — w samym symbolu. Formalnie czysta definicja specyficzności samego symbolu nie nastrocza żadnych trudności. Nie trzeba w niej w ogóle mówić o znaczeniu: symbol jest specyficzny, jeśli istnieje taki jego

wyraźnie z naturalnym sposobem traktowania znaczeń symboli przedstawieniowych — które rozumiane są jako to, co widoczne w symbolu, a nie jako jakiegokolwiek możliwe odniesienia. Zaproponowane zaś intuicyjne sformułowanie, będące właśnie wyrazem faktu, że w symbolu przedstawieniowym trudno oddzielić jego wygląd (jego percepcyjną postać) od jego znaczenia, w sposób dość bezpośredni prowadzi do sugerowanego już wniosku, że jego specyficzność nierozzerwalnie wiąże się ze specyficznością jego znaczenia (być może wręcz jest tym samym). Jednak przekonujące uzasadnienie tej tezy — niejako wyprowadzenie jej z samych pojęć specyficzności i symbolu przedstawieniowego — wymagałoby zejścia w głąb do fundamentalnej problematyki natury symboli, ich znaczeń i odniesień, i roztrząsania podstawowych kwestii filozofii języka i znaczenia, co wymagałoby niewątpliwie osobnego studium.

Podsumowując: wszystkie symbole przedstawieniowe są abstrakcyjne. O ich indywidualności można mówić tylko w sensie specyficzności, która nie implikuje automatycznie syngularności. W zależności od tego, jak wiele aspektów przedstawionych jest w symbolu, może on być bardziej lub mniej abstrakcyjny. Natomiast w zależności od tego, czy jakiegokolwiek aspekty są przedstawione w sposób specyficzny, symbol jest specyficzny lub ogólny. Nawet wysoki stopień abstrakcji — tzn. pominięcie wielu aspektów — nie

aspekt, że dowolnie mała zmiana jakiegokolwiek egzemplarza symbolu w tym aspekcie czyni go egzemplarzem innego symbolu (inaczej: żadne dwa obiekty różniące się jakkolwiek mało pod względem tego aspektu nie są egzemplarzami tego samego symbolu); ogólność może być zdefiniowana analogicznie. Gdy natomiast chcemy sformułować definicje specyficzności i ogólności samych znaczeń, konieczne jest odwołanie się do odniesień symbolu. (W tradycyjnym rozumieniu symbol (termin, pojęcie) jest ogólny, jeśli stosuje się do wielu podobnych przypadków.) Jeżeli się na to zgodzimy, również te definicje można łatwo sformułować (znaczenie symbolu jest specyficzne, jeśli istnieje taki aspekt, że dowolnie mała zmiana desygnatu symbolu pod względem tego aspektu powoduje, że przestaje on być desygnałem danego symbolu). Trudność jednak polega na tym, że znaczenia symbolu przedstawieniowego w żadnym razie nie możemy sprowadzać do klas jego możliwych odniesień.

wyklucza automatycznie specyficzności przedstawienia, dopóki co najmniej jeden aspekt jest przedstawiony w sposób specyficzny. Jeżeli jednak żaden aspekt nie jest przedstawiony w ten sposób, mamy do czynienia z symbolem ogólnym. Gdy jednak wiele aspektów znajduje w nim odzwierciedlenie, może on być mniej abstrakcyjny niż niektóre wysoce abstrakcyjne przedstawienia specyficzne.

Symbolu specyficznego nie można w pełni równoważnie przetłumaczyć na wyrażenie językowe. Gdyby bowiem tłumaczenie takie było możliwe, oznaczałoby to, że mamy symbol przedstawieniowy i symbol językowy o takich samych znaczeniach, co w związku ze specyficznością pierwszego i ogólnością drugiego jest niemożliwe. Istnieje co prawda możliwość posłużenia się w tłumaczeniu nazwą własną, w celu osiągnięcia specyficznych znaczeń symbolu językowego, jednak generalna możliwość przetłumaczenia dowolnego symbolu przedstawieniowego wymagałaby obecności w języku pełnego repertuaru nazw własnych dla każdego mogącego się pojawić w symbolu przedstawieniowym specyficznego elementu wyglądu — np. dla każdego rodzaju kształtu, dla każdego odcienia koloru itp⁵⁴. Oczywiście wizja taka jest całkowicie fantastyczna⁵⁵.

Przedstawieniowy symbol ogólny jest natomiast w zasadzie przetłumaczalny na język, choć może to być praktycznie trudne i wymagające wyrażenia słowem ogromnej ilości informacji. Nawet jednak idealna przetłumaczalność na język, dzięki której otrzymujemy pełną równoważność informacyjną obu symboli, nie oznacza ich całkowitej tożsamości i wymienialności. W symbolu przedstawieniowym pewne relacje pomiędzy elementami są rzeczywiście ana-

⁵⁴ W rzeczywistości nawet obecność w języku takiego zasobu nazw własnych nie przezwyciężyłaby nieprzetłumaczalności, bo jej powody są jeszcze bardziej fundamentalne. Pełne ich wyeksplikowanie wiązałoby się ze wspomnianą wcześniej zasadniczą analizą natury znaczeń w ogólności.

⁵⁵ W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo

Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

stwierdza Czesław Miłosz w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, 1984, t. II, s. 224.

logiczne do relacji w przedstawianym obiekcie, dzięki czemu możemy widzieć ten obiekt w samym symbolu. Własności tej brak całkowicie nawet w pełni równoważnemu językowemu odpowiednikowi symbolu przedstawieniowego. Na podstawie takiego językowego tłumaczenia opisywany obiekt możemy sobie jedynie wyobrazić, ale nie zobaczyć.

Wreszcie ostatnią cechą symboli przedstawieniowych jest powiązanie specyficzności (względnie ogólności) samego symbolu ze specyficznością (względnie ogólnością) jego znaczenia. A być może powinniśmy wręcz powiedzieć, że specyficzności symbolu nie sposób jednoznacznie odróżnić od specyficzności jego znaczenia.

Na zakończenie należy jeszcze raz postawić pytanie, od którego w istocie rozpoczęliśmy: czy słuszne jest twierdzenie Langer, że znaczenia symboli przedstawieniowych są z natury indywidualne? Ponieważ udzieliliśmy na to pytanie odpowiedzi negatywnej, należałoby je w tym momencie sformułować następująco: jak wytłumaczyć, że tak silne i rozpowszechnione jest przeświadczenie o specyficzności symboli przedstawieniowych⁵⁶.

Otóż symbole te, z samej swej istoty, przedstawiają analogiczne cechy obiektu symbolizowanego. Inaczej mówiąc, pewne cechy symbolu po prostu traktujemy jako cechy samego obiektu, przenosimy je na sam obiekt, czy też mu je przypisujemy. Dzięki temu możemy symbolizowany obiekt „zobaczyć” w samym symbolu. Z chwilą, gdy do tego dojdzie, powstaje naturalna tendencja, aby traktowanie własności symbolu jako własności przedstawionego obiektu rozciągać na dalsze cechy symbolu⁵⁷, które jako cechy konkretnego, rzeczywistego nośnika symbolu są specyficzne. Jeśli

⁵⁶ Wspomniany już Nelson Goodman, odrzuciwszy podobieństwo jako mające cokolwiek wspólnego z przedstawieniowością, uczynił wręcz ze specyficzności (która odpowiada w przybliżeniu jego pojęciu gęstości systemu symbolicznego) warunek definicyjny przedstawieniowości.

⁵⁷ Niektóre z nich — ale tylko nieliczne — są co prawda w tak oczywisty sposób nieprzedstawiające — jak np. dwuwymiarowość czy jednokolorowość rysunku — że zapobiegają powstawaniu takiej tendencji.

zatem jakąś z nich rozumiemy jako przedstawiającą, tzn. jako przysługującą obiektowi symbolizowanemu, może powstawać naturalna skłonność, aby przypisywać ją w pełni, tzn. w całej jej specyficzności, przedstawianemu obiektowi, nawet jeżeli w danym kontekście jest to sprzeczne z zamierzoną ogólnością znaczenia symbolu. Cóż z tego, że sprzeczne, skoro w samym symbolu „widać wszystko dokładnie”: jądro komórki jest czerwone, mitochondria brązowe a retikulum endoplazmatyczne niebieskie. Nawet jeśli domyślamy się, że kolory są umowne, powstaje silne przeświadczenie, że elementy komórki są wyraźnie rozróżnialne. Jakież może być zdumienie nowicjusza, który spoglądając przez mikroskop zamiast wyraźnie odgraniczonych elementów komórki dostrzeże ledwie rozróżnialne półprzezroczyste galaretowate obszary. Zdumienie to będzie sposobem, w jaki da o sobie znać błąd wzięcia symbolu ogólnego za specyficzny. Podsumowując można powiedzieć: przedstawieniowość symbolu ma tendencję do sugerowania specyficzności nawet w sytuacji, gdy w zasadzie został on pomyślany jako ogólny.

Zdefiniowawszy podstawowe terminy „symbol nieprzedstawieniowy” i „przedstawieniowy” oraz ustalwszy ich korelację z ogólnością i specyficznością w sposób nieco inny, niż to zrobiła Langer, możemy teraz użyć tych skorygowanych i bardziej koherentnych pojęć do rozstrzygnięcia problemu, czy znaczenia muzyki są ogólne, czy partykularne.

3.3. „Zbyt określone dla słów...” — Mendelssohn i specyficzność znaczeń muzyki

Zaproponowana analiza rodzajów znaczeń symboli przedstawieniowych sugeruje już prawdopodobnie rozwiązanie dylematu, czy znaczenia muzyki są ogólne (abstrakcyjne), czy też indywidualne (partykularne). Wyposażeni w bardziej precyzyjne rozróżnienia nie musimy się teraz ograniczać do prostej alternatywy: ogólne albo indywidualne, której żaden człon nie był w istocie do zaakceptowania. Jest pewnie w miarę jasne, że dostępne w tej chwili rozstrzygnięcie będzie brzmiało: znaczenia muzyki nie są indywidualnie

konkretne — są abstrakcyjne, ale specyficzne, zatem nie ogólne. Zachowajmy jednak kolejność argumentacji.

Zgodnie z tym, co powiedziano w poprzednim rozdziale (s. 185–186), żadne symbole przedstawieniowe nie są całkowicie konkretne — wszystkie są (mniej lub bardziej) abstrakcyjne i muzyka nie stanowi pod tym względem wyjątku. Zarówno Langer, jak i jej krytycy, są zasadniczo zgodni co do oczywistego faktu, że jeżeli uznać muzykę za przedstawienie pewnych emocji czy treści psychicznych, z pewnością pomija ono wiele aspektów obecnych w konkretnych, realnych uczuciach. Następujące sformułowania Schopenhauera po raz kolejny ukazują, jak bliskie jego poglądom jest stanowisko Langer:

najbardziej bezpośredni [sposób poznania] jest mianowicie taki, w którym muzyka wyraża same drgnienia woli (...). Muzyka potrafi wprawdzie wyrazić własnymi środkami 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: radości, żałoby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystkie tylko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia; mamy tu ich czystą formę bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii⁵⁸.

Muzyka nie mówi więc nic o przedmiocie, przyczynach, okolicznościach zewnętrznych rzeczywistych uczuć, sytuacjach, w jakich występują, myślach czy też dążnościach do działania nierozzerwalnie z nimi związanych. Fakt, że tak wiele aspektów fenomenu życia uczuciowego zostaje pominiętych, a muzyka przedstawia jedynie „same drgnienia woli” — Langer mówi o dynamicznych wzorcach życia uczuciowego czy wręcz samej morfologii uczucia⁵⁹ — oznacza

⁵⁸ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, 1995, t. II, s. 643–644.

⁵⁹ Dość trudno znaleźć adekwatny termin na ten aspekt uczucia, który znajduje wyraz w muzyce, a najlepiej przybliżają go właśnie takie częściowo metaforyczne określenia, jak „same drgnienia woli” czy „poruszenia duszy”, lub np. nie zawierająca metafizycznych konotacji, nieprzetłumaczalna angielska fraza *how the feeling*

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 naszymi pojęciami nie są co prawda całkowicie konkretne, ale niewątpliwie bardziej konkretne niż muzyka: mogą przekazać większość wymienionych powyżej aspektów związanych z uczuciami, których nie odzwierciedla muzyka. Jednak słowa 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 z nich, zostają zinterpretowane jako dowodzące jedynie jej abstrakcyjności, co samo w sobie nie stoi na przeszkodzie specyficzności. Konstatacja taka nie dowodzi jeszcze specyficzności znaczeń muzyki, choć niewątpliwie czyni stanowisko takie bardziej wiarygodnym i łatwiejszym do zaakceptowania, skoro przesłanki, które jak dotąd zdawały się przeciwko niemu przemawiać, okazały się nie stać z nim w sprzeczności.

Sytuację można podsumować następująco: znaczenia muzyki są abstrakcyjne, mogą więc być *a priori* specyficzne lub ogólne. Oddalenie dotychczasowych argumentów na rzecz tej drugiej możliwości (jako dowodzących jedynie jej abstrakcyjności) nie dowodzi jeszcze specyficzności. Stępa jednak znacząco ostrze powodów, które kazały w nią wątpić.

Co w takiej sytuacji mogłaby jeszcze oznaczać teza o ogólności znaczeń muzyki? Mniej więcej tyle, że muzyka przedstawiająca

feels, której treść mogłaby być w przybliżeniu oddana po polsku jako „czyste, wewnętrzne odczuwanie związane z daną emocją”. Ponieważ wszystkie te określenia są stosunkowo nieporęczne, będziemy posługiwać się określeniem Langer „morfologia uczucia”, traktując je jako termin techniczny.

morfologię uczucia czyni to tylko w ogólnych, przybliżonych zarysach, tak iż dany utwór muzyczny odzwierciedla tylko ogólną formę, która mogłaby być wspólna wielu, nieco odmiennym poszczególnym morfologiom różnych konkretnych uczuć. Jakimi bezpośrednio argumentami przeciwko tak rozumianej ogólności, a na rzecz specyficzności znaczeń muzyki, dysponujemy? Stają się nimi np. stwierdzenia samego Schopenhauera (por. s. 175–176) i Langer, z chwilą gdy rozbiliśmy sugestię ogólności zawartą w ich sformułowaniach. Czy jednak ich wypowiedzi — poza tym, że są jednoznacznym wyrazem ich głębokiego, osobistego przeświadczenia — zawierają jakieś argumenty na poparcie tezy o specyficzności znaczeń muzyki? W istocie oboje podają pewien zaczątek argumentacji, odwołując się do — jak należy sądzić, powszechnego w ich opinii — doświadczenia percepcji muzyki: może ona „wiernie przedstawić i oddać najsubtelniejsze odcienie i odmiany wszystkich poruszeń serca ludzkiego” (Schopenhauer)⁶⁰, „artykułuje subtelne kompleksy uczuć, których język nie potrafi nawet nazwać, nie mówiąc już o ich przekazaniu”, „potrafi *odstaniać* naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie” (Langer, *PNK* s. 222/*NSF* s. 330 i *PNK* s. 235/*NSF* s. 347).

Kładąc w ten sposób nacisk właśnie na ten aspekt, który wiąże się ze specyficznością — daleko idące, subtelne zróżnicowanie znaczeń — Schopenhauer i Langer wskazują, jak się wydaje, we właściwym kierunku. Ale trzeba powiedzieć, że formalnie rzecz biorąc język, posługując się wyłącznie ogólnymi pojęciami, jest także zdolny do wyrażenia z dużą precyzją i subtelnością nieograniczonej ilości odmiennych, dowolnie bliskich znaczeń. Bardzo prostym przykładem pokazującym mechanizm, dzięki któremu jest to możliwe, są kierunki geograficzne, których określenia możemy znaleźć na tak zwanej róży wiatrów (kompasie). Wychodząc od czterech terminów: północ, południe, wschód, zachód, które możemy traktować — i zwykle tak czynimy — jako ogólne (np. jako północny

⁶⁰ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, 1995, t. II, s. 646.

traktujemy nie tylko dokładny kierunek bieguną północnego, ale każdy zbliżony) konstruujemy następnie określenia: północny zachód, południowy zachód, północny wschód, południowy wschód. Na różny wiatrów znajdujemy ponadto kierunki określane jako: zachodni północny zachód (pomiędzy zachodem a północnym zachodem), północny północny zachód itd. W ten sposób mamy już określenia 16 kierunków, a procedurę tę możemy oczywiście dalej kontynuować. Wychodząc zatem od czterech terminów podstawowych możemy skonstruować dowolnie dużą (można powiedzieć: potencjalnie nieskończoną) ilość określeń z coraz bardziej precyzyjnymi — choć ciągle ogólnymi — znaczeniami.

Rozpatrując z kolei sprawę z perspektywy praktycznego zadania precyzyjnego opisu jakiegoś przedmiotu, wydaje się, że jego możliwa dokładność także nie jest w żaden sposób ograniczona. Każdy dowolnie dokładny opis dopuszcza możliwość uczynienia go jeszcze dokładniejszym. Ale ten właśnie fakt jednocześnie uzmysławia nam, że znaczenie jakiegokolwiek opisu nie jest specyficzne: jeśli zawsze można wyrazić się jeszcze dokładniej, to znaczy, że opis nigdy nie rozróżnia pomiędzy pewnymi bardzo bliskimi znaczeniami, że nigdy nie jest „całkowicie dokładny”, tzn. że jest w ostatecznym rozrachunku ogólny. Jeśli pomyślimy o pojęciach ogólnych przez pryzmat klas ich możliwych odniesień, możemy powiedzieć, że tworząc koniunkcje pojęć, tzn. przecięcia klas, możemy skonstruować nieograniczenie wiele dowolnie wąskich zakresów — co będzie odpowiadać dowolnie dużemu zróżnicowaniu i dokładności znaczeń. Ale będą to nadal rozciągnięte obszary — odpowiadające znaczeniom ogólnym — a nigdy pojedyncze punkty — odpowiadające znaczeniom specyficznym.

Jeśli więc samo wskazanie na wielką subtelność i finezję znaczeń muzyki nie wystarcza dla wykazania ich specyficzności, czy da się zatem podać jakiś bardziej ścisły, formalny argument po temu? W istocie próba taka zostanie wkrótce przedstawiona. Zanim jednak do niej przystąpimy, zastanówmy się na chwilę nad szerszym kontekstem rozważanego problemu.

Chodzi w nim o specyficzność znaczeń muzyki. Czyż jednak nie ma racji Langer w swoim cytowanym już wcześniej stwierdzeniu:

„wielu twierdzi uparcie, że sztuka jest konkretna a nauka abstrakcyjna. Co właściwie powinni powiedzieć — i co być może naprawdę mają na myśli — to, że nauka jest ogólna a sztuka specyficzna” (PA, s. 180). To znaczy, czy nie jest tak, że przeświadczenie o specyficzności wszelkiej sztuki — w istocie tak silne, że bywa nieraz kojarzone wręcz z konkretnością, jednostkowością i niepowtarzalnością — jest jednym z najbardziej podstawowych, trwałych i głęboko zakorzenionych poglądów na jej temat? A jeżeli ma ona szersze odniesienia i może jakoś dostąpić do ogólności, to zawsze poprzez konkret i szczegół, a nie przez ogólne tezy i pojęcia?

Zastanówmy się, na ile media symboliczne stosowane w różnych dziedzinach sztuki pozwalają na wyrażenie za ich pomocą specyficznych znaczeń. Sztuki plastyczne i muzyka posługują się symbolami przedstawieniowymi. Stwierdzenie takie w odniesieniu do malarstwa abstrakcyjnego, zwanego czasem nieprzedstawiającym, brzmi może nieco zaskakująco, ale w istocie nie ma w tej pozornej niezgodności niczego tajemniczego: nie przedstawia ono żadnych przedmiotów wzrokowo, intersubiektywnie postrzegalnych, ale może być potraktowane, podobnie jak muzyka, jako symbol przedstawieniowy form ludzkiego życia uczuciowego — tego, co jest ich zawartością ekspresywną. Sztuki te mogą być zatem specyficzne — rodzaj symbolizmu, jakim się posługują, jest w naturalny sposób podatny na specyficzne znaczenia.

Cóż jednak należałoby powiedzieć o literaturze, posługującej się medium, którego znaczenia są przede wszystkim ogólne? Twierdzenie o pełnej specyficzności jej znaczeń nie może być w tym wypadku ściśle rzecz biorąc prawdziwe. Ale czyż nie obowiązuje także tutaj zasada: nie ogólne tezy, ale opowiedzenie jednej prawdziwej historii, nie dola milionów, ale jednego ludzkiego istnienia. Nawet w literaturze, niejako wbrew ograniczeniom medium, zasadnicza dążność sztuki do szczegółu, do konkretności, do rzeczywiście, niepowtarzalnego, jednostkowego istnienia — mimo że nigdy nie może być do końca zrealizowana — okazuje się jednym z jej podstawowych wyznaczników. To rozdarcie pomiędzy dążeniem i niemożnością całkowitego spełnienia zostało w dojmujący i sugestywny sposób

wyrażone w poemacie Czesława Miłosza *Na trąbach i cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*:

Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną w poprzek rudowłosą lalką poru.

I pończochę na poręczy krzesła, suknię zmiętą tak, a nie inaczej.

Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana ciepłem jego nogi.

(...)

Nie okręty, jeden okręt z siną łatą w rogu żagla.

(...)

Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.

I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma gramatyczna.

(...)

Z otchłani dla nie ochrzczonych młodzianków i dusz zwierzęcych niech wyjdzie martwy lis i zaświadczy przeciw językowi.

(...)

Nie ogólny, pełnomocnik idei lisa w płaszczu podbitym uniwersaliami.

Ale on, mieszkaniec kamienistych jelniaków niedaleko wioski Żegary.

Wysokiemu sądowi pokazuję go na swoją obronę, bo z miłosnych pożądań jest wzięte zwątpienie i wiele żalu.

(...)

I cokolwiek weszło w zaryglowany dom pięciu zmysłów stygnie w brokat stylu.

Który, wysoki sędzie, nie zna poszczególnych wypadków⁶¹.

A z kolei Witold Gombrowicz w następujący, dobitny sposób daje wyraz przekonaniu o indywidualnej naturze wszelkiej sztuki:

⁶¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, 1984, t. II, s. 155–156. Podobna myśl jest również wyrażona w słynnym wierszu *Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1984, t. II, s. 58), wielokrotnie komentowanym i interpretowanym; por. np. Krzysztof Zajas, *Miłosz i filozofia*, 1997, s. 118–122, czy sam Miłosz, *Świadectwo poezji*, 1990, s. 72–75.

Siła sztuki, jej nieustępliwość, jej wiecznotrwałość wciąż odzywająca pochodzi stąd, że nią wypowiada się indywiduum. Człowiek. Człowiek pojedynczy. Nauka jest sprawą zbiorową, gdyż rozum i wiedza nie są prywatną własnością. (...) Natomiast gdy wchodzicie na teren sztuki — ostrożnie, komuniści! To jest bowiem własność prywatna, najbardziej prywatna jaką kiedykolwiek człowiek sobie sprawił. Sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku — i każdy ją robi w sobie, dla siebie — jest wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, osobnego świata. W skutkach swoich, w mechanizmach swego oddziaływania — społeczna, w poczuciu swoim i duchu — indywidualna, osobna, konkretna, jedyna. Cóżby się stało, gdybyście zlikwidowali sztukę, komuniści? (...) Od tej chwili nigdy już nie byłoby wiadomo, co myśli i czuje człowiek. Człowiek pojedynczy⁶².

Innymi słowy: nawet gdy medium — język — jest zasadniczo nieprzychylny, sztuka jako taka aspiruje przede wszystkim do szczególności, specyficzności, wyjątkowości, jednorazowości. A jeżeli przemawia do wielu i posiada ponadjednostkowe, uniwersalne odniesienia, to zawsze poprzez konkret, indywiduum, przypadek poszczególny.

Jeśli zaś chodzi o muzykę, powołajmy się jeszcze na jedno — bardzo znamienne i wielokrotnie cytowane — świadectwo Felixa Mendelssohna. Zapytany przez pana Marca André Souchaya z Lubeki, co znaczą niektóre z jego *Pieśni bez słów*, odpowiedział listownie w następujący sposób:

Tak wiele mówi się o muzyce, a tak mało w końcu zostaje powiedziane. W ogóle uważam, że słowa nie nadają się do tego celu, a gdybym sądził inaczej, pewnie w końcu przestałbym komponować jakkolwiek muzykę. 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. Tak więc we wszystkich

⁶² Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, s. 185–186.

próbach wypowiedzenia tych myśli znajdują coś trafnego, ale także we wszystkich coś niewystarczającego (...). Jeżeli zapyta mnie Pan, co sobie przy tym [tzn. przy okazji komponowania *Pieśni bez słów*, K. G.] myślałem, odpowiem: właśnie samą pieśń, taką jaka jest⁶³.

Pogląd, że nie można w słowach wyrazić znaczeń muzyki nie jest niczym nowym — bywa on wyrażany na tyle często, że stał się niemal powszechną opinią. Ale podane wyjaśnienie tej niemożności jest niestandardowe i początkowo być może zaskakujące: podczas gdy najczęściej jako jej źródło postrzegana jest zbyt wielka nieokreśloność, mglistość i abstrakcyjność tego, co wyraża muzyka, Mendelssohn podaje uzasadnienie akurat odwrotne: muzyka jest zbyt określona dla słów — a one właśnie są wieloznaczne.

Interpretując tę wypowiedź za pomocą wprowadzonych w poprzednim rozdziale pojęć, można powiedzieć, że autor *Pieśni bez słów* wskazuje na niewyraźność specyficznych znaczeń muzyki w ogólnych pojęciach języka. Przy tym, co charakterystyczne, nie mówi, że znaczenie muzyki jest w ogóle niewyraźne w słowach: „we wszystkich próbach wypowiedzenia tych myśli [wyrażanych przez muzykę] znajdują coś trafnego, ale także we wszystkich coś niewystarczającego”. Tzn. w ogólnych terminach języka można próbować zbliżyć się do specyficznych znaczeń muzyki, ale nigdy nie da się wyrazić ich dokładnie i do końca.

Ten rodzaj uzasadnienia niewyraźności znaczeń muzyki w języku nie jest jednak powszechny. Cóż zatem począć z prawdopodobnie popularniejszym, a pozornie całkowicie przeciwnym sposobem argumentacji, odwołującym się właśnie do większej wieloznaczności, nieokreśloności i abstrakcyjności muzyki w porównaniu ze słowami, który ze stanowiskiem Mendelssohna wydaje się być wręcz sprzeczny? On sam wskazuje nań w swojej wypowiedzi: „Ludzie skarżą się zwykle, że muzyka jest tak wieloznaczna: tak trudno powiedzieć, co mieliby sobie przy niej pomyśleć, a słowa rozumie przecież każdy”. Opinii

⁶³ Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, 1864, s. 337–338.

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 nie stojące 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 to słowa są bardziej określone — możemy uznać za oznaczający ich większą konkretność, ale nie specyficzność. Wypowiedź tę Aaron Ridley komentuje w następujący sposób:

nacisk Mendelssohna na *określoność* ekspresji muzycznej (...) harmonizuje z głębokim poczuciem, dzielonym przez wielu z nas, że każdy utwór prawdziwie ekspresywnej muzyki wyraża coś, czego nie wyraża żaden inny utwór (...). Muzyka może być, w istotnym sensie, zbyt określona dla słów; i sądzę, że jest to intuicja lub prawda o muzyce, na którą musi znaleźć się miejsce w każdej adekwatnej interpretacji ekspresyjności muzycznej⁶⁴.

⁶⁴ Aaron Ridley, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*.

Wydaje się, że ujęcie ekspresyjności muzyki w terminach symbolu specyficznego, który przedstawia taki, a nie inny przebieg emocji — każde subtelne poruszenie duszy — dobrze wypełnia ten postulat. Natomiast stwierdzenie, że każdy utwór wyraża coś odmiennego niż jakikolwiek inny, stanowić będzie istotną przesłankę w zapowiadanej wcześniej próbie formalnego uzasadnienia specyficzności znaczeń muzyki.

Co prawda, wobec wszystkich przytoczonych dotychczas świadectw nie wydaje się, żeby pozostawały jakiegokolwiek wątpliwości, że muzyka interpretowana jako symbol powinna być rozumiana jako posiadająca specyficzne, a nie ogólne znaczenia. Mimo to z filozoficznego punktu widzenia prawomocne jest pytanie, jak można ten fakt formalnie, wychodząc od zdefiniowanego wcześniej kryterium specyficzności, uzasadnić, a próba taka może mieć swoją autonomiczną, filozoficzną wartość.

Zgodnie z ustaleniami rozdziału III.3.2, (s. 200–203), w dziedzinie symboli przedstawieniowych specyficzność znaczeń symbolu idzie w parze ze specyficznością samego symbolu. Aby więc uzasadnić specyficzność znaczeń muzyki, wystarczy pokazać, że same symbole, tzn. utwory muzyczne, są jako specyficzne rozumiane i traktowane. Przejawia się to w ten sposób, że dowolnie mała zmiana istotnych elementów brzmienia utworu muzycznego powoduje zmianę jego znaczenia ekspresywnego. (Ściśle biorąc, wystarczyłoby, aby istniał choć jeden aspekt dźwiękowej struktury utworu muzycznego, którego najmniejsza zmiana powodowałaby zmianę wyrazu dzieła.) Jest to w istocie po prostu inne, bardziej radykalne sformułowanie stwierdzenia Aarona Ridley'a, że każdy utwór prawdziwie ekspresywnej muzyki wyraża coś, czego nie wyraża żaden inny utwór.

1995, s. 49. W artykule tym znajdujemy jeszcze jedno stwierdzenie godne odnotowania w związku z opinią Mendelssohna: „Gdy ktoś spytał Schumanna, co wyraża pewien utwór muzyczny, ten usiadł do fortepianu i zagrał go raz jeszcze mówiąc: «To!»” (s. 49). Trudno nie zauważyć analogii, czy niemal identyczności, takiej „odpowiedzi” Schumanna ze stwierdzeniem Mendelssohna, że przy komponowaniu swoich utworów miał na myśli „właśnie samą pieśń, taką jaka jest”.

Uzasadnienie to wymaga dwóch wyjaśnień. Po pierwsze: sam symbol (a nie jego znaczenia) jest specyficzny ściśle rzecz biorąc wtedy, gdy istnieje taki jego aspekt, że dowolnie mała zmiana pewnego egzemplarza symbolu w tym aspekcie powoduje, że staje się on egzemplarzem innego symbolu (inaczej mówiąc, różne egzemplarze tego samego symbolu są zawsze dokładnie identyczne pod względem tego aspektu). Gdy natomiast twierdzimy, że dwa dowolnie mało się różniące utwory mają inną ekspresję, mówimy na razie o różnicy ich znaczeń⁶⁵. Jeśli jednak dwa obiekty mają różne znaczenia, to nie mogą być egzemplarzami tego samego symbolu (co oznaczałoby właśnie tożsamość znaczeń).

Podczas gdy powyższa uwaga miała czysto formalny charakter, druga ma istotne konsekwencje estetyczne i jest wyrazem pewnego określonego sposobu rozumienia dzieł sztuki muzycznej. Dotyczy samego stwierdzenia, że dowolnie mała zmiana brzmienia utworu powoduje zmianę jego ekspresji. Chodzi mianowicie o podkreślenie, że istotna jest rzeczywiście każda zmiana: nie tylko taka, która może być zapisana w standardowej notacji, ale także niewielka zmiana w wykonaniu. Nie budzi bowiem wątpliwości, że np. ekspresja wykonań tych samych utworów Bacha przez Glena Goulda i Światosława Richtera, symfonii Beethovena pod dyrekcją George'a Szella czy Karla Böhma⁶⁶, czy tych samych utworów Chopina przez Krystiana Zimmermana i Ivo Pogoreliča jest istotnie inna. Ale nie trzeba odwoływać się do takich jaskrawych przykładów. Także jednemu wykonawcy ten sam utwór może lepiej „wyjść” w czasie jednego wykonania niż w czasie drugiego, lepiej w czasie próby

⁶⁵ Gdybyśmy prowadzili nasze uzasadnienie opierając się na pierwotnym sformułowaniu kryterium specyficzności, które nie odróżnia jasno specyficzności znaczenia i samego symbolu, konstatacja taka wystarczyłaby i nie musielibyśmy już dalej uzasadniać. Jeżeli jednak zdecydowaliśmy się na rozróżnienie tych dwóch aspektów (tak jak zdefiniowano w przypisie 53, s. 200), konieczna jest jeszcze powyższa — zresztą całkiem oczywista — uwaga.

⁶⁶ Por. Janusz Łętowski, *Magia czarnego krążka*, 1981, s. 90 i 98; *Galeria portretów muzycznych*, 1987, s. 61–72.

niż w czasie koncertu. Lepiej tzn. z konieczności nieco inaczej. Jeżeli zresztą różnice są niewielkie, trudno często odpowiedzieć, która wersja jest „lepsza”. Ale różnicę — a co za tym idzie, subtelną różnicę wyrazu — mimo to można wychwycić.

Podejście takie prowadzi do wniosku, że — jak zostało pokazane — dwa wykonania tego samego utworu należy traktować jako odmienne symbole o różnych znaczeniach. Stąd natomiast — mógłby ktoś pomyśleć — już tylko krok do uznania ich za odrębne dzieła sztuki. Wniosku takiego — który kłóciłby się jaskrawo z powszechnym rozumieniem tego, co jest utworem muzycznym — nie należy oczywiście wyciągać. Natomiast można zauważyć, że problem, jakie fenomeny dźwiękowe utożsamiamy pomiędzy sobą i obejmujemy zbiorczym pojęciem „utworu muzycznego”, jest związany nie tyle z ich funkcjonowaniem w odbiorze estetycznym i nie bezpośrednio z ich pięknem, ile z konwencjami wynikającymi z funkcjonowania „świata sztuki”, jakby się pewnie wyraził George Dickie⁶⁷, mającymi zresztą swe źródło między innymi w nietrwałości dźwięku i konieczności stosowania notacji.

W ogólności problem, co i dlaczego jest traktowane jako „ten sam utwór muzyczny”, wykracza poza ramy niniejszej pracy⁶⁸. Dla naszych celów istotne jest jedynie podkreślenie, że to, co uznajemy za różne symbole obdarzone różnym znaczeniem, pokrywa się raczej z różnymi wykonaniami, a nie z poszczególnymi utworami muzycznymi. Wydaje się, że pod tym względem muzyka jest tak samo specyficznym symbolem jak malarstwo, gdzie nikt nie ma wątpliwości, że najsubtelniejsze różnice mają znaczenie estetyczne, a oryginały są otaczane przesadnym nieraz kultem. Jednocześnie podobnie jak w muzyce, gdzie każde dobre wykonanie utworu uważamy za

⁶⁷ Por. George Dickie, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, 1974, s. 29–37.

⁶⁸ Ciekawą dyskusję tej problematyki znaleźć można u Romana Ingardena w rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w rozdziale VIII *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego w czasie historycznym*, w: *Studia z estetyki*, 1958, s. 278–295.

przekazujące jego podstawową ekspresję, jasno rozpoznawalną (można by powiedzieć: jako ogólną) w innych wykonaniach, tak samo podstawowe znaczenie obrazu odnaleźć możemy w każdej dobrej reprodukcji. Jednakże jak w malarstwie dowolnie małe różnice koloru, odcienia, faktury — tak w muzyce tempa, dynamiki, artykulacji, nawet barwy poszczególnych instrumentów są zawsze istotne dla ostatecznego znaczenia estetycznego dzieła.

Zaprezentowane formalne uzasadnienie, że znaczenia muzyki są specyficzne, a nie ogólne, opiera się na przesłance, że w wypadku symboli przedstawieniowych specyficzność znaczenia jest równoważna specyficzności symbolu i dowodzi tego drugiego faktu. Być może ktoś chciałby jednak twierdzić, że utwory muzyczne (czy też ściśle biorąc ich wykonania) są same w sobie specyficzne, ale mimo to ich znaczeniem jest tylko pewien ogólny zarys formy czy też morfologii uczucia, która w rzeczywistych emocjach przybiera bardziej konkretne kształty. (Argumentacja taka podważałaby więc tezę, że specyficzność samego symbolu przedstawieniowego idzie w parze ze specyficznością jego znaczenia.) Czy moglibyśmy zatem spróbować podać argumentację uzasadniającą bezpośrednio specyficzność znaczeń muzyki?

Napotyka ona na podobne przeszkody, jak wcześniej uzasadnienie powiązania specyficzności samego symbolu przedstawieniowego ze specyficznością jego znaczenia, polegające na trudności jasnego odróżnienia jednego od drugiego. Jednak akurat w wypadku muzyki argumentacja taka wydaje się może bardziej przekonująca niż w odniesieniu do symboli przedstawieniowych w ogólności. Mogłaby ona przebiegać w przybliżeniu następująco.

Zgodnie z definicją, znaczenie symbolu muzycznego byłoby ogólne, gdyby mógł on być jednocześnie uznany za przedstawienie dwóch emocji różniących się przynajmniej nieznacznie pod względem wszystkich aspektów przedstawionych w symbolu. Natomiast byłoby specyficzne, jeśli dowolne emocje, których dany symbol mógłby być przedstawieniem, byłyby identyczne w przynajmniej jednym przedstawionym aspekcie. Otóż sedno argumentacji opiera się na spostrzeżeniu, że do emocji przedstawionych w utworze nie

mamy żadnego innego dostępu niż poprzez sam utwór i w żaden inny sposób nie są one też wyznaczone i nam dane, jak poprzez sam utwór⁶⁹. Zatem pytanie, czy dwie emocje przedstawione w muzyce są identyczne jeśli chodzi o aspekty przedstawione, sprowadza się w istocie do pytania, czy są przedstawione przez ten sam symbol muzyczny — przez taką samą strukturę brzmieniową. Znaczy to, że emocje różnią się w aspektach przedstawionych, jeśli wyznaczające je struktury brzmieniowe są różne. Jeżeli zatem dwie emocje mielibyśmy uznać za znaczenia tego samego symbolu, to również wyznaczające je nieidentyczne twory dźwiękowe musielibyśmy uznać za egzemplarze tego samego symbolu. A to oznaczałoby, że sam symbol jest ogólny. Po raz kolejny doszliśmy zatem do wniosku, tym razem w dziedzinie muzyki, że ogólność znaczeń symbolu pociąga ogólność samego symbolu, a więc, przez kontrapozycję, że specyficzność samych symboli implikuje specyficzność ich znaczeń. W ten sposób oddaliliśmy przypuszczenie, że znaczenia symboli muzycznych mogłyby być ogólne, mimo że same symbole są specyficzne. W oparciu o wykazaną już wcześniej specyficzność samych symboli muzycznych otrzymujemy więc ponownie konkluzję, że i ich znaczenia są specyficzne.

⁶⁹ Stwierdzenie takie jest do pewnego stopnia prawdziwe w odniesieniu do wszystkich symboli przedstawieniowych: obiekt przedstawiony na obrazie może być wprawdzie dostępny niezależnie, jeżeli jest rzeczywiście istniejącym obiektem lub obiektem fikcyjnym, obecnym także w innych przedstawieniach, ale tak, jak jest on przedstawiony na tym konkretnym obrazie — a tylko to (tzn. to konkretne przedstawienie) jest w istocie znaczeniem symbolu przedstawieniowego — jest on dostępny tylko poprzez ten obraz. O ile stwierdzenie powyższe jest słuszne w odniesieniu do wszystkich symboli przedstawieniowych, o tyle również powyższa argumentacja stosuje się do nich wszystkich. Różnica pomiędzy malarstwem przedstawiającym a muzyką polega jednak na tym, że stwierdzenie to w odniesieniu do tej ostatniej jest bardziej przekonujące i trudne do zakwestionowania, jako że do samych przedstawionych w utworze emocji nigdy nie mamy bezpośredniego dostępu, a z pewnością nie do ich aspektów przedstawionych w muzyce, która właśnie pomija to, co mogłoby być obserwowalne: okoliczności, przedmioty itp.

IV. PRÓBA TEORII ZNACZENIA MUZYCZNEGO

W części niniejszej spróbujemy zebrać osiągnięte w tej pracy rezultaty modyfikujące teorię Langer lub wykraczające poza nią, a następnie wskazać, jak mogłyby zostać wykorzystane przy próbach rozwiązań dalszych problemów związanych z teorią znaczenia muzycznego.

1. SYNTETYCZNE UJĘCIE OSIĄGNIĘTYCH WYNIKÓW

1.1. Sygnały i symbole

Proponowane przez Langer rozróżnienie poddaliśmy modyfikacji w dwóch etapach, z których pierwszy, jedynie przygotowawczy, został przedstawiony w rozdziale II.1.2, a drugi, ostateczny, w rozdziale III.1.2. W pierwszym stadium zwróciliśmy uwagę na fakt, że według oryginalnego określenia symbolu podanego przez Langer — jako znaku, który nie tyle wywołuje pewną reakcję u jego odbiorcy, co pozwala mu uświadomić sobie koncepcję związaną z jego znaczeniem, który zatem może być zrozumiany pod nieobecność obiektu, do którego się odnosi — niemal wszystkie sygnały używane przez człowieka, a z pewnością wszystkie, których przykłady podaje sama Langer, są jednocześnie symbolami: równocześnie przywołują one koncepcję

(ideę) obiektu oznaczanego i powiadają o jego — przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym — zaistnieniu. Sygnały nie będące symbolami — których rozumienie polega wyłącznie na pewnej reakcji na znak — występują niemal wyłącznie w świecie zwierzęcym. W ten sposób przeświadczenie Langer, że zdefiniowane przez nią rozróżnienie sygnału i symbolu jest wyczerpującym i rozłącznym podziałem pojęcia znaku (w sensie określonym w rozdziale II.2, w przypisie 23, s. 64) musiało ustąpić następującej, trójdzielnej, klasyfikacji: sygnały czyste, nie będące symbolami; symbole, które są jednocześnie sygnałami; symbole nie będące sygnałami. Ponieważ klasa wszystkich symboli obejmująca dwie ostatnie kategorie zasadniczo pokrywa się z dziedziną znaków używanych przez człowieka, do nich ograniczyliśmy dalsze rozważania, jako że tylko one mogą odgrywać rolę w estetyce. Aby termin „symbol” zarezerwować dla bardziej specyficznego użycia, elementy tej klasy postanowiliśmy określać bardziej ogólnym terminem „znak”. W ten sposób oryginalne pojęcie znaku Langer zostało nieco zawężone, stając się w przybliżeniu równoważne z pojęciem znaku Peirce’a. Na tym zakończył się pierwszy etap modyfikacji, w wyniku którego pozostaliśmy jedynie z pozytywnym określeniem sygnału, odpowiadającym w przybliżeniu pojęciu wskaźnika Peirce’a¹ i stanowiącym podklasę pojęcia znaku, a bez żadnego pozytywnego określenia symbolu. (Można go było wyróżnić jedynie na zasadzie negatywnej, jako znak nie będący sygnałem, sugestia taka nie była jednak przekonująca.)

W drugim etapie zaproponowaliśmy następujące określenie symbolu, prawdopodobnie zgodne z tym, co Langer w istocie myślała, sądząc na podstawie milczących założeń używanych w niektórych jej wypowiedziach czy wnioskowaniach: to znak, który jest w stanie przekazać koncepcję (wyobrażenie pojęciowe) wcześniej odbiorcy nie znając; przykładami są np. zdanie czy przedstawienie wizualne. Z wcześniejszego, najszerszego z kilku wyróżnionych, określenia

¹ Utożsamienie takie jest jednakowoż słuszne tylko pod warunkiem wyłączenia poza nawias pewnej szczególnej kategorii wskaźników, o których mowa w rozdziale III.1.2, s. 133–134 i przypisie 13, s. 134.

sygnału — jako znaku powiadamiającego o przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym istnieniu pewnego obiektu, zdarzenia czy stanu — wywnioskowaliśmy jego dodatkową charakterystykę: znak A jest sygnałem B, jeśli pomiędzy A i B zachodzi następująca, znana odbiorcy, naturalna lub obowiązująca na podstawie konwencji, korelacja egzystencjalna: każdorazowemu pojawieniu się A towarzyszy — wcześniej, równoczesne lub późniejsze — zaistnienie B. Na podstawie argumentu, że w każdej rzeczywistej sytuacji znakowej mamy do czynienia przynajmniej z jedną z dwóch wyróżnionych funkcji — symboliczną lub sygnalizacyjną — znaki nie spełniające żadnej z nich, jak np. pojedyncze wyrazy (poza potencjalnym ich użyciem jako sygnału) wyłączyliśmy z klasy występujących samodzielnie znaków właściwych. W ten sposób kategorie sygnału i symbolu można było uznać za wyczerpujące całą dziedzinę znaków właściwych, ale znowu nie okazały się one rozłączne, a żadne sensowne zawężenie pojęcia sygnału nie zagwarantowałoby rozłączności. Paradygmatycznymi przykładami symbolu będącego jednocześnie sygnałem konwencjonalnym stało się asertywne zdanie egzystencjalne (wypowiedziane w trybie bezpośrednim), a symbolu będącego jednocześnie sygnałem naturalnym: fotografia. Ponownie więc dziedzina wszystkich znaków właściwych rozpada się na trzy klasy: sygnały czyste, nie będące symbolami (dym, dzwonek przy drzwiach); znaki będące jednocześnie sygnałami i symbolami; symbole czyste nie będące sygnałami (rysunek, opis fikcyjnego obiektu czy zdarzenia), określane identycznie jak poprzednio, w pierwszym etapie modyfikacji, a jednak inne, bo teraz pojęcia znaku, sygnału i symbolu rozumiemy wężiej².

1.2. Autoekspresja

Dzięki uzyskanemu aparatowi pojęciowemu — który mógłby być potraktowany jako eksplikacja niewypowiedzianych intuicji

² Dokładny stosunek zakresów tej (węższej) klasyfikacji do poprzedniej został przedstawiony w przypisie 12 części III, s. 128.

Langer — można było rozstrzygnąć problem autoekspresji, przynajmniej w jej sformułowaniu, utożsamiając autoekspresyjność z sygnalicznością muzyki. Jej własną argumentację uznaliśmy bowiem — jako pokazującą jedynie, że muzyka nie jest sygnałem jednoczesnym ze swoim znaczeniem — za niekonkluzywną. Ponieważ nie dowodzi ona, że muzyka w ogóle nie jest sygnałem, w związku z tym nie wynika z niej również — w świetle przeświadczenia Langer o rozłączności klas sygnałów i symboli — że jest symbolem.

Natomiast na podstawie dokładniejszego opisu własności symboli wniosek, że muzyka nim jest, staje się natychmiastowy: oczywiście swoje znaczenia ekspresywne jest w stanie przekazać bez odwoływania się do ich wcześniejszej znajomości ze strony odbiorcy. Wniosek taki nie przesądza jeszcze, że muzyka nie jest sygnałem. W trakcie dalszej argumentacji udało nam się uzasadnić również tę tezę, która w świetle powyższej charakterystyki sygnałów ma następującą wymowę: pomiędzy znaczeniem ekspresywnym dzieł sztuki a rzeczywistymi treściami psychicznymi artysty nie zachodzi stała, znana odbiorcom korelacja egzystencjalna. Konkluzja taka nie wyklucza jednak, że utwór muzyczny może czasem być wyrazem rzeczywistych treści psychicznych artysty, podobnie jak fakt, że obraz nie musi być przedstawieniem realnie istniejącego obiektu nie wyklucza ewentualności, że czasem może nim być. Tego rodzaju werdykt, że muzyka nie jest sygnałem, ale czasem może być (wyrażoną symbolicznie) autoekspresją, mógłby zostać uznany za wskazujący na możliwość kompromisu pomiędzy Langer a tymi, którzy dostrzegają obecność elementu autoekspresji w muzyce.

1.3. Symbol i podobieństwo formy

Teoria znaczenia muzycznego Langer, odwołująca się do podobieństwa formy uczuć i muzyki, w połączeniu z tezą o kongruencji (tj. podobieństwie formy każdego symbolu i tego co symbolizowane, wzorowaną na obrazkowej teorii znaczenia Wittgensteina) prowadzi — jak pokazaliśmy w rozdziale III.2.1 — do nieprze-

zwycięzalnych paradoksów. Analiza wykazała, że w żadnej z nasuwających się interpretacji tezy o kongruencji nie da się utrzymać. Nawet gdyby miała być utrzymana, poza wszelką wątpliwością pozostaje fakt, że inne musi być rozumienie podobieństwa formy w tezie tej i w teorii znaczenia muzycznego, jeśli możliwe ma być uniknięcie przedstawionych wcześniej paradoksów. Zasugerowaliśmy więc usunięcie ogólnej tezy o kongruencji z teorii Langer i pozostawienie jedynie tego pojęcia podobieństwa formy, z którym mamy do czynienia między innymi w teorii znaczenia muzycznego. Zostało ono wyeksplikowane jako analogiczność niektórych relacji, w jakich pozostają do siebie elementy symbolu i odpowiadające im elementy tego, co symbolizowane.

Zaproponowane przez Langer rozróżnienie symboli przedstawieniowych i dyskursywnych uznaliśmy wcześniej, w rozdziale II.2, za wieloznaczne, oparte na różnych, krzyżujących się kryteriach i choć rozłączne, to nie obejmujące wszystkich symboli (por. s. 64). Wyeksplikowane teraz pojęcie podobieństwa formy wykorzystaliśmy do wprowadzenia alternatywnego, przejrzystego rozróżnienia symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych, będącego uzupełnieniem rozróżnienia Langer do rozłącznego i wyczerpującego podziału pojęcia symbolu w tym sensie, że nowe pojęcia są rozszerzeniami odpowiadających im pojęć Langer.

1.4. Ogólność *versus* specyficzność znaczeń muzyki

W rozdziale II.3.3 wskazaliśmy na obecną w teorii Langer niejasność, czy w jej świetle znaczeniami muzyki są przedstawienia pewnych konkretnych emocji, czy też ogólne formy uczuć. Niektóre sformułowania sugerowały, że Langer opowiada się za tą drugą możliwością, co było przyczyną wielu skierowanych przeciwko niej krytyk. Konsultacja szerszej literatury dotyczącej tematu, w szczególności wypowiedzi Arthura Schopenhauera na temat muzyki, doprowadziła nas do wniosku, że kwestia ta nie jest jedynie dwuznacznością w teorii Langer, ale jednym z zasadniczych problemów dotyczących ekspresji muzycznej czy nawet ekspresji

w ogólności. Ponieważ ekspresywne znaczenia muzyki zgodnie z naturalnymi intuicjami — formułowanymi zarówno przez Langer, jak i przez Schopenhauera — są w pewnym sensie ogólne (nie przedstawiają żadnego konkretnego smutku, radości itp., ale smutek, radość itp. *in abstracto*), więc nie mogą być ściśle rzecz biorąc partykularne; a jednocześnie są w całkiem jednoznaczny sposób określone, nie mogą więc być ogólne. Stało się zatem jasne, że tradycyjne przeciwstawienie ogólności i partykularności jest niewystarczające dla analizy tego problemu i musiało zostać zastąpione klasyfikacją bardziej zróżnicowaną.

Przeprowadziliśmy więc analizę, w jaki sposób ogólność i indywidualność znaczeń wiąże się przedstawieniowością i nieprzedstawieniowością symboli. Jeśli chodzi o symbole językowe (jako paradygmatyczne dla nieprzedstawieniowych), zauważyliśmy, że niektóre z nich — jak nazwy własne czy deskrypcje określone — mogą mieć wprawdzie indywidualne odniesienia, ale nie są w stanie samodzielnie przekazać indywidualnych wyobrażeń z nimi związanych, jeżeli nie są one już wcześniej znane odbiorcy z bezpośredniego doświadczenia. Koncepcje, które wyrażenia językowe są w stanie samodzielnie przekazać, są zawsze ogólne. Jednocześnie same symbole językowe, rozważane w oderwaniu od swych znaczeń, są także ogólne w tym sensie, że każdy symbol reprezentowany jest przez wiele konkretnych inskrypcji (egzemplarzy znaku), traktowanych jako równoważne.

W dziedzinie symboli przedstawieniowych wskazaliśmy najpierw, że wbrew rozpowszechnionym przekonaniom mogą one mieć znaczenia ogólne i same, jako symbole, funkcjonować jako ogólne. Po drugie zauważyliśmy, że partykularność ich znaczeń może potencjalnie współwystępować z wielością odniesień, która to cecha jest często traktowana jako wyznacznik ogólności znaczenia. Zaproponowaliśmy więc bardziej szczegółowe rozróżnienia, które mogłyby być pomocne w rozwiązaniu dylematu muzyki, będącej jednocześnie ogólną i określoną. Po pierwsze konkretność, przysługującą wyłącznie rzeczywiście istniejącym, indywidualnym obiektom, przeciwstawiliśmy abstrakcyjności, tzn. ujmowaniu tylko

pewnej ograniczonej ilości ich aspektów. Tylko temu co konkretne przysługuje w ścisłym sensie jednostkowość, a każda abstrakcyjność jest związana z potencjalną wielością. W świetle tego przeciwstawienia wszelkie symbole przedstawieniowe zostały uznane za abstrakcyjne, zarówno same, tzn. w oderwaniu od swoich znaczeń (ponieważ nigdy wszystkie rzeczywiste własności ich materialnych nośników nie są relewantne dla ich identyfikacji, tzn. zawsze potencjalnie możemy utożsamić dwa egzemplarze tego samego symbolu różniące się przynajmniej niektórymi materialnymi własnościami), jak i jeśli chodzi o ich znaczenia (jako że nigdy wszystkie aspekty przedstawianych obiektów nie znajdują odzwierciedlenia w symbolu). Następnie, aby rozróżnić symbole, o których powszechnie sądzi się, że przedstawiają indywidualne obiekty, i symbole ogólne, zaproponowaliśmy bardziej formalne przeciwstawienie specyficzności i ogólności: symbol ma znaczenie specyficzne, jeśli przedstawia jakiś aspekt w ten sposób, że każda najmniejsza zmiana symbolu pod względem tego aspektu powoduje zmianę znaczenia, natomiast ma znaczenie ogólne, jeżeli żaden aspekt tego rodzaju w nim nie występuje, tzn. we wszystkich aspektach dopuszczalna jest przynajmniej pewna niewielka zmiana symbolu, która nie prowadzi do zmiany znaczenia.

Z kolei zwróciliśmy uwagę na fakt, że abstrakcyjność rozumiana jako pomijanie niektórych aspektów samego symbolu czy obiektu przedstawianego jest stopniowalna: możemy mówić o symbolach bardziej i mniej abstrakcyjnych, tzn. odzwierciedlających mniej lub więcej aspektów przedstawianego obiektu. Następnie poszerzyliśmy pojęcie konkretności, aby również ono mogło być używane jako stopniowalne, w ten sposób, że większa konkretność odpowiada mniejszej abstrakcyjności i *vice versa*. W takim ujęciu poprzednie, węższe pojęcie konkretności okazało się jednym ekstremum tego stopniowalnego spektrum i zostało mu przydzielone określenie: całkowicie konkretny. Skoro specyficzność symbolu zależy od specyficznego przedstawienia przynajmniej jednego aspektu, a nie od łącznej ilości przedstawionych aspektów, okazuje się, że ani wysoka abstrakcyjność nie implikuje ogólności (tzn. nie

wyklucza specyficzności), ani też ogólność nie wyklucza dużej konkretności symbolu — jeżeli przedstawia on ogólnie wiele aspektów.

Ponieważ w wypadku symbolu przedstawieniowego znaczenie jest w dużo ściślejszy sposób powiązane z własnościami samego symbolu niż w wypadku symboli nieprzedstawieniowych, specyficzność czy też ogólność znaczenia dużo trudniej odróżnić od specyficzności czy też ogólności samego symbolu. Nawet zaś, gdy takiego rozróżnienia w pewien sposób dokonamy, specyficzność samego symbolu wydaje się zawsze współwystępować ze specyficznością jego znaczenia — i podobnie jest w wypadku ogólności.

Na koniec pokazaliśmy, że specyficznego symbolu przedstawieniowego nie można równoważnie przetłumaczyć na wyrażenie językowe. Jeśli zaś chodzi o przedstawieniowy symbol ogólny, jest to teoretycznie możliwe, ale nawet równoważność informacyjna takiego tłumaczenia nie oznacza całkowitej równoważności i pełnej wymiennalności obu symboli.

Opierając się na wypracowanym aparacie pojęciowym zaproponowaliśmy możliwy sposób rozwiązania problemu ogólności *versus* partykularności znaczeń muzyki. Podawane przez Langer i Schopenhauera przesłanki, które wydawały się przemawiać za ogólnością znaczeń, okazały się dowodzić jedynie tego, że są one w dużym stopniu abstrakcyjne, co samo w sobie nie wyklucza specyficzności. W celu pozytywnego uzasadnienia specyficzności znaczeń odwołaliśmy się najpierw do powszechnego przeświadczenia, że jest ona zasadniczym dążeniem sztuki w ogólności, nawet wtedy, gdy — tak jak w literaturze — jest ona w ścisłym sensie nieosiągalna. Na poparcie takiego poglądu zostały przedstawione, oprócz opinii Langer i Schopenhauera, także znamienne wypowiedzi Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza dotyczące literatury, a także Felixa Mendelssohna dotyczące muzyki. Następnie zaprezentowaliśmy próbę formalnej argumentacji, uzasadniającej specyficzność znaczeń muzyki opierając się bezpośrednio na wypracowanych wcześniej pojęciach.

2. KIERUNKI KONTYNUACJI

Spróbujmy teraz wskazać na rysujące się dalsze problemy dotyczące znaczenia muzyki i możliwe kierunki ich rozwiązań nawiązujące do rezultatów już osiągniętych. Przedstawiane sugestie i wskazywane linie rozumowań nie będą miały przy tym tego stopnia gruntowności, co w części poprzedniej. Zostaną tylko szkicowo zarysowane i mogą być rozumiane jedynie jako projekt wstępny dla przyszłych dokładnych analiz.

Kwestia specyficzności znaczeń muzyki ma bezpośrednie konsekwencje dla trzech innych, powiązanych ze sobą problemów sygnalizowanych w czasie ekspozycji teorii Langer: nieprzystawalności znaczeń muzyki i języka, zasadniczo odmiennych możliwości obu mediów w odzwierciedlaniu naszego życia uczuciowego, oraz niemożności sformułowania słownika ekspresji muzycznej. Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, Langer sugeruje, że nieprzetłumaczalność znaczeń wynika z odmienności kategorii i rozróżnień wprowadzanych przez język i muzykę (por. rozdział II.3.3, s. 91–92): jedno określenie słowne uczucia może dotyczyć różnych konkretnych uczuć o różnych morfologiach, które oddaje muzyka, a jedna i ta sama morfologia przedstawiona w muzyce może odpowiadać różnym określeniom słownym. Argument ten nie został przez Langer ściśle sformułowany i można go pewnie tak zinterpretować, że odśloniłby jakieś leżące u jego podłoża trafne intuicje. Jednak w dosłownym sformułowaniu trzeba go uznać za chybiony. Dwa systemy symboliczne — na przykład dwa języki naturalne czy sztuczne — posługujące się odmiennymi kategoriami i rozróżnieniami, mogą być nawzajem przetłumaczalne, tyle tylko, że pojedynczym terminom jednego systemu będą musiały odpowiadać kombinacje wielu terminów z drugiego.

Z kolei jeśli chodzi o drugą kwestię: niezdatności języka i kongenialności muzyki dla oddania naszego życia uczuciowego, oficjalny argument Langer mówiący, że forma logiczna języka nie przystaje — a forma muzyki owszem — do struktury naszego życia

emocjonalnego, także nie może być w chwili obecnej użyty, skoro odrzuciliśmy tezę o kongruencji, tzn. warunek, że forma symbolu musi być analogiczna do tego, co symbolizowane. Analiza tej tezy wykazała, że forma wyrażeń językowych najczęściej nie jest w żadnym istotnym sensie podobna do formy ich odniesień, nie ma więc powodu, aby było to konieczne dla możliwości wyrażenia językowego treści psychicznych. Okazuje się jednak, że niektóre uwagi Langer wskazują na rzeczywistą różnicę w odmalowywaniu naszego życia uczuciowego poprzez język i muzykę. Zauważa ona mianowicie, że język mówi o uczuciach tylko w przybliżonych, ogólnych terminach (por. cytata z PA, s. 91, przytoczony w rozdziale II.3.3, s. 92), podczas gdy muzyka może pewien bardzo szczególnie przebieg uczucia wcielić w swoją formę i pokazać. Pięknie zostało to ujęte przez niemieckiego romantyka, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, w wypowiedzi doskonale oddającej istotę wizji Langer:

Zaden ludzki kunszt nie zdoła słowami przedstawić przepływu rwącego strumienia tak, jak jawi się on naszym oczom, wraz z tysiącami poszczególnych, gładkich i postrzępionych, burzących i pieniających się fal — język może zmiany zaledwie wyliczyć i nazwać, ale 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 przepływie³.

Mówiąc wprost: znaczenia języka są ogólne, a muzyki specyficzne, język jest symbolizmem nieprzedstawieniowym, który zasadniczo nie dzieli formy z niczym, co symbolizuje, muzyka — symbolem przedstawieniowym, który odzwierciedla formę uczuć. Stwierdzenia te przesądzają o niemożności podania pełnego, równoważnego tłumaczenia pomiędzy oboma mediami. Do pewnego stopnia także w nich leży przyczyna większej adekwatności muzyki dla odzwierciedlenia naszego życia emocjonalnego, tak samo jak przedstawienia wizualne są bardziej adekwatne niż słowa dla oddania

³ W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 1799; wyd. współczesne: 1984, s. 325–326.

wyglądów: w paszportach umieszczane są fotografie, a nie słowne rysopisy ich właścicieli. Jednocześnie podkreślić należy sformułowanie „bardziej adekwatny”. Inaczej niż u Langer, zaproponowane wyjaśnienie nie implikuje, że język jest medium całkiem niezdatnym do opisu uczuć czy wygląków — tyle, że sposób symbolizacji obecny w nim jest zasadniczo innego rodzaju niż w muzyce. Wniosek taki, jak się wydaje, lepiej koresponduje z rzeczywistością niż oficjalne stanowisko Langer, że z powodu nieprzystawalności swoich struktur język w ogóle uczuć symbolizować nie może. Wreszcie problem konstrukcji słownika ekspresji muzycznej jest także związany z kwestią specyficzności znaczeń. Tak jak zasugerowano w przypisie 45 części II (s. 90), słownik taki — a przynajmniej pewne jego fragmenty — w istocie da się sformułować. Ale dokonać tego można tylko za cenę objęcia niektórych wystarczająco podobnych zwrotów muzycznych jednym wspólnym terminem, czyli utożsamienia ich pod względem ich znaczenia ekspresywnego. Procedura taka dałaby w wyniku system symboliczny o znaczeniach ogólnych, który zasadniczo różniłby się od tego, jak *de facto* rozumiemy muzykę.

Zasugerowana interpretacja nieprzetłumaczalności znaczeń muzyki na język, odwołująca się do ich specyficzności, jest jednak tylko częścią rozwiązania problemu. Nietrudno bowiem zauważyć, że przedstawienia wizualne są tak samo specyficzne jak muzyka, a jednak językowe możliwości oddania ich znaczenia wydają się zasadniczo odmienne: obraz jest co prawda także nieprzetłumaczalny w pełni równoważnie na wyrażenia językowe, ale nie ma najwyraźniej żadnych granic przybliżania się do jego znaczenia przez coraz bardziej szczegółowe opisy. W muzyce natomiast niejaką zgodność (i, chciałoby się sądzić, niejaki stopień obiektywizmu) możemy uzyskać co najwyżej w określeniu jej ekspresywności za pomocą ogólnych terminów, natomiast im dłuższe i bardziej szczegółowe opisy w tym celu spreparujemy, tym możemy być pewniejsi, że nie tylko nie przybliżą się bardziej do jej znaczenia niż te całkiem ogólne określenia, ale wręcz staną się bardziej niewiarygodne. Podobnie, jeżeli twierdzimy, że język nie dość adekwatnie oddaje uczucia, bo ujmuje je tylko w ogólnych terminach, a muzyka oferuje

przedstawienia konkretnych przebiegów emocji, to stwierdzić można, że i do opisu świata zewnętrznego mało powinien być przydatny, bo przecież mówiąc o nim także operuje przede wszystkim ogólnymi terminami. Skąd więc przeciwne przeświadczenie — wyrażane zarówno przez Langer, jak i cytowanego przez nią Bertranda Russella — że właśnie do opisu świata zewnętrznego język jest jakoś szczególnie predestynowany, przeświadczenie tak daleko idące, że kazało wręcz wierzyć, iż u podstaw leży jakieś szczególne podobieństwo struktur?

Aby należycie wyjaśnić poruszane problemy, konieczne byłyby dalsze analizy, a różnicą, która najbardziej zdaje się domagać wyjaśnienia, jest ta pomiędzy muzyką jako przedstawieniem uczuć a przedstawieniami wizualnymi. Żadne bowiem z dotychczasowych pojęć nie wydobywa ich oczywistej odmienności — tak muzyka, jak i przedstawienia wizualne są symbolami przedstawieniowymi o znaczeniach specyficznych. Kluczem do rozwiązania tego problemu mogłoby być spostrzeżenie, że obiekty przedstawień wizualnych są intersubiektywnie dostępne, uczucia natomiast są takie tylko w ograniczonym stopniu — o tyle, o ile ich częścią są pewne okoliczności zewnętrzne, motywy, przedmioty, ku którym są skierowane, ich naturalna ekspresja itp. Ale dość powszechne jest przekonanie — obecne także w ujęciu Langer — że to tylko powłoka, „wierzchołek góry lodowej”, a ich zasadnicza, czasem sądzi się, że najistotniejsza część jest wyłącznie wewnętrzna. I ten właśnie, niedostępny bezpośrednio nikomu poza podmiotem uczuć, ich aspekt — tak według Langer, jak i Schopenhauera czy cytowanego powyżej Wackenrodera — przede wszystkim odzwierciedla muzyka.

Natomiast warunkiem możliwości skonstruowania pojęć ujmujących jakąś część rzeczywistości jest właśnie jej intersubiektywna dostępność. Sformułowanie konwencjonalnych pojęć zakłada bowiem, że możemy utożsamiać pewne dane doświadczenia z innymi danymi oraz że funkcjonowanie pojęcia odbywa się zgodnie z pewnymi regułami, które dostarczają praktycznego kryterium do rozstrzygnięcia, co jest, a co nie jest poprawnym użyciem terminu. Kryterium takie może zapewnić publiczne funkcjonowanie pojęcia

tylko wtedy, gdy będzie mogło się oprzeć na pewnych intersubiektywnie dostępnych danych doświadczenia⁴. W tym więc należałoby upatrywać przyczyny faktu, że stosunkowo dokładnie możemy opisać, co przedstawia obraz, a tak niewiele powiedzieć o tym, co wyraża muzyka. Przedstawienie wizualne nie ma wprawdzie — podobnie jak muzyka — żadnych ustalonych, konwencjonalnie przypisanych konotacji, jednak odmiennie niż w muzyce, mimo iż znaczenia nie są faktycznie przypisane, to są obiektywnie przypisywalne, tzn. można podać argumentację uzasadniającą, że obraz przedstawia króla, a nie krajobraz, w młodym, a nie w starym wieku, na koniu, a nie pieszo, i podobnie dla wielu znacznie bardziej szczegółowych określeń. Jeśli zaś chodzi o wyraz muzyki, obiektywnie argumentować można co najwyżej na rzecz bardzo ogólnych, niewiele mówiących określeń. Rozważania odwołujące się do intersubiektywnej dostępności lub jej braku mogłyby także być podstawą dla wyjaśnienia różnicy pomiędzy tak zwanymi znaczeniami referencjalnymi a nierreferencjalnymi, co mogłoby być użyteczne nie tylko dla skonstrastowania przedstawień wizualnych i muzyki, ale także dla analizy różnych rodzajów znaczeń w ramach tej ostatniej.

3. ZAKOŃCZENIE — POWRÓT DO ARYSTOTELESA

Na koniec powróćmy tam, skąd rozpoczęliśmy: do Arystotelesa. To, że jego obserwacje — stwierdzenie podobieństwa uczuć i muzyki leżącego w samych dźwiękach oraz uznanie za jedną z przyczyn tego podobieństwa ruchu obecnego w uczuciach i muzyce — współgrają z centralnymi tezami Langer, nie wymaga prawdopodob-

⁴ Takie — tylko szkicowo zarysowane — rozumowanie jest oczywiście zainspirowane znaną argumentacją o niemożności sformułowania prywatnego języka, znajdującą się w *Dociekaniach filozoficznych* Wittgensteina.

nie specjalnych uzasadnień. Zwróćmy jednak uwagę na jeszcze jeden aspekt problemu. Otóż stwierdzeniu, że dźwięki są same obrazami uczuć, przeciwstawia Arystoteles sytuację, gdy postawy ciała w chwilach afektu są tylko ich oznakami; a w takim razie to samo — jak słusznie zauważa Twining — należałoby powiedzieć o głosie poruszonym emocjami. Trudno, aby pamiętając o rozróżnieniach Langer nie pomyśleć: ależ tak, właśnie, zmiana intonacji głosu pod wpływem emocji jest tylko ich sygnałem — okolicznością jedynie z nimi współwystępującą. O muzyce natomiast powiedzieliśmy, że jest symbolicznym przedstawieniem emocji — jak mówi Arystoteles: obrazem, czy też odzwierciedleniem. Czy zatem teoria, której zwolennikiem był Twining, a także Du Bos, Hutcheson i wielu innych — mówiąca, że muzyka zdolna jest wyrażać emocje poprzez naśladownictwo naturalnej ekspresji obecnej w głosie ludzkim — może być słuszna? Czyż nie pokazaliśmy przekonująco, że muzyka — inaczej niż głos poruszony emocjami — nie jest sygnałem uczuć, także nie symbolicznym sygnałem, lecz jedynie czystym symbolem? Ale przyjęcie pozornej oczywistości takiego rozumowania i ukontentowanie, że dzięki wspólnym z Langer ustaleniom w tak prosty sposób obaliliśmy teorię o szeroko ugruntowanej niegdyś tradycji, szybko okazuje się złudne. Otóż fakt, że wykorzystywane są elementy naturalnej ekspresji głosu, wcale nie implikuje sygnalizacyjnego charakteru konstrukcji z nich zbudowanych. Elementy te — wyzwolone z ich naturalnego kontekstu sygnalizowania — mogą stać się na zasadzie skojarzenia z pewnymi rodzajami przeżyć czymś w rodzaju ich symboli prostych, a z ich kombinacji mogą być konstruowane całkiem normalne, także niesygnalizacyjne, symbole.

Co prawda, jeśli teoria znaczenia muzycznego upatrująca jego podstaw w ekspresji naturalnej wskazuje wyłącznie na szczególnie intonacje głosu pod działaniem emocji, jej siła wyjaśniająca jest ograniczona, co nie tak trudno uzasadnić. Jeżeli jednak odwołać się do wszelkich rodzajów ekspresji naturalnej: także ruchowej, mimicznej czy też przejawiającej się w pewnych funkcjach wegetatywnych organizmu, takich jak zmiana oddechu, rytmu bicia serca itp., i widzieć w muzyce ich już odleglejsze i mniej dosłowne analogie

niż te pomiędzy dźwiękami a ekspresją głosową, teorię taką już nie tak łatwo zakwestionować — zresztą pewnie jest ona przynajmniej częściowo słuszna. Pomiedzy nią a tezą Arystotelesa-Langer, że w muzyce obecne jest podobieństwo do samych emocji, nie ma bowiem sprzeczności nie do pogodzenia, jak można sądzić pod wpływem sugestii samego Arystotelesa mówiącego o ekspresji naturalnej: „nie są to przecież obrazy stanów etycznych, a raczej tylko ich oznaki, uwidaczniające się w przybranej postawie i barwie ciała w chwilach afektu” (por. cytaty przytoczone w rozdziale I.1, s. 12). Przeciwwstawienie takie nie implikuje jednak, że oznaka nie może być jednocześnie obrazem (a co najwyżej sugeruje, że jest tak w przypadku przybranej — a więc prawdopodobnie statycznej — postawy ciała). Ale u Twininga pojawia się, niemal nieuniknione w takich razach, wnioskowanie według schematu: „jest tym, zatem nie może być tamtym”, zakładające milcząco rozłączność przeciwstawienia: skoro Arystoteles twierdził, że muzyka nosi podobieństwo do samych emocji, zatem nie mógł sądzić, że może być także podobna do ich oznak w ekspresji głosowej. Tę samą wyłączającą alternatywę znajdujemy u Langer: albo sygnał, albo symbol — to podobny jak u Twininga błąd potraktowania tego samego w istocie rozróżnienia jako rozłączne. Ale funkcje symboliczna i sygnalizująca nie wykluczają się nawzajem: istnieją znaki spełniające jedną i drugą równocześnie — w terminach Arystotelesa będące jednocześnie obrazem i oznaką. Nie można wykluczyć, że ekspresja naturalna uczuć sama może być do pewnego stopnia ich obrazem, odzwierciedleniem. W istocie naturalne wydaje się nawet przypuszczenie, że wewnętrzny przebieg emocji wykazuje pewne podobieństwo układu czasowo-dynamicznego do skorelowanej z nim naturalnej ekspresji głosowej czy ruchowo-motorycznej. Teoria znaczenia muzycznego odwołująca się wyłącznie do analogii z naturalną ekspresją zewnętrzną ma przy tym jedną zaletę (czy też wadę — to zależy od punktu widzenia)⁵:

⁵ Zwolennikom widzenia w muzyce najbardziej sekretnych poruszeń i porywów duszy ludzkiej, mistycznych uniesień czy też nieprzeniknionej tajemnicy istnieje

unika mówienia o rzeczach tak efemerycznych (inaczej mówiąc: intersubiektywnie niedostępnych), jak wewnętrzny przebieg emocji. Dlatego może nie dziwić, że teoria tego rodzaju została ponownie sformułowana w kręgu filozoficznym, który, podobnie jak Oświecenie, bardzo ceni zdroworoządkową dosłowność — mianowicie na gruncie amerykańskiej filozofii analitycznej lat siedemdziesiątych. Została ona zaproponowana przez Petera Kivy'ego w książce *The Corded Shell* (1980). Autor w przekonujący sposób wydobywa i interpretuje właśnie koncepcje XVIII-wieczne i nadaje im nowe wcielenie w terminach współczesnej filozofii analitycznej⁶. Wydaje się, że teoria ta, odpowiadając właśnie zapotrzebowaniom na dosłowność i prostolinijność, jest stosunkowo szeroko aprobowana w angielskojęzycznym kręgu filozoficznym. Jej akceptację deklaruje np. Stephen Davies, autor niedawnego, obszernego i szczegółowego przeglądu różnych teorii znaczenia muzycznego pod tytułem *Musical Meaning and Expression* (1994), a Aaron Ridley nazywa stanowisko podobne do stanowiska Kivy'ego „szeroko utrzymywanym poglądem”⁷ i wskazuje na dwóch dalszych jego zwolenników: Donalda Fergusona i Jerolda Levinsona⁸.

Jeśli chodzi o stosunek teorii Kivy'ego do teorii Langer, on sam dostrzega, że odwołanie się do ekspresji naturalnej niekoniecznie musi je dzielić. Twierdzi wręcz: „Zarówno Langer jak ja utrzymujemy, że muzyka wykazuje pewne podobieństwo do «życia emocjonalnego»”⁹.

nia, interpretacja odwołująca się wyłącznie do naturalnej ekspresji zewnętrznej może wydać się wręcz „materialistycznie wulgarna”.

⁶ Choć okoliczność, że autor nie tylko zna historię dawniejszych idei, ale wręcz twórczo z niej czerpie, oznacza, iż nie jest on w istocie czystej krwi filozofem analitycznym.

⁷ Aaron Ridley, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, 1995, s. 49.

⁸ Donald Ferguson, *Music as Metaphor*, 1960; Jerold Levinson, *Hope in The Hebrides*, w jego *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, 1990.

⁹ Peter Kivy, *The Corded Shell*, 1980, s. 60.

Różnice leżą gdzie indziej. Pierwszą — raczej terminologiczną, a nie sięgającą esencji — jest mówienie o ekspresywności muzyki w kategoriach własności, a nie znaczeń ekspresywnych. Prawdziwe różnice mają swe źródło w odmienności nastawienia i celów: Kivy — kierowany przeświadczeniem, że ekspresywna treść muzyki jest w niej obiektywnie zawarta i że w związku z tym przypisywanie jej określonych własności ekspresywnych nie jest wyłącznie sprawą subiektywnych doznań, pragnie przede wszystkim pokazać, jakie możemy mieć obiektywne podstawy orzekania o tym, co wyraża muzyka. Langer, choć z tezą o obiektywności znaczeń ekspresywnych muzyki niewątpliwie by się zgodziła, dowodzi raczej, że podstaw takich mieć nie możemy, ponieważ znaczeń muzyki nie sposób ująć w słowa. Próba rozsądzenia pomiędzy konkurującymi tezami obu niewątpliwie ciekawych teorii i wyznaczenia ich słabych i mocnych stron byłaby niewątpliwie kuszącym przedsięwzięciem. Ale byłby to już temat na następną książkę.

BIBLIOGRAFIA

Pozycje oznaczone gwiazdką odnoszą się w części lub w całości do koncepcji Susanne Langer.

- * Addis, Laird, 1999, *Of Mind and Music*, Ithaca, New York–London: Cornell University Press.
- * Åhlberg, Lars-Olof, 1994, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 34, s. 69–79.
- Allen, R. T., 1990, *The Arousal and Expression of Emotion by Music*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 30, s. 57–61.
- Alston, William P., 1964, *Philosophy of Language*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Arystoteles, 1953, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, Wrocław: Ossolineum.
- 1953, *Problems*, tłum. angielskie W. S. Hett, London: William Heinemann.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, 1925, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Leipzig: C. F. Khant (przedruk II wydania; I wydanie: cz. I — 1753, cz. II — 1762).
- Barańczak, Anna, 1976, *Jak muzyka znaczy*, „Teksty”, nr 6 (30), s. 120–131.
- Beardsley, Monroe C., 1966, *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History*, New York: The Macmillan Company.
- Bell, Clive, 1914, *Art*, London: Chatto & Windus.
- * Berndtson, Arthur, 1955, *Semblance, Symbol, and Expression in the Aesthetics of Susanne Langer*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 14, s. 489–502.
- * Binkley, Timothy, 1970, *Langer's Logical and Ontological Modes*, w: „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 28, s. 455–464.
- * Bowman, Wayne D., 1998, *Philosophical Perspectives on Music*, New York–Oxford: Oxford University Press.
- Bristiger, Michał, 1986, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków: PWM.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna, 1966, *Peirce*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

- 1994, *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- * Budd, Malcolm, 1985, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge & Kegan Paul.
- * Bufford, Samuel, 1972, *Susanne Langer's Two Philosophies of Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 31, s. 9–20.
- Bullough, Edward, 1912, ‘*Psychical Distance*’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle, „British Journal of Psychology”, vol. 5, s. 87–118.
- Burks, Arthur W., 1954, *Icon, Index and Symbol*, „Philosophy and Phenomenological Research”, vol. 9, s. 673–689.
- Cadenbach, Rainer, 1978, *Das musikalische Kunstwerk*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Carnap, Rudolf, 1935, *Philosophy and Logical Syntax*, London: Kegan Paul.
- 1969, wydanie polskie: *Filozofia i składnia logiczna*, w: *Filozofia jako analiza języka nauki*, tłum. A. Zabłudowski, Warszawa: PWN.
- Carriere, Moritz, 1859, *Ästhetik*, Leipzig.
- Cassirer, Ernst, 1923–29, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, vol. I–III, Berlin: Bruno Cassirer Verlag.
- 1944, *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press.
- 1971, wydanie polskie: *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik.
- Chodkowski, Andrzej (red.), 1995, *Encyklopedia muzyki*, Warszawa: PWN.
- Chomiński, Józef, 1974–84, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne* (I wyd. 1954), t. II: *Wielkie formy instrumentalne* (I wyd. 1958), t. III: *Pieśń*, t. IV: *Opera i dramat*, t. V: *Wielkie formy wokalne*, Kraków: PWM.
- * Chwedeńczuk, Bohdan, 1961, *Poglądy estetyczne Susanne K. Langer*, „Estetyka”, vol. 2, s. 248–253.
- Coker, Wilson, 1972, *Music and Meaning*, New York–London: The Free Press–Collier–Macmillan Limited.
- Cooke, Deryck, 1959, *The Language of Music*, London: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl, 1967, *Musikästhetik*, Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- 1978, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- 1988, wydanie polskie: *Idea muzyki absolutnej*, tłum. A. Buchner, Kraków: PWM.
- Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich, 1985, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- 1992, wydanie polskie: *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa: PIW.
- Dahlhaus, Carl & Katz, Ruth (red.), 1987, *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, vol. I: *Substance*, vol. II: *Import*, vol. III: *Essence*, vol. IV: *Community of Discourse*, New York: Pendragon Press.
- * Davies, Stephen, 1994, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca–London: Cornell University Press.

- Day, James and Peter le Huray (red.), 1988, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickie, George, 1974, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca –London: Cornell University Press.
- Dubos, Jean-Baptiste, 1719, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris.
- * Dziemidok, Bohdan, 1992, *Sztuka. Emocje. Wartości*, Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury.
- Elzenberg, Henryk, 1937, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu, „Z zagadnień poetyki”*, nr 6, Wilno, s. 483–491.
- 1960, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka”, vol. 1, s. 49–65.
- * Epperson, Gordon, 1967, *The Musical Symbol*, Ames: Iowa State University Press.
- Ferguson, Donald N., 1960, *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1969, *Why of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Finkelstein, Sidney, 1952, *How Music Expresses Ideas*, London: Lawrence & Wishart (II wyd.: 1976, New York).
- Fry, Roger, 1925, *Vision and Design*, London: Chatto & Windus.
- * Fubini, Enrico, 1964, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino: Einaudi (III wyd. 1987).
- 1976, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino: Einaudi.
- 1998, wydanie polskie (obu części łącznie): *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków: Musica Iagellonica.
- Gatz, Felix M., 1929, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik*, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Goehr, Lydia, 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Goldman, Alan, 1995, *Emotions in Music (A Postscript)*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 53, s. 59–69.
- Gołaszewska, Maria, 1971, *Problem ekspresji w estetyce*, „Studia Estetyczne”, vol. 8, s. 9–28.
- Gombrowicz, Witold, 1971, *Dziennik 1957–1961*, Paryż: Instytut Literacki.
- Goodman, Nelson, 1968, *Languages of Art*, Indianapolis–New York: Bobbs-Merrill.
- Guczalski, Krzysztof, 1998, *Krytyka pojęcia gęstości systemów symbolicznych Nelsona Goodmana*, „Studia Semiotyczne”, vol. 21–22, s. 143–164.
- * — 2001, *Phenomenological and Analytic Aesthetics of Music. On the Views of Susanne Langer and Roman Ingarden*, „The Nordic Journal of Aesthetics”, No. 23, s. 27–38.
- 2003, (red.) *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagellonica.
- 2003, *O niejęzykowym charakterze muzyki*, w: *Filozofia muzyki. Studia* pod redakcją Krzysztofa Guczalskiego, Kraków: Musica Iagellonica, s. 94–112.

- * — 2003, „*Allerhöchste Allgemeinheit*” und „*genauste Bestimmtheit*” musikalischer Bedeutungen. Ein Versuch, die Paradoxa Felix Mendelssohn Bartholdys, Susanne Langer und Arthur Schopenhauer aufzulösen, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, vol. 34, nr 2, s. 103–126.
- 2005, *Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce*, „Muzyka”, Rocznik L, Nr 1 (196), s. 31–55.
- 2005, *The Expressive Meaning in Music: Generality versus Particularity*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 45, nr 4, s. 342–367.
- 2006, *Znaczenia ekspresywne w muzyce: ogólność versus określoność*, „Principia”, tom XLIII–XLIV, s. 169–199.
- 2006, *Ekspresja — prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka”, Nr 9/10, s. 110–128.
- * Hagberg, Garry L., 1984, *Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 24, s. 325–340.
- * — 1995, *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Ithaca —London: Cornell University Press.
- * Hansen, Forest, 1968, *Langer's Expressive Form: An Interpretation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 27, s. 165–170.
- Hanslick, Eduard, 1854, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig (reprint I wyd.: Darmstadt 1965).
- 1982, *Vom Musikalisch-Schönen, Aufsätze, Musikkritiken*, Leipzig: Philipp Reclam Jun.
- 1903, wydanie polskie: *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Hauptmann, Moritz, 1853, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig.
- Heinrich, F. 1925–26, *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft”, VIII, s. 66–92.
- * Howes, Frank, 1958, *Music and its Meaning*, London: The Athlone Press, University of London.
- Huber, Kurt, 1923, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, Leipzig: J. A. Barth.
- Hutcheson, Francis, 1725, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*.
- 1973, *Inquiry ...* wyd. współczesne: red. P. Kivy, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Ingarden, Roman, 1958, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa: PWN.
- Karbusicky, Vladimir, 1986, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1990, (red.) *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Khatchadourian, Haig, 1965, *The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 23, s. 335–352.

- * Kivy, Peter, 1980, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press.
- 1990, *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- 1993, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press.
- 1995, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- * Kneif, Tibor, 1973, *Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, „Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens”, vol. 27, s. 9–12.
- Koffka, Kurt, 1935, *Principles of Gestalt Psychology*, London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.
- Kofi Agawu, V., 1991, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press.
- Kofin, Ewa, 1991, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Köhler, Wolfgang, 1929, *Gestalt Psychology*, New York: H. Liveright.
- Krausz, Michael (red.), 1993, *The Interpretation of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Langer, Susanne K., 1942, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- 1976, wydanie polskie: *Nowy sens filozofii*, tłum. A. Bogucka, Warszawa: PIW.
- 1953, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons.
- 1957, *Problems of Art*, London: Routledge and Kegan Paul.
- 1958, (red.) *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Baltimore: John Hopkins Press.
- 1962, *Philosophical Sketches*, Baltimore: John Hopkins Press.
- 1967–1982, *Mind: an Essay on Human Feeling*, vol. I: 1967, vol. II: 1972, vol. III: 1982, Baltimore: John Hopkins Press.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray, 1983, *A Generative Theory of Tonal Grammar*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Levinson, Jerrold, 1990, *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Lipka, Krzysztof, 2004, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat.
- Lippman, Edward A., 1977, *A Humanistic Philosophy of Music*, New York: New York University Press.
- 1986–1990, (red.) *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, vol. I: *From antiquity to the eighteenth century* (1986), vol. II: *The nineteenth century* (1988), vol. III: *The twentieth century* (1990), New York: Pendragon Press.
- 1992, *History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lissa, Zofia, 1949, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*, „Kwartalnik Muzyczny”, vol. 7, nr 25, s. 120–137.

- 1965, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków: PWM.
- 1975, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków: PWM.
- Łętowski, Janusz, 1981, *Magia czarnego krążka*, Kraków: PWM.
- 1987, *Galeria portretów muzycznych*, Kraków: PWM.
- * Macdonald, Margaret, 1955, *Review of Feeling and Form*, „Mind”, vol. 64, s. 293–296.
- Maconie, Robin, 1990, *The Concept of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Marciszewski, Witold (red.), 1988, *Mała encyklopedia logiki*, wyd. II, Wrocław: Ossolineum.
- Martin, Robert L., 1995, *Musical «Topics» and Expression in Music*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 53, s. 417–424.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 1864, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig: Hermann Mendelssohn.
- Meyer, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- 1974, wydanie polskie: *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner i K. Berger, Kraków: PWM.
- 1967, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago: University of Chicago Press.
- 1973, *Explaining Music: Essays and Explorations*, Berkeley: University of California Press.
- Miłosz, Czesław, 1984, *Wiersze*, tom I–II, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1990, *Świadectwo poezji*, Warszawa: Czytelnik.
- Moos, Paul, 1922, *Die Philosophie der Musik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Morawski, Stefan, 1974, *Ekspresja*, „Studia Estetyczne”, vol. 11, s. 315–335.
- Morris, Charles W., 1938, *The Foundation of the Theory of Signs, w: Encyclopedia of the Unified Sciences*, red. O. Neurath, vol. I, No 2, Chicago: The University of Chicago Press.
- 1946, *Signs, Language and Behaviour*, New York: Prentice-Hall, Inc.
- 1964, *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Nachtsheim, Stephan, 1981, *Die musikalische Reproduktion*, Bonn: Bouvier.
- * Nagel, Ernest, 1943, *Review of Philosophy in a New Key*, „Journal of Philosophy”, vol. 40, s. 323–329.
- Narmour, Eugene, 1992, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, tłum. C. Abbate, Princeton University Press.
- Neubauer, John, 1986, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven–London: Yale University Press.
- Ossowski, Stanisław, 1966, *U podstaw estetyki*, Warszawa: PWN.

- Paulhan, Friedrich Wilhelm, 1901, *Psychologie de l'invention*, Paris: F. Alcan.
- Piotrowska, Maria, 1990, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa: ATK.
- Piotrowski, Michał, 1984, *Autonomiczne wartości muzyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- 1985, *Znak — symbol — oznaka. O heteronomicznych kategoriach semiotyki muzycznej*, „Muzyka”, Rocznik XXX, nr 1, s. 37–56.
- 1989, (red.) *Z filozoficznych problemów muzyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- 1994, *Ekspresja artystyczna*, w: Piotr Kawiecki (red.), *Poznanie i wartości estetyczne*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 29–48.
- Pirro, André, 1907, *L'ésthetique de Jean-Sebastien Bach*, Paris: Fischbacher.
- 1910, *J.-S. Bach*, Paris: Librairie Felix Alcan.
- Pratt, Caroll C., 1931, *The Meaning of Music*, New York–London: McGraw-Hill.
- Prunieres, Henri, 1933, *Musical Symbolism*, „Musical Quarterly”, vol. 19, s. 18–28.
- * Rader, Melvin, 1954, *Review of Feeling and Form*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 12, s. 396.
- * — 1957, *Review of Third Edition of Philosophy in a New Key and Problems of Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 16, s. 296–270.
- Raffman, Diana, 1988, *Toward a Cognitive Theory of Musical Ineffability*, „Review of Metaphysics”, vol. 41, s. 685–706.
- 1991, *The Meaning of Music*, „Midwest Studies in Philosophy”, vol. 16, s. 360–377.
- 1993, *Language, Music, and Mind*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Reid, Louis Arnaud, 1923, *Knowledge and Truth*, London: Macmillan & Co.
- 1931 (1954), *A Study in Aesthetics*, New York: The Macmillan Company.
- * — 1965, *Susanne Langer and Beyond*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 5, s. 357–367.
- * — 1968, *New Notes on Langer*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 8, s. 353–358.
- 1969, *Meaning in the Arts*, London: George Allen & Unwin.
- Ridley, Aaron, 1994, *Bleeding Chunks: Some Remarks About Musical Understanding*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 51, s. 589–596.
- 1995, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 53, s. 49–57 (wydanie polskie: *Muzyczne współodczuwanie — doświadczenie muzyki ekspresywnej*, tłum. A. Rostkowska i K. Guczalski, „Principia” 2006, tom XLIII–XLIV, s. 201–218).
- 1995, *Music, Value and the Passions*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- 2003, *Against Musical Ontology*, „Journal of Philosophy”, vol. C, nr 4, s. (wydanie polskie: *Przeciw ontologii muzycznej*, tłum. Wojciech Bońkowski, „Muzyka” 2005, Rocznik L, nr 1 (196), s. 143–157).
- 2004, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh University Press.

- Russell, Bertrand, 1927, *Philosophy*, New York: W. W. Norton & Co.
- 1939, wyd. polskie: *Zarys filozofii*, tłum. J. Hosiassonówna, Warszawa: Przeworski.
- Said, Edward, 1991, *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press.
- * Saxena, Sushil Kumar, 1994, *Art and Philosophy: Seven Aestheticians, Croce, Dewey, Collingwood, Santayana, Ducasse, Langer, Reid*, New Dehli: Indian Council of Philosophical Research.
- Schäpfke, Rudolf, 1934, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Stuttgart (III wyd.: 1982, Tutzing: Hans Schneider).
- Schneider, Reinhard, 1980, *Semiotik der Musik*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schopenhauer, Arthur, 1994, 1995, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I–II, tłum. J. Garewicz, Warszawa: PWN.
- Schumacher, Gerhard, 1973, *Musikästhetik*, Darmstadt.
- 1975, *Einführung in die Musikästhetik*, Wilhelmshaven.
- Schweitzer, Albert, 1908, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 1972, wydanie polskie: *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków: PWM.
- * Scruton, Roger, 1983, *The Aesthetic Understanding*, London–New York: Methuen.
- 1989, *Analytic Philosophy and the Meaning of Music*, w: Richard Shusterman (red.), *Analytic Aesthetics*, Oxford: Basil Blackwell.
- * — 1997, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Sessions, Roger, 1950, *The Musical Experience*, Princeton University Press.
- Shapiro, Nat (red.), 1978, *The Encyclopedia of Quotations about Music*, London –Vancouver: David & Charles.
- Sherburne, Donald W., 1966, *Meaning and Music*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 24, s. 579–583.
- Shusterman, Richard (red.), 1989, *Analytic Aesthetics*, Oxford: Basil Blackwell.
- Sircello, Guy, 1972, *Mind & Art. An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press.
- * Slattery, Mary Francis, 1987, *Looking Again at Susanne Langer's Expressionism*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 27, s. 247–258.
- Sójka, Jacek, 1988, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa: PWN.
- Sörbom, Göran, 1994, *Aristotle on Music as Representation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 52, s. 37–46.
- Sparshot, Francis E., 1980, *Aesthetics of Music*, w: Stanley Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan.
- 1994, *Music and Feeling*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 52, s. 23–35.
- Swain, Joseph P., 1996, *The Range of Musical Semantics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 54, s. 135–152.
- Tatariewicz, Władysław, 1962, *Ekspresja i sztuka*, w: *Estetyka*, vol. 3, s. 45–61.
- 1988–1991, *Historia estetyki*, wyd. IV, tom 1–3, Warszawa: Arkady.

Bibliografia

- 1988, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. IV, Warszawa: PWN.
- Tomaszewski, Mieczysław, 1982, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, „Res Facta”, vol. 9, Kraków: PWM, s. 192–200.
- Tormey, Alan, 1971, *The Concept of Expression. A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton University Press.
- Treitler, Leo, 1993, *History and the Ontology of the Musical Work*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 51, s. 483–497.
- Twining, Thomas, 1789, *Two Dissertations, on poetical and musical imitation*, London (jako wstęp do: *Aristotle's Treatise on Poetry*, tłum. T. Twining).
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 1799, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*.
- 1984, wydanie współczesne w: *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin: Union Verlag.
- Walton, Kendall, 1988, *What is Abstract About the Art of Music?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 46, nr 3, s. 351–364.
- Weitz, Morris, 1954, *Symbolism and Art*, „Review of Metaphysics”, vol. 7, s. 466–481.
- * Welsh, Paul, 1955, *Discursive and Presentational Symbols*, „Mind”, vol. 64, s. 181–199.
- Wilkoszewska, Krystyna, 1988, *Sztuka jako rytm życia*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Wiora, Walter, 1983, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing: Hans Schneider.
- Wittgenstein, Ludwig, 1922, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Kegan Paul.
- 1970, wydanie polskie: *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: PWN.
- 1956, *Remarks on the Foundations of Mathematics*, Oxford: Basil Blackwell.
- 1972, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: PWN.
- Zajas, Krzysztof, 1997, *Mitosz i filozofia*, Kraków: Baran i Suszczyński.
- Zuckerlandl, Victor, 1956, *Sound and Symbol. Music and the External World*, Princeton University Press.

INDEKS NAZWISK

Indeks nie obejmuje bibliografii. Litera „p” przy numerze strony oznacza odniesienie do przypisu na tej stronie. Jeśli nazwisko występuje na danej stronie w tekście głównym, jego pojawienie się również w przypisie nie jest dodatkowo odnotowane. Strony, na których znajdują się podstawowe odniesienia do haseł indeksu zostały w niektórych wypadkach zaznaczone czcionką wytłuszczoną.

- Åhlberg, Lars-Olof 14, 15p, 95p, 97,
99p, 100, 140
Alston, William P. 53p,
Arystoteles 11–14, 231–233
- Bach, Carl Philipp Emanuel 73, 74p,
81, 82, 140
Bach, Johann Sebastian 88, 148, 215
Beethoven, Ludwig van 74, 215
Bell, Clive 70
Berlioz, Hector 86, 93p
Berndtson, Arthur 82p
Boyé 93p
Böhm, Karl 215
Bristiger, Michał 59
Buczyńska-Garewicz, Hanna 28p,
52p, 53p, 183p
Budd, Malcolm 24p, 95p, 97p
- Bullough, Edward 80p
Burks, Arthur W. 53p, 134p
Busoni, Ferruccio 86
- Carnap, Rudolf 21, **61–62**, 63p, 74,
76, **82–83**, 86, 112, 136
Carriere, Moritz 99, 100
Cassirer, Ernst 21, 29p, 30p, 101p
Chodkowski, Andrzej 92
Chomiński, Józef 78
Chopin, Fryderyk 215
Coker, Wilson 36p, 39p, 59
Cooke, Deryck 59, 88, 90p
Croce, Benedetto 74
- Dahlhaus, Carl 85p
Davies, Stephen 69, 70, 101p, 154p,
234

- Dewey, John 81p
Dickie, George 216
Dinis (Dionizy), król Portugalii 41, 42,
50
Du Bos, Jean-Baptiste 12p, 232
D'Udine, Jean 87
Dziemidok, Bohdan 22p
- Eggebrecht, Hans Heinrich 85p
Ellis, Havelock 87
Elzenberg, Henryk 136p
- Ferguson, Donald 234
Frege, Gottlob 34, 35, 50
Freud, Sigmund 141
Fry, Roger 70
- Gatz, Felix M. 85p
Gluck, Christoph Willibald 93p
Gombrowicz, Witold 210, 211p, 226
Goodman, Nelson 164, 184p, 203p
Gould, Glen 215
- Hanslick, Eduard 69, 90, 93p, 136
Hartmann, Eduard von 86
Hauptmann, Moritz 99, 100
Hausegger, Friedrich von 74
Heinrich F. 91
Hoeslin, J. K. von 87
Huber, Kurt 88, 89
Hutcheson, Francis 12, 232
- Ingarden, Roman 69, 216p
- Kant, Immanuel 101p, 102, 117
Kierkegaard, Søren 74
Kivy, Peter 69, 70, 95p, 99p, 234–235
Kneiff, Tibor 69, 70
Koffka, Kurt 87
Köhler, Wolfgang 87
Kretschmar, Hermann 86
- Levinson, Jerold 234
Liszt, Ferenc 74, 86
Locke, John 34, 35, 50
- Łętowski, Janusz 215p
- Mahler, Gustav 95p
Marciszewski, Witold 33p, 64p
Marpurg, Friedrich Wilhelm 74
Mattheson, Johann 74
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 204,
211–213, 214p, 226
Mercator, Gerhardus 55
Meyer, Leonard B. 59
Miłosz, Czesław 202p, 210, 226
Moos, Paul 91
Morawski, Stefan 14p, 111
Morris, Charles 28, 36p, 39p
Morse, Samuel 60, 65
- Nagel, Ernest 23, 100, 154p
- Ossowski, Stanisław 93p
- Paulhan, Friedrich Wilhelm 93p
Peirce, Charles Sanders 28p, 50–54,
77, 121, 133, 134p, 168, 183, 220
Piotrowicz, Ludwik 11p
Piotrowski, Michał 112, 113p, 136p, 175
Pirro, André 86, 88
Platon 188p, 196
Pogorelič, Ivo 215
Prunieres, Henri 74, 81, 82
- Raffman, Diana 59
Reid, Louis Arnaud 70
Richter, Światosław, 215
Ridley, Aaron 213, 214, 234
Riemann, Hugo 59, 74, 86
Rousseau, Jean-Jacques 74, 93p
Russell, Bertrand 21, 61, 66, 166, 230

Indeks nazwisk

- Schneider, Reinhard 30p, 69, 70
Schopenhauer, Arthur 86, 113, 175–178,
185, 205, 207, 223, 224, 226, 230
Schumann, Robert 74, 86, 214p
Schweitzer, Albert 86, 88, 148
Smithson, Henriette 93p
Souhay, Marc André 211
Szell, George 215
- Tatarkiewicz, Władysław 68p, 110,
111p, 112, 188p
Tomasz z Akwinu 45p, 123p
Twining, Thomas 11–14, 145, 232–233
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 228,
230
Wagner, Richard 85, 86, 175p
Walde 103
Welsh, Paul 24p, 30p, 154p
Whitehead, Alfred North 21
Wilkoszewska, Krystyna 81p
Wittgenstein, Ludwig 21, 54–55, 61–
–62, 70p, 153, 154, 156, 159, 160p,
222, 231p
- Zajas, Krzysztof 210p
Zimmerman, Krystian 215

INDEKS POJEŃ

Litera „p” przy numerze strony oznacza odniesienie do przypisu na tej stronie. Jeśli pojęcie występuje na danej stronie w tekście głównym, jego pojawienie się również w przypisie nie jest dodatkowo odnotowane. Strony, na których znajdują się podstawowe odniesienia do haseł indeksu zostały w niektórych wypadkach zaznaczone czcionką wytłuszczoną.

- absolutna muzyka 84, 85p
- absolutystyczne stanowisko w teorii znaczenia muzyki 19p, 84, 85
- abstrahowanie (w sztuce a w nauce, w procesie tworzenia symboli) **102–103**, 108, 173, 177, **187**, 189–191, 193, 206
- abstrakcyjne malarstwo 209
- abstrakcyjność 184–196 (patrz też: konkretność, ogólność, specyficzność)
 - muzyki 86, 100, 176, **204–206**, **212–213**, 226
 - niezależność od ogólności 102, 190–196
 - symbolu 184, **187–197**, 201–202, 224–225
 - — całkowita 193, 194
 - sztuki i nauki 102, 187–188, 209
- abstrakcyjny obraz 190
- analityczna filozofia (analityczni filozofowie) 21, 24, 97p, 234
- analogia (formy logicznej), patrz: podobieństwo, przystawalność
- artyści subiektywni i obiektywni 148
- asemantyczne teorie 70
- asercja egzystencjalna (zdanie egzystencjalne) 114, 118, 221
- asertywna treść (zawartość, znaczenie) (*versus* ekspresywna) 62, 63p, 83p, 122p
 - sygnału 122p, 146

- asertywne zdania 118p, 122p, 130, 145, 221
- aspekty
- nieprzedstawiające symbolu 180, **186**, 188p, 189–190, 197, 203p
 - uczuć, życia emocjonalnego, psychicznego 87, 94, **95**, 177, **205–206**, 213, 217–218, 230
 - ujmowane przez symbol, przedstawiające **185–202**, 204, 225, 226
- autoekspresja 13p, **18p**, 37, **73–75**, 78, 80–83, 86, 98, **110–113**, 121, 123, **134–152**, 179, 221–222
- natychmiastowa (bezpośrednia) i odroczone 80–83, 139
- barwa (zabarwienie) uczucia 95–96, 101
- behawiorystyczne interpretacje (teorie) znaczenia 29, 35, 36, 39, 40, 42
- bodziec (muzyka jako bodziec wywołujący emocje) 13, 75, 77p, 138
- całkowita
- abstrakcyjność 193, 194
 - konkretność 192, 194, 196, 205–206, 225
 - ogólność i specyficzność 194–196
- cień (jako sygnał symboliczny) 130, 132, 173
- człowiek — używanie przez człowieka
- sygnałów 38–39, **43–45**, 47, 49, 67p, 86, 114–116, 124–125, 131–132, 136, 149, 211, 219
 - symboli i znaków 29, 34–35, **42–47**, 49, 50, 52, 66, 69, 76, 114, 116, 125, 127, 170–173, 220
- czysty
- sygnał (nie będący symbolem) **43–46**, 52, 76–79, 113, **126**, **128–132**, 135, 142–144, 170, 172–174, 220, 221
 - symbol (nie będący sygnałem) 45p, 50, 118p, **126**, **128–129**, 132, 135, 142, 151, 152, 220, 221, 232
- denotacja
- jako relacja czterocłonowa 33
 - symbolu 33–35
- deskrypcja określona 33, **182–183**, 224
- diagram (jako symbol przedstawieniowy) 17, 64, 65, **165–166**, **168–171**, 179, 196
- dokładność (subtelność, precyzyjność, finezja) znaczeń emocjonalnych muzyki 92, 94–95, **98–99**, **176–177**, 207–208, 214
- dwuczłonowa relacja nieznakowa (w przeciwieństwie do trój- (wielo-) członowej relacji znakowej) 27p
- egzystencjalna 40, 41, 48 (patrz też: korelacja egzystencjalna)

- podobieństwa 171
- dym (i ogień) (jako sygnał) 30, 130, 173, 174, 221
- dynamiczne (dynamiczno-czasowe) formy przebiegu (wzorce, struktury) (życia emocjonalnego) 87, **94–96**, 98, 100, 102, 155, 158, 168, 205, 233
- dyskursywny symbol (system symboliczny, znaczenie) 20, 21, **53–67**, 90–92, 99, 104–105, 118p, 154p, **168, 170–172**, 174, 223
- a symbol językowy **60–63**, 168, 170–172
- jako językowy 56–58
- jako ogólny 58, 99
- jako związane z liniowym porządkiem prezentacji 56–58
- dyspozycja do reakcji (reagowania) 35, 40, 42
- dystans psychiczny 80p, 81p, 107
- dzieło muzyczne (utwór muzyczny) 69p, 91, 102, 145, **214–217**
- dzieło sztuki 17, 18, 30p, 57p, **68–73**, 82p, 96p, 140, 145, 152p, 175, 189p, 199p, 222
- jako wyraz uczuć (treści psychicznych) artyści 110–112, 148, 152–153 (patrz też: autoekspresja)
- dzwony i dzwonki (jako sygnały) 31, 38, 40, 43, 44, 46, 53, 105, 130, 172, 221

- egzemplarz (inskrpcja) znaku 181, **183, 184**, 198, 199p, 200p, 215, 218, 224, 225 (patrz też: nośnik)
- egzystencja 45p, 123p, 134, 187 (patrz też: istnienie)
- egzystencjalna asercja (zdanie egzystencjalne) 114, 118, 221
- egzystencjalna korelacja, patrz: korelacja
- ekspresja muzyczna 13, 14, 68, **88–90**, 175, 213, 215, 217, 223, 227, 229
- jako partykularna 99
- ekspresja naturalna 80, 230, 234 (patrz też: autoekspresja)
- w głosie ludzkim 12, 232, 233
- ekspresja symboliczna (jako elementarna potrzeba człowieka) 35, 66, 69
- ekspresja uczuć artyści 87, 112, 139, 140, 148, 150, 153 (patrz też: autoekspresja)
- ekspresja w sensie właściwym (pierwotnym) 136
- ekspresyjne własności muzyki (sztuki) 12, **18**, 19, 82, 89, 140, 209, 213, 214, 235
- a ekspresyjne znaczenia 18, 69–71, 235
- ekspresyjne (emocjonalne) znaczenia muzyki **18**, 19, 37, 75, 83p, **85–90**, 95p, 110, 112, 134, 138–146, 148, 150, 151, 154–158, 160, 162, 169, 175, 179, 214, 222, 224, 229, 235 (patrz też: dokładność, muzyka, niewyraźność, precyzyjność, słownik, subtelność, znaczenie muzyki)
- emocje (uczucia) — szerokie rozumienie 94 (patrz też: aspekty, autoekspresja, barwa, bodziec, dynamiczne formy, dzieło sztuki, ekspresja, język, morfologia, muzyka, nieprzystawalność, niewyraźność, obraz, odniesienie, oznaka, podobieństwo, psychiczne treści, struktura, symptom)
- emocjonalistyczne koncepcje sztuki 22p

- emocjonalne (uczuciowe) dyspozycje (doświadczenia, przeżycia, nastawienia, treści psychiczne) 62, 63p, 82, 83, **94**, 112, 136, 143, 146–153, 227
- emocjonalne (patrz też: ekspresywne) własności (jakości) 14, 16, 69, 70, 140
- emocjonalne znaczenia (muzyki), patrz: ekspresywne
- emocjonalny słownik muzyki (ekspresji muzycznej) 88–90, 179p, 227, 229
- esencja 45p, 123p, 134
- filozofia analityczna (filozofowie analityczni) 21, 24, 97p, 234
- filozofia języka 21, 61, 116, 201
- forma (struktura) muzyczna 74, 75, 78, 94, 96, 104
- forma znacząca 70, 72, 73
- formalizm w teorii sztuki 72, 73
- formy (struktury) logicznej podobieństwo 54, 55, 153–164, **165–167**, 168, 222, 223 (patrz też: nieprzystawalność, podobieństwo)
- fotografia (jako sygnał symboliczny) 116, **119–120**, 124, 130, 132, 145, 147–151, 165, 169, 173, 221, 229
- jako przedstawienie wizualne 57p, 119, 151
- generalistyczna tendencja u Langer (interpretacja Langer) 97–102
- generalistyczny pogląd na znaczenia muzyki 175
- gęstość systemów symbolicznych w sensie Nelsona Goodmana 184p, 203p
- głazy narzutowe (jako sygnał) 41, 115, 116, 124, 130, 173
- ikona (znak ikoniczny) w sensie Peirce'a 50–53, 168
- imitacja (naśladownictwo) ekspresji naturalnej 12, 232
- indywidualna (specyficzna, partykularna) natura sztuki 210–211
- indywidualność (patrz też: ogólność, określoność, partykularność, specyficzność)
- dwa pojęcia indywidualności 185
- odniesień symboli językowych (nazw własnych i deskrypcji określonych) 181–183, 197, 224
- znaczeń muzyki 98, 101, 177, 204
- znaczeń (odniesień) symboli przedstawieniowych 58, 64, 99, 101, 174, **178–181**, 184, 186, **197–198**, 201, 203, 224, 225
- znaczeń symboli *versus* samych symboli 184, 196, 198
- znaczeń sztuki 112, 209–211
- indeks (wskaźnik) w sensie Peirce'a 50–54, 121, 133–134, 220
- jako oparty na związku przyczynowo-skutkowym 53
- konwencjonalny 53
- inskrpcja znaku, patrz: egzemplarz, nośnik
- inteligencja zwierzęca a ludzka 29
- interpretant w sensie Peirce'a 51, 52, 77

- intersubiektywnie dostępne (obserwowalne) obiekty (dane, aspekty) 148, 209, 213, 218p, **230–231**, 234
- istnienie 28, 31, 37, 39–42, 45, 46, 53, 79, 102, 115, 117–124, 130–135, 143p, 146, 149, 152, 185, 187, 192, 194, 196, 220, 221
- jednoczesność (równoczesność) znaku (sygnału) i znaczenia 29p, **31**, **37–39**, 42, **45–50**, 79, 80, 130–133, 139, 173, 222
- jedyność (jednostkowość, syngularność) 185–188, 201, 209, 225
- odniesienia 58, 186, 188
- język 27, 34, 44, **54–67** (patrz też: filozofia języka, konkretność, literalność, muzyka, nieprzetłumaczalność, nieprzystawalność, niewyraźność, obrazkowa teoria, podobieństwo, semantyczne znaczenia, słownik, właściwy, złożony)
- a podobieństwo formy logicznej 54, 163, 228
- a przedstawienia wizualne 56–58, 180, 181, 229
- a przezroczystość semantyczna 17, 106
- a semantyczność 16, 67
- a świat emocji (uczuć, życia psychicznego) 62, **67**, **92**, 94, 157, 160, 177, **179p**, **227–229**
- a świat zewnętrzny 66, 166, 230
- funkcja asertywna a ekspresywna 62, 63p
- jako system o znaczeniach ogólnych 58, 64, 65, 98, 99, 174, 179, **181–183**, 196–199, 207, 209–211, 224, 228
- jako system symboliczny (*versus* symptomatyczny, sygnalizacyjny) 75, 78, 84
- niedyskursywny (niedyskursywne użycia) 64, 65
- prywatny (w sensie Wittgensteina) 231
- właściwy, „język w ścisłym sensie” 60–63, 84
- językowy sygnał 119, 132
- językowy symbol (znak) 30, 35, **54–67**, 106, 168–172, 181–184, 196–200 (patrz też: dyskursywny, indywidualność, konkretność, nieprzedstawieniowy, nieprzetłumaczalność, niewymienialność, odniesienie, ogólność, przetłumaczalność, semantyczne znaczenie, specyficzność)
- a symbol dyskursywny **60–63**, 168, 170–172
- a symbol nieprzedstawieniowy 168, 170–172
- a symbol przedstawieniowy 56–58, 180, 181, 202, 203, 226
- niedyskursywny 64, 65
- koncepcja (wyobrażenie pojęciowe) 31–**32p**–37, 40–44, 47, 52, 63, 77, 92, 99, 101, 113–122, 127, 129–131, 134, 135, 143, 144, 151, 161, 162, 165, 173, 174, 182, 183, 197, 200, 219, 220, 224
- kongruencja (teza o kongruencji) 154–156, 158–162, 164, 167, 179p, 222, 223, 228
- konkretność 102, **183–190**, **193–199**, 203, 205, 206, 209, 213, 224–227

- całkowita 192–194, 196, 205–206, 225
- jako pojęcie stopniowalne 192, 225
- słów w porównaniu z muzyką 206, 213
- sygnału 197p
- symbolu 192, 194–196, 226
- konotacja (symbolu) 33–35, 37, 87, 104, 156, 157
- konwencjonalnie przypisana *versus* obiektywnie przypisywalna 106, 231
- muzyki 79, 88, 105
- kontekst, wpływ na znaczenie 58, 60, 54, 89, 90, 170
- konwencje a konwencjonalne przypisania (w funkcjonowaniu symboli) 169
- konwencje (reguły) utożsamiania 198, 216
- konwencjonalne **118p**
- korelacje 46, 53, 115, 125, 135, 146, 221
- przypisania 106, 107, 169, 172, 183, 231
- — a obiektywna przypisywalność 106, 107, 231
- sygnały 31, 38, 40, 46, 118, 121, 124, 125, 130, 146, 147p, 172, 221
- symbole 65, 106, 118, 121, 164, 165, 167–169, 183, 184, 230
- znaczenia 105, 118, 121, 156, 157, 161
- znaki 17, 31, 46, 53, 57, 131, 183
- kopia obrazu (a oryginał) 106, 189, 199p, 217
- korelacja egzystencjalna 31, 32, 40, 43, ~~46–49~~, 53, 115, 119, 120, 124–126, 133, 135, 143–151, 221, 222
- konwencjonalna 46, 53, 115, 125, 135, 146, 221
- naturalna (przyczynowo-skutkowa) 31, ~~46–50~~, 53, 115, 119, 121, 125, 129–132, 135, 146, 149, 173, 174
- kryterium weryfikowalności 61–63, 83p, 122p

- liryka, poezja 62, 63, 74, 82, 83p, 106p
- literalność (użycia języka, znaczeń) 63, 84, 85, 92
- literatura 72, 98, 152, 209, 226
- logicznej formy (struktury) podobieństwo 166p (patrz też: nieprzystawalność, podobieństwo)

- malarstwo 13, 30p, 58, 152, 216–217
- abstrakcyjne (nieprzedstawiające) 209
- przedstawiające 57p, 96, 149, 151–152, 169, 218p (patrz też: obraz)
- mapa (jako symbol przedstawieniowy) 55, 167–171, 196
- morfologia uczucia **92, 93, 95, 97, 100, 101, 177, 205, 206p, 207, 217, 227**
- Morse’a alfabet 60, 65
- muszelka (odcisk muszelki jako sygnał symboliczny) 119, 130, 151, 173
- muzyczna ekspresja, patrz: ekspresja

- muzyczna forma (struktura) 74, 75, 78, 94, 96, 104
- muzyczne znaczenie jako semantyczne (symbolu) a nie symptomatyczne (sygnału)
67, 75, 137 (patrz też: znaczenie muzyczne)
- muzyczny symbol jako reprezentowany przez wykonanie utworu muzycznego 216
(patrz też: muzyka)
- muzyczny utwór 69p, 91, 102, 145, **214–217**
- muzyka (patrz też: znaczenie muzyczne oraz absolutna, abstrakcyjność, bodziec,
dzieło muzyczne, ekspresja, forma, konkretność, konotacja, nieprzystawalność,
notacja, obraz, odniesienie, partytura, podobieństwo, przedstawieniowy, seman-
tyka, słownik, utwór, wykonanie)
- a język, porównanie możliwości symbolicznych (wyrazu) 74, 75, 78, 79, 84,
87–92, 96–98, 106, 107, 179p, 207, 212–213, **227–229**
 - jako bodziec wywołujący emocje słuchaczy 13, 75, 77p, 138
 - jako język 59
 - — onomatopeiczny 84
 - — uczuć 84, 90
 - jako nie będąca językiem 58, 59, 87, 90
 - jako nie będąca sygnałem 75, 76, 78, 142, 222
 - jako obraz (przedstawienie, odzwierciedlenie) uczuć (emocji, stanów etycznych)
12, 86, 98–100, 217, 230–233
 - jako pozbawiona denotacji 67
 - jako przedstawienie emocji a przedstawienia wizualne (obrazy) 229, 230
 - jako symbol czysty (nie będący sygnałem) 151, 152
 - jako symbol emocji 71, 75–78, 84–108, 144, 222
 - jako symbol niedopełniony 104–105
 - jako symbol niedyskursywny 56, 90
 - jako symbol przedstawieniowy 90, 99, 104, 228
 - jako symbolizująca morfologię uczuć **92, 95**, 97, 100, 101, 177, 205–207, 227
 - jako wyraz emocji artysty 13, **74, 75**, 80–82, 86, 87, 110, 136–140, **145–152**
(patrz też: autoekspresja)
 - rozważana w kategoriach znaczenia i znaku (jako fenomen semantyczny)
15–17, 68–72
- narzutowe głazy (jako sygnał) 41, 115, 116, 124, 130, 173
- naśladownictwo (imitacja) ekspresji naturalnej 12, 232
- naturalna ekspresja, patrz: ekspresja
- naturalna (przyczynowo-skutkowa) korelacja 31, **46–50**, 53, 115, 119, 121, 125,
129–132, 135, 146, 149, 173, 174
- natychniastowa i odroczone autoekspresja 80–83, 139
- nauka 20, 21, 60, 61, 188, 209, 211
- nazwa (własna) 32–35, 58, 108, 163, **179–183**, 197, 202, 224

- neopozytywizm (pozytywizm logiczny) 21, 61, 63, 76, 83p, 84, 150
niedopełniony symbol **104–105**, 156, 157
niedyskursywne użycia języka 64, 65
niedyskursywność (symbolu) 54, 56–58, 60, 62–66
niemuzyczność (pozamuzyczność) niektórych znaczeń muzyki 19, 84, 85p
nieprzedstawiające aspekty symbolu 180, **186**, 188p, 189–190, 197, 203p
nieprzedstawieniowy symbol 167–174, 178–184, 204, 223–228
— a językowy 168, 170–172
nieprzetłumaczalność (patrz też: przetłumaczalność)
— symbolu specyficznego na symbol językowy 202, 226
— znaczeń muzyki na język 227–229
— — a nieprzetłumaczalność przedstawień wizualnych (obrazów) na język 229
nieprzystawalność kategorii języka i muzyki 91, 96, 97, 179p, 227
nieprzystawalność struktury (formy) logicznej języka i uczuć (emocji) 62, 66, 92, 157, 160, 227, 229
niereferencjalne znaczenia 231
niespecyficznosc znaczeń ekspresywnych 95p
niewymienialność (patrz też: nieprzetłumaczalność, przetłumaczalność, wymienialność)
— symboli a przetłumaczalność 181
— symboli przedstawieniowych i językowych 202
niewyraźalność (emocji, znaczeń muzyki) w języku 62, 85, 91, 96, 212
nośnik materialny znaku (patrz też: egzemplarz) 18, **28**, 51, 57, 88, 107, **183**, **184**, 197–199, 203, 225
notacja muzyczna 155, 158, 167, 215, 216
- obecność (bezpośrednia) jako znaczenie sygnału **29**, 31, 32, **37–42**, 44–46, 53, 79, 105, 107, 116, 122p, 123, 129, 130, 132
obiektywna przypisywalność konotacji 106, 231
obiektywni i subiektywni artyści 148
obiektywność znaczeń muzyki 106, 235
obraz 33, 54, **57–58**, 72, 159p, 190, 197, 199p, 217
— abstrakcyjny 190
— jako przedstawienie wizualne 30p, 57, 72, 96, 106, 107, 110, 116, 119, 124, **144–145**, 149, 152, **164–166**, 182, 186, 192, 199p, 218p, 222, **229–231**
obraz (odzwierciedlenie) uczuć (emocji, stanów etycznych) w muzyce 12, 86, 99–100, 232–233
obrazkowa teoria znaczenia językowego (Wittgensteina) 54, 55, 153, 154p, 159p, 222
odniesienie 188, 198
— indywidualne nazw własnych i deskrypcji określonych 179, 181, 182, 224
— muzyki do uczuć 92

- ogólne symboli językowych (dyskursywnych) 58, 64, 65, 183
- symbolu przedstawieniowego 200, 201
- w sensie Fregego (*Bedeutung*) 34, 35
- wielokrotne 177, 185, 186
- odruch warunkowy (jako model relacji znakowej) 29, 35–37, 43, 44, 46, 128p
- ogólność 184–196 (patrz też: abstrakcyjność, konkretność, specyficzność)
- a wielość odniesień 99, 100, 177, 178, 185–188, 224
- całkowita 194–196
- dwa różne pojęcia ogólności 178, 185
- jako pojęcie stopniowalne 195
- niezależność od abstrakcyjności 102, 190–196
- symbolu 178, 184, 189
- symbolu językowego (dyskursywnego) 58, 64, 65, 98, 99, 174, 179, 181–184, 209–211
- symbolu przedstawieniowego 179–181, 200
- symbolu w sensie Peirce'a 183
- znaczenia symbolu a samego symbolu 181, 183, 196, 200
- znaczenia symbolu przedstawieniowego a samego symbolu 197, 199–201, 203, 214, 217, 226
- znaczeń deskrypcji określonych 182, 183
- znaczeń muzyki (sztuki) 98–100, 112, 113, 174–178, 206–207, 223, 224
- okoliczności zewnętrzne (uczuc, emocji), patrz: aspekty
- określoność znaczeń muzyki 96, 175–178, 185, 204, 211–213, 224 (patrz też: indywidualność, partykularność, specyficzność)
- onomatopeja 84, 168
- oryginał (*versus* kopia) 199p, 216, 217
- oznaka (patrz też: sygnał, symptom) emocji (uczuc, stanów etycznych, namiętności) 12, 13, 232, 233

- paradoks (paradoksalność) 55, 153–157, 175, 177, 223
- partykularność (patrz też: indywidualność, ogólność, określoność, specyficzność)
- dwa różne pojęcia partykularności 178
- sygnału 197p, 198p
- znaczeń muzyki 97–99, 113, 174–178, 204, 224, 226
- partykularystyczna tendencja u Langer (interpretacja Langer) 97–99, 102
- partytura utworu muzycznego (jako symbol) 55, 154–158
- podobieństwo (analogia) (patrz też: nieprzystawalność)
- a reprezentacja (przedstawienie) wizualna 144, 145, 164, 165, 203p
- formy (struktury) logicznej 54, 55, 153–164, 165–167, 168, 222, 223
- formy symbolu i tego, co symbolizowane 54, 55, 104, 117, 154–166, 222, 228
- jako relacja (nie)przechodnia 156–158

- między formą (strukturą) symbolu przedstawieniowego a formą tego, co symbolizowane 168, 169, 174, 181, 202, 203
- między formą uczuć a formą zapisu (notacji) muzyki 155–158, 167
- między muzyką a językiem 59, 79, 90
- między strukturą języka a strukturą świata fizycznego (materialnego) 66, 166, 230
- między strukturą muzyki a strukturą jej notacji (partytura) 154–156, 158, 167
- między strukturą (formą) muzyki a strukturą (formą) uczuć 87, 92–94, 102, 104, 144, 153–160, 167, 168, 222
- muzyki i głosu ludzkiego 12, 233, 234
- muzyki (dźwięków) i uczuć (emocji) 11–14, 145, 231–233
- podobizna 116, 120, 124, 144, 147, 173, 186
- podział logiczny pojęcia 64, 65, 66, 121, 123, 167, 169–171, 220, 223
- poezja, wiersze liryczne 62, 63, 74, 82, 83p, 106p
- porównanie możliwości symbolicznych muzyki i języka 74, 75, 78, 79, 84, 87–92, 96–98, 106, 107, 179p, 207, 212–213, 227–229
- portret 199p, 200
- pozamuzyczność (niemuzyczność) niektórych znaczeń muzyki 19, 84, 85p
- pozytywizm logiczny (neopozytywizm) 21, 61, 63, 76, 83p, 84, 150
- precyzyjność (dokładność, subtelność, finezja) znaczeń emocjonalnych muzyki 92, 94–95, 98–99, 176–177, 207–208, 214
- proto-znaki (proto-symbole) 123, 126, 129, 131–134, 170
- przechodność (nieprzechodność) relacji podobieństwa 156–158
- przedstawiające aspekty symbolu, patrz: aspekty
- przedstawiające malarstwo 57p, 96, 149, 151–152, 169, 218p (patrz też: obraz)
- przedstawienie (patrz też: muzyka, obraz, wizualne przedstawienie)
 - indywidualnego przedmiotu 58, 101, 174, 186
 - rzeczywistych przedmiotów 149, 151, 186, 222
- przedstawieniowy i nieprzedstawieniowy znak 170–172
- przedstawieniowy (*presentational*, patrz też: niedyskursywny) symbol 53–57, 60, 64, 65, 91, 99, 104, 117, 118p, 122, 152, 153, 164, 167–172, 186, 196–204, 224–226 (patrz też: diagram, indywidualność, językowy, mapa, muzyka, niewymienialność, obraz, odniesienie, ogólność, podobieństwo, rysunek, specyficzność, wizualne, wygląd, wykres)
 - a konwencje 168–169
 - a podobieństwo formy 168, 169, 174, 181, 202, 203
 - jako indywidualny (specyficzny) 58, 64, 99, 101, 174, 178–181, 184, 186, 189, 197–204, 224–226, 230
 - jako nieprzezroczysty semantycznie 106
 - jako przedstawienie indywidualnego przedmiotu (i jako niezdolny do przekazania uogólnień) 58, 99, 174
 - jako rozumiany całościowo i nieprzetłumaczalny 58

- muzyczny 90, 99, 104, 228
- ogólny 179–181, 200
- powiązanie specyficzności (ogólności) znaczenia symbolu przedstawieniowego ze specyficznością (ogólnością) samego symbolu 197, **199–201**, 203, 214, 217, 226
- przetłumaczalność (patrz też: nieprzetłumaczalność, równoważność, wymienialność, zastępowalność)
- symboli na inne symbole 57, 106p, 169, 170, 181
- symbolu ogólnego na symbol językowy 202, 226
- przezroczystość semantyczna 17, 18, 106, 107
- przyczynowo-skutkowa korelacja 31, **46–50**, 53, 115, 119, 121, 125, 129–132, 135, 146, 149, 173, 174
- przyczynowość 49, 115
- przypisania konwencjonalne 106, 107, 169, 172, 183, 231
- a obiektywna przypisywalność 106, 107, 231
- przystawalność struktury (formy) logicznej 54, 227 (patrz też: nieprzystawalność, podobieństwo)
- psychiczne treści (uczuciowe, emocjonalne, przeżycia, doświadczenia, nastawienia) 62, 63p, 82, 83, **94**, 112, 136, 143, 146–153, 227 (patrz też: emocje)

- reakcja na znak (sygnał) 29, 30, **35–50**, 76–80, 113, 114, 119, 121, 128p, 129–133, 219, 220
- referencjalne znaczenia 18, 84, 231
- reguły (konwencje) utożsamiania 198, 216
- relacja dwuczłonowa, patrz: dwuczłonowa relacja
- reprezentacja wizualna, patrz: wizualne przedstawienie
- reprodukcja (kopia) obrazu 106, 189, 199p, 217
- rozłączność rozróżnienia (podziału) 44p, 45p, 47, 49, **64**, **65**, 76, 121, 123, 126, 129p, 135, 142, 167, 169, 171, 220–223, 233
- równoczesność (jednoczesność) znaku (sygnału) i znaczenia 29p, 31, **37–39**, 42, **45–50**, 79, 80, 130–133, 139, 173, 222
- równoważność (nierównoważność) (patrz też: przetłumaczalność, wymienialność, zastępowalność)
- inskrypcji (egzemplarzy) jednego znaku 183, 196, 198
- różnych znaków 17, 170, 181, 199p, 202, 203, 226, 229
- ruch dźwięków 13p, 14, 231 (patrz też: dynamiczno-czasowe struktury)
- rysunek (jako przedstawienie wizualne, jako symbol przedstawieniowy) 57p, 100, 101, 122p, 129–131, 161, **165–167**, 169, 185, 189, 192, 196, 199p, 203p, 221
- o znaczeniach ogólnych 179–181

- semantyczna (znacząca) natura sztuki 15–18, 68–72
- semantyczne stanowisko 15–18, 71, 72, 90

- semantyczne znaczenie 16
 - a znaczenie językowe 16, 67, 68
 - muzyki 67, 75, 137
 - symboli *versus* symptomatyczne sygnałów 35, 67, 75, 78, 84, 86, 137, 139p
 - *versus* znaczenie jako istotność, doniosłość, funkcja 16
- semantyka 51, 67, 79, 91
 - muzyczna 67, 84, 90
- składnia 57–60, 62p, 87, 89, 169
- słownik (słownictwo) 57, 87, 169
 - emocjonalny muzyki (ekspresji muzycznej) 88–90, 179p, 227, 229
- słownikowe znaczenie 34, 35, 87, 89
- sofiści 68p
- specyficzność (patrz też: indywidualność, ogólność, określoność, partykularność)
 - całkowita 194–196
 - jako pojęcie stopniowalne 195
 - malarstwa (przedstawień wizualnych) 216, 229, 230
 - symboli językowych (nazw własnych i deskrypcji określonych) 182, 183, 197
 - symbolu 99, 179, 184–186–189–196, 214, 215, 225, 226
 - symbolu przedstawieniowego 99, 197–204, 226, 230
 - znaczenia symbolu przedstawieniowego a samego symbolu 197, 199–201, 203, 214, 217, 226
 - znaczeń muzyki 95p, 96, 98, 101, 176, 204–208, 212–218, 223, 226–230
 - znaczeń sztuki 102, 113, 209–211, 226
- stopniowalność
 - abstrakcyjności i konkretności 192, 225
 - ogólności i specyficzności 195
- struktura dynamiczno-czasowa (życia emocjonalnego) 87, 94–96, 98, 100, 102, 155, 158, 168, 205, 233
- struktury (formy) logicznej podobieństwo 166p (patrz też: nieprzystawalność, podobieństwo)
- subiektywni i obiektywni artyści 148
- subiektywność znaczeń muzyki 62, 106, 137, 235
- subtelność (dokładność, precyzyjność, finezja) znaczeń emocjonalnych muzyki 92, 94–95, 98–99, 176–177, 207–208, 214, 216
- sygnał 27–54, 56, 63, 67, 73–84, 86, 104, 109, 110, 112–139, 142–153, 170, 172–174, 219–222, 227, 232, 233 (patrz też: asertywna, człowiek, czysty, dym, dzwony, głazy narzutowe, jednoczesność, językowy, konkretność, konwencjonalny, muzyka, obecność, oznaka, partykularność, reakcja, równoczesność, symbol, symptom, symptomatyczne znaczenie, wymienialność, złożony, znak drogowy)
 - będący symbolem (symboliczny) 40–42, 45, 46, 50, 78, 118–121, 123p,

- 128–132, 135, 142, 151, 173, 219–221 (patrz też: cień, fotografia, językowy sygnał, muszelka)
- czysty (nie będący symbolem) **43–46**, 52, 76–79, 113, **126**, **128–132**, 135, 142–144, 170, 172–174, 220, 221
 - informujący o istnieniu (egzystencji) przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym **28**, 31, 37–42, 45–47, 49, 53, 79, 114, 115, 117–119, 121–**125**, 130–135, 143p, 146, 149, 152, 220, 221
 - interpretacja w oparciu o model odruchu warunkowego 29, 35–37, 43, 44, 46, 128p
 - jako relacja trójczłonowa 33, 41
 - jako wyposażony w treść (zawartość) asertywną 122p, 146
 - jako znak rozumiany przez zwierzęta **29**, 37, 38, 43, 45p, **49**, 113–115, 220
 - jednoczesny ze swoim znaczeniem **29–31**, **37–39**, 42, **45–50**, 79, 80, 130–133, 139, 173, 222
 - naturalny (oparty na związku przyczynowo-skutkowym) **31**, 40, 41, **46–50**, 121, 124, 129, 130, 147, 149, 173, 174
 - obecności (bezpośredniej) **29**, 31, **37–40**, 44–46, 53, 79, 116, 129, 130, 132
 - prosty i złożony 131, 132
 - używany przez człowieka 38–39, **43–45**, 47, 49, 67p, 86, 114–116, 124–125, 131–132, 136, 149, 211, 219
 - wywołujący reakcję **29**, 30, **37–39**, 42–50, 76–79, 113, 119, 121, 128p, **129–133**, 219, 220
- symbol 20, 27–**30p**–68, 76, 86, 110, 113–136, 158–174, 219–223 (patrz też: abstrakcyjny, czysty, dyskursywny, indywidualny, językowy, konkretny, konwencyonalny, muzyczny, niedopełniony, nieprzedstawieniowy, ogólny, przedstawieniowy, specyficzny, wizualny, właściwy, złożony oraz abstrahowanie, aspekty, człowiek, denotacja, ekspresja symboliczna, gęstość, język, konotacja, konwencje, muzyka, niewymienialność, odniesienie, podobieństwo, proto-znaki, przetłumaczalność, semantyczne znaczenie, sygnał, sztuka)
- będący sygnałem **40–42**, 45, 46, 50, 78, **118–121**, 123p, 128–132, 135, 142, 151, 173, 219–221 (patrz też: cień, fotografia, językowy sygnał, muszelka)
 - czysty (nie będący sygnałem) 45p, 50, 118p, **126**, **128–129**, 132, 135, 142, 151, 152, 220, 221, 232
 - jako posiadający wspólną formę logiczną z obiektem symbolizowanym **54**, 55, 104, 117, **154–166**, 222, 228
 - jako relacja czteroczłonowa 33
 - jako znak koncepcji (wyobrażenia pojęciowego) **32–35**, 47, 52, 63, 113, 114, 127, 219
 - jako znak naprowadzający na wyobrażenie przedmiotu 28, 31
 - jako znak przekazujący esencję rzeczy 45p, 123p, 134
 - jako znak używany pod nieobecność (*in absentia*) swego przedmiotu **29**, **32**, 37, 41, 42, 44, 219

- jako znak zdolny do przekazania koncepcji nowej dla odbiorcy 116, **119–121**, **126**, **127**, 129, 134, 135, 144, 161, 182, 220
- porównanie dwóch pojęć symbolu 128p
- prosty 65, 118, **121–123**, **126**, 129, 131, 134, 135, 159–162, 173, 174, 182, 232
- sam symbol (jego nośnik materialny) a jego znaczenie 18, **28**, 51, 57, 88, 107, **183**, **184**, **197–200**, 203, 215, 218, 224, 225
- używanie przez człowieka 29, 34–35, **42–47**, 49, 50, 52, 66, 69, 76, 114, 116, 125, 127, 170–173, 220
- używany w funkcji sygnału 36, 43, 44p
- w sensie Peirce’a 50–53, 168, 183
- symbol muzyczny jako reprezentowany przez wykonanie utworu muzycznego 216 (patrz też: muzyka)
- symboliczna ekspresja (jako elementarna potrzeba człowieka) 35, 66, 69
- symboliczne możliwości muzyki a języka (patrz też: muzyka) **87–92**, 179p, 212–213, **227–229**
- symbolizm w sztuce 30p
- sympptom (emocji) (patrz też: oznaka, sygnał) 29, 62, 138, 142, 144
- symptomatyczne znaczenie sygnałów (*versus* semantyczne znaczenie symboli) 35, **67**, 75, 78, 84, 86, 137, 139p
- syngularność (jedyność, jednostkowość) 185–188, 201, 209, 225
 - odniesienia 186, 188
- sztuka (patrz też: dzieło sztuki)
 - jako dążąca do znaczeń specyficznych 209–211, 226
 - rozważana w kategoriach znaku i znaczenia (jako fenomen semantyczny) 15–18, 68–72
- sztuka symboliczna 30p

- świat sztuki (w sensie Dickie’go) 216

- teza o kongruencji 154–156, 158–162, 164, 167, 179p, 222, 223, 228
- treści psychiczne (uczuciowe, emocjonalne, przeżycia, doświadczenia, nastawienia) 62, 63p, 82, 83, **94**, 112, 136, 143, 146–153, 227 (patrz też: emocje)
- trójczłonowa relacja
 - sygnalizacyjna 33, 41
 - symboliczna 33
 - znakowa 27, 51

- uczucia, patrz: emocje, emocjonalne, psychiczne treści
- utożsamiania konwencje (reguły) 198, 216
- utwór muzyczny 69p, 91, 102, 145, **214–217**

- warunkowy odruch (jako model relacji znakowej) 29, 35–37, 43, 44, 46, 128p
wczuwanie (teoria wczucia) 140p
weryfikowalność (kryterium) 61–63, 83p, 122p
wielość odniesień (a ogólność) 99, 100, 177, 178, **185–188**, 224
wiersze liryczne, poezja 62, 63, 74, 82, 83p, 106p
wizualne przedstawienie (reprezentacja, forma, struktura) 30p, 56, 57, 72, 96p,
119, 122p, 124, **144–146**, 160, 161, **164–166**, 168, **179–181**, 189, 190, 192,
196, 220, **228–231** (patrz też: obraz)
— a podobieństwo 144, 145, 164, 165, 203p
wizualny symbol (jako niedyskursywny) 56, 57
właściwy
— język (tzn. dyskursywny) 60–63, 84
— symbol 161, 162, 173, 174, 181, 182, 197
— znak **123**, **126**, 128p, 129, 133–135, 221
wskaźnik w sensie Peirce'a, patrz: indeks
wygląd 102, 104, 164, **187p**, 229
— symbolu przedstawieniowego związany z jego znaczeniem 199, 201, 202
wykonanie utworu muzycznego 215
— jako tożsame z symbolem muzycznym 216
wykres (jako przedstawienie wizualne) 168, 171, 186, 190, 191, 196
wymienialność (niewymienialność) (patrz też: przetłumaczalność, równoważność,
zastępowalność)
— między różnymi rodzajami znaków 17, 181, 202, 226
— sygnału i znaczenia 32
wyobrażenie pojęciowe, patrz: koncepcja
- zastępowalność (niezastępowalność) znaków innymi znakami 17, 58, 106, 172
(patrz też: przetłumaczalność, równoważność, wymienialność)
zdanie (asertywne) 118p, 122p, 130, 145, 221
zdanie egzystencjalne 114, 118, 221
złożony
— sygnał 132
— symbol (znak) 57, 60, 159, 162, 163
— wyrażenie językowe 129, 132
— znaczenie (koncepcja) 58, 174
znacząca forma 70, 72, 73
znaczenie 15, 16, 21, 27, 28, 68 (patrz też: asertywne, behawiorystyczne,
dyskursywny, indywidualność, język, kontekst, konwecjonalne, literalność,
niereferencjalne, obrazkowa teoria, ogólność, referencjalne, semantyczne, słow-
nikowe, specyficzność, symptomatyczne, sztuka, złożony)
— a znak 15, 16, 27

Indeks pojęć

- jako relacja wieloczłonowa 27, 28
- różne sensy terminu „znaczenie” (znaczenie semantyczne *versus* istotność, doniosłość, funkcja) 16
- znaczenie i odniesienie (*Sinn und Bedeutung*) 34
- znaczenie muzyki (muzyczne) 15, 16, 18–20, 23, 68–108 (patrz też: absolutystyczne, abstrakcyjność, dokładność, ekspresywne, generalistyczny, indywidualność, język, kontekst, muzyczne, muzyka, nieprzetłumaczalność, niereferencjalne, niespecyficzność, niewyraźność, obiektywność, ogólność, określoność, partykularność, pozamuzyczność, precyzyjność, referencjalne, semantyczne, specyficzność, subiektywność, subtelność)
- znak 15–19, 27, 28, 68 (patrz też: egzemplarz, ikona, jednoczesność, język, konwencjonalny, muzyka, nośnik, odruch warunkowy, oznaka, proto-znaki, przedstawieniowy, równoczesność, równoważność, sygnał, symbol, sztuka, trójczłonowa relacja, właściwy, wymienialność, zastępowalność, złożony, znaczenie)
- drogowy (jako sygnał) 42, 46, 130, 132
- jako relacja trójczłonowa 27, 51
- znaki używane przez człowieka, zwierzęta, patrz: człowiek, zwierzęta
- zupełność podziału logicznego, rozróżnienia 65, 121
- związek (korelacja) przyczynowo-skutkowy 31, 46–50, 53, 115, 119, 121, 125, 129–132, 135, 146, 149, 173, 174
- zwierzęta — używanie (rozumienie) znaków przez 29, 37, 38, 43, 45p, 49, 113–115, 220