

Krzysztof Guczalski

Zakład Estetyki, Instytut Filozofii
Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Emocje w muzyce. Hanslick i jego fałszywy zwolennik

I. Przeciw emocjom

Nick Zangwill w swym artykule *Against Emotion: Hanslick Was Right About Music*¹, którego tytuł zawiera już główną tezę, twierdzi, że „Muzyka, sama w sobie, nie ma nic wspólnego z emocjami”². W kolejnych częściach artykułu przedstawia argumenty na rzecz tezy, że „nie jest istotne dla muzyki, aby zawierała w sobie emocje, wywoływała emocje, wyrażała emocje czy przedstawiała emocje”³ i konkluduje: „Jaką rolę odgrywają więc emocje w muzyce i w naszym doświadczaniu muzyki? Odpowiedź brzmi: żadną znaczącą (...) Hanslick miał rację.”⁴ W ten sposób Zangwill wpisuje się w typowe postrzeganie Eduarda Hanslicka⁵ jako przedstawiciela formalizmu, który jest najczęściej uznawany za stanowisko skrajne i niewiarygodne⁶.

Jednocześnie, mimo że Zangwill formułuje tezy, które w warstwie retorycznej brzmią skrajnie i radykalnie, można odnieść wrażenie, że argumentuje on – nieco paradoksalnie – jedynie przeciw poglądom, których nikt w istocie nie utrzymuje. Innymi słowy, że – będąc dalekim od proponowania czegoś kontrowersyjnego – wyważa właściwie otwarte drzwi. Już bowiem na wstępie swego artykułu deklaruje:

¹ N. Zangwill, *Against Emotion: Hanslick Was Right About Music*, „British Journal of Aesthetics” 2004, nr 1, s. 29-43.

² „Music, in itself, has nothing to do with emotion”, *ibidem*, s. 29. Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję we własnym tłumaczeniu.

³ „it is not essential to music to possess emotion, arouse emotion, express emotion, or represent emotion”, *ibidem*.

⁴ „What role, then, does emotion play, in what music is, and in our experience of music? Answer: none of any significance. (...) Hanslick was right.”, *ibidem*, s. 42-43.

⁵ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce* (pierwsze wydanie niemieckie: 1854), przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

⁶ Na temat tego, że Hanslick nie był tak skrajnym formalistą, za którego się go często uważa, por. K. Guczalski, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński, Poznań 2015, s. 307-322.

Moje rozważania ograniczają się do tego, co nazywam teoriami „literalistycznymi”, które odwołują się do prawdziwych, realnych emocji. Istnieją teorie, które głoszą, że w ramach doświadczenia muzycznego *wyobrażamy* sobie muzykę jako w pewien sposób związaną z emocjami, bez udziału rzeczywistych emocji. (...) Nie kwestionuję tutaj takich poglądów. Teorie, które krytykuję w tym artykule postulują pewne rzeczywiste relacje między muzyką a prawdziwymi emocjami⁷.

Jednak teorie postulujące, że istotą muzyki jest wyrażanie lub przedstawianie realnych emocji – jak można się domyślać, wykonawcy lub kompozytor – czy też wywoływanie realnych emocji u słuchacza, są powszechnie uważane – z słusznych powodów – za naiwne i nie do utrzymania (por. część II poniżej). Nie chodzi przy tym o słabsze twierdzenie, że muzyka może wywoływać – i czasem wywołuje – realne emocje, ani też że może i czasem bywa ich ekspresją. Możliwość taka jest zwykle akceptowana i Zangwill nie stanowi tutaj wyjątku⁸. Tym, co na ogół bywa kwestionowane, jest silniejsza teza, iż takie wywoływanie czy wyrażanie realnych emocji pełni w muzyce istotną rolę w tym sensie, że wyjaśnia powszechne stosowanie określeń emocjonalnych względem niej – tzn. określeń takich jak: smutna, melancholijna, wesoła, radosna, niepokojąca itp.⁹

Prawomocność stosowania takich określeń akceptuje również Zangwill¹⁰, być może nieco zaskakująco w kontekście swego stwierdzenia, że „Muzyka, sama w sobie, nie ma nic wspólnego z emocjami”¹¹. Co więcej, w odniesieniu do używania takich określeń powiada: „Fakt ten powinien być w pozytywny sposób wyjaśniony”¹². Tym, co w istocie krytykuje Zangwill jest przypuszczenie, że emocjonalne określenia muzyki można wyjaśnić w kategoriach obecności w muzyce realnych emocji, przez kogoś doświadczanych, albo wyrażania, przedstawiania czy wywoływania takich emocji. Ale tego rodzaju poglądy uchodzą powszechnie za naiwne i w zasadzie nikt ich nie utrzymuje. W odniesieniu do obecności realnych emocji w muzyce przyznaje to zresztą sam Zangwill: „Zacznijmy od najprostszego przypadku, teorii obecności emocji w muzyce, nawet jeśli nikt takiej teorii nie głosił” (wyróżnienie: KG)¹³. Nie głosił, ponieważ – jak łatwo się domyślić – byłaby to teoria, według której muzyka jest literalnie smutna czy też wesoła, tzn. doświadcza smutku czy wesołości¹⁴. O poglądzie, zgodnie z którym dla muzyki istotne jest wywoływanie realnych emocji u odbiorcy Zangwill mówi już jednak: „Wielu teoretyków twierdzi, że jest”¹⁵. Podobnie wypowiada się o stanowisku, że jej istotną cechą jest wyrażanie realnie prze-

⁷ „My targets here are restricted to what I call ‘literalist’ theories, which invoke the existence of genuine emotion. There are theories that propose that in musical experience we *imagine* music as somehow connected with emotions, without real emotions being in play. (...) I offer no objections to these views here. The theories I criticize in this paper postulate some real relation between music and genuine emotion.”, N. Zangwill, *op. cit.*, s. 29.

⁸ Por. *ibidem*, s. 34, 35, 38.

⁹ To znaczy za naiwną i nie do utrzymania uchodzi zwykle teza, że „Muzyka jest smutna” oznacza po prostu „Muzyka wywołuje (realny) smutek u słuchacza” albo „Muzyka wyraża (realny) smutek twórcy”.

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 31, 36, 42.

¹¹ „Music, in itself, has nothing to do with emotion”, *ibidem*, s. 29.

¹² „A positive account needs to be given of this”, *ibidem*, s. 42.

¹³ „Let us start with the simplest case, the possession theory, even if no one has actually held it”, *ibidem*, s. 30.

¹⁴ Jest więc kuriozalne, że Zangwill widzi potrzebę argumentowania przeciw takiemu stanowisku: poświęca na to całe dwie strony!

¹⁵ „Many theorists say that it is”, *ibidem*, s. 33.

żytych emocji artysty¹⁶. Nie wymienia jednak żadnych nazwisk rzekomych zwolenników takich poglądów¹⁷. Nie powinno nas to zaskakiwać, bo, tak jak powiedzieliśmy, teorie takie są powszechnie uznawane za naiwne, nietrafne i w zasadzie nikt ich nie utrzymuje. W swoim późniejszym artykule, *Music, Metaphor, and Emotion*¹⁸, będącym kontynuacją omawianego tekstu, Zangwill wskazuje co prawda cztery takie rzekome teorie:

Jeśli chodzi o przykład teorii ekspresji por.: Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions* (Cornell University Press, 1995); Derek [sic] Cooke, *The Language of Music* (Oxford University Press, 1990). Przykład teorii ewokacji [tzn. wywoływania emocji u odbiorcy] por.: Derek Matravers, *Art and Emotion* (Oxford University Press, 2001). Przykład teorii przedstawiania por.: Susan [sic] Langer, *Philosophy in a New Key* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953)¹⁹.

Jak się jednak poniżej okaże, przypisania te są w mniejszym lub większym stopniu błędne: żadnej z wymienionych teorii nie można jednoznacznie uznać za literalistyczną w sensie Zangwilla. Istnieje jednak teoria, która mogłaby posłużyć jako realny cel jego ataków. Jej słynne sformułowanie autorstwa Lwa Tołstoja (1828–1910) brzmi:

Sztuka jest działalnością ludzką polegającą na tym, że jeden człowiek świadomie za pomocą pewnych znaków zewnętrznych przekazuje innym przeżywane przez siebie uczucia, a inni ludzie zarażają się tymi uczuciami i sami je przeżywają²⁰.

To jedna z tzw. klasycznych teorii ekspresji, która, w takim jak powyższe połączeniu z teorią ewokacji (tzn. wywoływania uczuć u odbiorcy), bywa nazywana „teorią przekazu”: od artysty do odbiorcy. Za innych przedstawicieli klasycznej teorii ekspresji uznaje się zwykle Johna Deweya (1859-1952), Benedetto Crocego (1866-1952)

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 37.

¹⁷ Jedynie rozważając ewentualność wywoływania pewnych nastrojów – przez co Zangwill rozumie uczucia nie mające obiektu intencjonalnego – przytacza on stanowisko Jenefer Robinson, poddając je krytyce. Nie jest to jednak teoria, według której w ogólności istotną cechą muzyki jest wywoływanie nastrojów, bowiem postuluje ona, że jedynie niektóre emocjonalne określenia muzyki mogą być w ten sposób wyjaśnione. Zresztą nawet jeśli uznać, że teoria ta jest rzeczywiście realnie istniejącą opozycją dla Zangwilla, to jak wkrótce zobaczymy, akurat z odparciem tej jedynej być może oponentki Zangwill nie w pełni sobie radzi.

¹⁸ N. Zangwill, *Music, Metaphor, and Emotion*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2007, nr 4, s. 391-400.

¹⁹ „For an example of an expression theory, see Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions* (Cornell University Press, 1995); Derek Cooke, *The Language of Music* (Oxford University Press, 1990). For an example of an arousal theory, see Derek Matravers, *Art and Emotion* (Oxford University Press, 2001). For an example of a representational theory, see Susan Langer, *Philosophy in a New Key* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).” *Ibidem*, s. 399, przypis 2.

Książka Derycka Cooke’a została po raz pierwszy wydana w roku 1959, co jest istotne w obecnym kontekście. Por. poniżej część III. „London: Routledge and Kegan Paul, 1953” to dane dotyczące innej książki Susanne Langer: *Feeling and Form*. Poprawne dane dla *Philosophy in a New Key* to: Cambridge, MA, 1942. Wydanie polskie: *Nowy sens filozofii*, przeł. A. Bogucka, Warszawa 1976.

²⁰ L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?* (pierwsze wydanie rosyjskie: 1897), przeł. M. Leśniewska, Kraków 1980, s. 91.

i Robina Collingwooda (1889-1943)²¹. Rzecz w tym, że poglądy takie były kwestionowane począwszy od lat 30. XX wieku i wreszcie zostały całkowicie odrzucone.

II. Spojrzenie na historię

Zanim przedstawimy pokrótce koleje tej debaty, aby pokazać, że krytykowane przez Zangwilla stanowiska literalistyczne zostały już dawno konkluzywnie podważone, należy poczynić pewną uwagę. Prezentacja, która ma nastąpić będzie miała z konieczności charakter historyczny. Jako taka może być uznana za nieistotną, skoro Zangwill jednoznacznie deklaruje: „Moja dyskusja jest zdecydowanie ahisteryczna”²² i porównuje swój sposób postępowania z nauką, która z zasady przedstawia ogólne tezy mające roszczenie do powszechnego, ponadhistorycznego obowiązania. Jednak wrażenie, że przegląd stanowisk i argumentów poprzedzających wystąpienie Zangwilla jest bez znaczenia wobec jego ahisterycznego sposobu argumentowania, okazuje się całkowicie błędne. Można wręcz powiedzieć, że jest dokładnie odwrotnie.

Następujący poniżej przegląd stanowisk ma na celu ustalenie, jaki jest status tez bronionych przez Zangwilla. Zachodzi bowiem podejrzenie, że są to tezy, które już dawno uchodzą za udowodnione i nie budzące wątpliwości. Otóż argumentowanie na rzecz takich tez tylko wtedy mogłoby ewentualnie zostać uznane za sensowne, gdyby ich zamierzona dyskusja miała charakter historyczny. Można by wtedy powiedzieć, że tezy te w nowym – dzisiejszym – kontekście dziejowym wymagają ponownej analizy, oceny i ewentualnie ponownej obrony. Jeśli jednak są one traktowane jako ponadhistoryczne i posiadające „uzasadnione roszczenie do obiektywnej prawdy”²³, wówczas fakt, że zostały one już wcześniej konkluzywnie uzasadnione, staje się absolutnie zabójczy dla projektu ich ponownego przedstawiania i dowodzenia. Można kontynuować porównanie z nauką zaproponowane przez samego Zangwilla: fizyk przedkładający do recenzowanego czasopisma teorię pokrywającą się z teorią grawitacji Newtona, czy też matematyk przedstawiający dowód twierdzenia, które zostało opublikowane choćby parę lat wcześniej przez jego kolegę – to sytuacje całkiem nie do pomyślenia. W tym ostatnim przypadku uzasadnione mogłoby być co najwyżej podanie nowego, istotnie odmiennego dowodu – i jedynie on, a nie samo twierdzenie, stanowiłoby wówczas istotną treść publikacji. Jednak Zangwill bynajmniej nie sugeruje, że podaje nowe argumenty na rzecz powszechnie uznanych tez. Wręcz przeciwnie, powiada: „moje argumenty są spokrewnione z niektórymi jego [Hanslicka] argumentami”²⁴. Czy są one lepszymi krewnymi argumentów Hanslicka i innych autorów? Również na to pytanie wypadnie odpowiedzieć negatywnie.

Po powyższym wyjaśnieniu możemy przystąpić do prezentacji argumentów – przedstawianych na długo przed Zangwillem – podważających literalistyczne poglądy na temat związku pomiędzy muzyką a emocjami²⁵. Jednym z pierwszych autorów²⁶,

²¹ Por. np. Alan Tormey, *The Concept of Expression*, Princeton 1971, zwłaszcza Appendix, s. 143-153 oraz Guy Sircello, *Mind and Art. An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton 1972.

²² „My discussion is resolutely ahistorical”, N. Zangwill, *Against Emotion...*, *op. cit.*, s. 30, przypis 6.

²³ „justifiable claim to objective truth”, *ibidem*.

²⁴ „my arguments are cousins of some of his [Hanslicks] arguments”, *ibidem*, s. 29, przypis 1.

²⁵ Podobne przeglądy historyczne, uwydatniające nieco inne wątki, przedstawiam także w: K. Gućzalski, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, *op. cit.* oraz K. Gućzalski, *Ekspresja – prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka” 2005/2006, nr 9/10, s. 110-128.

²⁶ Ścisłej mówiąc, jednym z pierwszych po okresie relatywnej dominacji klasycznej teorii ekspresji na przełomie XIX i XX wieku.

k który to uczynił, był polski filozof Henryk Elzenberg. W roku 1937, w artykule zatytułowanym *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*²⁷ rozważał różne sposoby wyjaśnienia, dlaczego używamy określeń emocjonalnych w odniesieniu do obiektów postrzegalnych zmysłowo (prawomocności takich określeń w stosunku do muzyki Zangwill, jak już wspomnieliśmy, w żadnym razie nie kwestionuje, a wręcz domaga się ich adekwatnego wytłumaczenia). Poszukując takiego wyjaśnienia Elzenberg rozważa oczywiście zarówno wyrażanie realnych emocji, jak i ich wywoływanie, argumentując, że mechanizmy te są niewystarczające do interpretacji wszystkich przypadków stosowania określeń emocjonalnych. Rozpatruje między innymi standardowy przykład krajobrazu (powołując się przy tym na Maxa Schelera), który mógłby być określony jako „ponury” albo „wesoły”, co oczywiście nie może oznaczać, że jest on ekspresją (czy – dodajmy – przedstawieniem) jakichś realnych emocji przez kogoś przeżytych. Ale też:

Jest rzeczą zupełnie pewną, że można, w przedmiocie oglądanym, stwierdzić pewien ton uczuciowy, samemu się na ten ton nie nastrojając; że można odczuć las jako „ponury”, taflę wodną jako „melancholijną” (i tak samo zresztą pieśń, poemat, symfonię, tym bardziej zaś motyw dekoracyjny), nie przeżywając samemu ponurości, melancholii czy innych uczuć. Rozbieżność między naszym własnym nastrojem a nastrojem otaczającej przyrody była nawet kiedyś dla poezji lirycznej tematem tak pospolitym, że stawał się aż prawie banalny²⁸.

To zaś oznacza, że określenia emocjonalne jakiegokolwiek przedmiotu postrzeganego zmysłowo, w szczególności muzyki, nie mogą być wyjaśnione w terminach wywoływania odpowiednich emocji. Argument ten był później nieraz powtarzany, np. przez Aarona Ridleya:

(...) możemy określać utwory muzyczne jako radosne – i czynimy to – nawet jeśli niczego nie odczuwamy, gdy ich słuchamy. (...) możemy uznać radosny utwór muzyczny za nieznosnie irytujący właśnie z powodu jego wesołości²⁹.

W konsekwencji Elzenberg postuluje, powołując się zresztą na wcześniejsze sugestie niektórych fenomenologów i psychologów, aby uznać, że niektóre obiekty zmysłowo postrzegane – m.in. dzieła sztuki – posiadają pewne bezpodmiotowe jakości emocjonalne, które Elzenberg nazywa zabarwieniem uczuciowym. W późniejszym artykule *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, napisanym już w roku 1950, Elzenberg argumentuje, że tylko te jakości – ewentualnie zjawiska na nich nadbudowane –

²⁷ H. Elzenberg, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*, „Z zagadnień poetyki” 1937, nr 6, s. 483-491. Przedrukowane m.in. w: H. Elzenberg, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966 (II wyd.: Toruń 2005) oraz w: H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, Lublin 1999.

²⁸ H. Elzenberg, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *idem*, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966, s. 45.

²⁹ „(...) we can and do describe pieces of music as jolly even if we feel nothing at all when we listen to them. (...) we can find a jolly piece of music acutely irritating just because of its jollity.”, A. Ridley, *Music, Value, and the Passions*, Ithaca–London, 1995, s. 127.

a nie jakakolwiek faktyczna ekspresja realnych emocji, mogą być, w ścisłym sensie, zjawiskiem estetycznym³⁰.

Pierwszym być może filozofem anglojęzycznym, który wystąpił zdecydowanie przeciw klasycznej teorii ekspresji była Susanne Langer (1895-1985). W swej znanej książce *Philosophy in a New Key* poddała zdecydowanej krytyce pogląd, że istotą muzyki jest wyrażanie realnych emocji twórcy – co Langer nazywa autoekspresją³¹ – czy też wywoływanie realnych emocji u słuchacza³². Jej pozytywny pogląd brzmi: muzyka przedstawia uczucia. W tym sensie Zangwill ma rację nazywając go teorią przedstawiania. Jednak według Langer muzyka nie przedstawia realnych emocji przeżytych przez jakąś osobę:

Uczucia objawione w muzyce w istocie *nie* są „namiętnością, miłością czy tęsknotą takiego a takiego indywiduum” (...) ale są przedstawione wprost naszemu rozumieniu, tak, że możemy je uchwycić, uświadomić sobie i zrozumieć, bez ich rzekomego przeżywania czy przypisywania ich komukolwiek innemu³³.

Kolejnym zaś ograniczeniem jest stwierdzenie, że to, co muzyka może przedstawić, to tylko „dynamiczne wzorce ludzkiego doświadczenia”³⁴ czy też „tylko morfologia uczucia; a jest całkiem prawdopodobne, że niektóre smutne i niektóre szczęśliwe stany mogą mieć bardzo podobną morfologię”³⁵. Jest jasne, że nie o prawdziwe, realne emocje tutaj chodzi, więc poglądu takiego w żadnym razie nie można uznać za literalistyczny w rozumieniu Zangwilla.

Jednak to nie stanowisko Langer uchodzi za najbardziej kategoryczne zerwanie z klasyczną teorią ekspresji, a wystąpienie Oetsa Kolka Bouwsmy w roku 1950 z jego słynną wypowiedzią:

(...) teraz, bez zahamowań, powiemy, że muzyka jest smutna, nie dodając, iż znaczy to, że wyraża smutek. Bo smutek tak się ma do muzyki, jak czerwoność do jabłka, a nie jak czknięcie do wina musującego. A przede wszystkim po wysłuchaniu utworu czy przeczytaniu wiersza nie będziemy pytać „Co on wyraża?”³⁶

³⁰ H. Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka”, 1960, s. 49-65 (późniejsze przedruki – por. przypis 27.)

³¹ S. Langer, *Philosophy...*, *op. cit.*, s. 214-217. *Nowy sens...*, *op. cit.*, s. 320-323.

³² S. Langer, *Philosophy...*, *op. cit.*, s. 218-219. *Nowy sens...*, *op. cit.*, s. 324-326.

³³ „Feelings revealed in music are essentially *not* »the passion, love or longing of such-and-such an individual,« (...) but are presented directly to our understanding, that we may grasp, realize, comprehend these feelings, without pretending to have them or imputing them to anyone else.”, S. Langer, *Philosophy...*, *op. cit.*, s. 222. *Nowy sens...*, *op. cit.*, s. 329-330. Ten i następne cytaty z książki Langer zostały nieznacznie zmodyfikowane w stosunku do istniejącego polskiego przekładu, tak aby lepiej odpowiadały angielskiemu oryginałowi.

³⁴ „dynamic patterns of human experience”, S. Langer, *Philosophy...*, *op. cit.*, s. 226. *Nowy sens...*, *op. cit.*, s. 335.

³⁵ „only the morphology of feeling; and it is quite plausible that some sad and some happy conditions may have a very similar morphology”, S. Langer, *Philosophy...*, *op. cit.*, s. 238. *Nowy sens...*, *op. cit.*, s. 351.

³⁶ „(...) now, unabashed, we shall say that the music is sad, and we shall not go on to say that this means that the music expresses sadness. For the sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like burp to the cider. And above all we shall not, having heard the music or read the poem, ask, »What does it express?«”, O.K. Bouwsma, *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis*, red. M. Black, Englewood Cliffs 1950, s. 71-96; tutaj s. 94.

Bouwsma widzi więc w muzyce – podobnie jak Elzenberg – pewne jakości emocjonalne, które – ze względu na analogię do czerwoności jabłka – mogą zostać uznane za jej własności percepcyjne. Naturalnie stanowiska obu tych autorów nie są literalistyczne, bo żaden z nich nie zamierzał sugerować absurdalnej idei, że muzyka może doznawać realnych emocji. W terminologii Zangwilla można by je nazwać teoriami Nieliteralnego zawierania się emocji w muzyce. Bouwsma wyjaśnia posiadanie przez muzykę takich własności następująco:

Smutna muzyka ma pewne cechy charakterystyczne ludzi, którzy są smutni. Jest raczej wolna, nie skoczna, w tonach niskich, nie dźwięcznych. Ludzie, którzy są smutni, poruszają się wolniej, mówią ciszej i niższym głosem³⁷.

Wpisuje się w ten sposób w wielowiekową tradycję zapoczątkowaną przez Platona³⁸, i powszechnie obowiązującą w XVII i XVIII wieku. Zgodnie z tą tradycją muzyka naśladuje zewnętrzną ekspresję emocji w ciele ludzkim: w głosie, postawie ciała, gestykulacji itp. Znacznie bardziej wpływowym estetykiem, który przedstawił w roku 1958 podobną jak Bouwsma – i w istocie bardziej przekonującą – krytykę klasycznej teorii ekspresji był Monroe C. Beardsley³⁹.

Pogląd, że własności emocjonalne muzyki tkwią w niej samej, są jej jakościami percepcyjnymi, znalazł miejsce w szerzej zakrojonej teorii przedstawionej przez Petera Kivy'ego w jego znanej książce *The Corded Shell*⁴⁰ i co najmniej od tego momentu został szeroko i powszechnie przyjęty, co sam Kivy konstatuje 19 lat później:

(...) centralna teza książki *The Corded Shell*, że ekspresywność zawiera się w muzyce, i ma się do niej tak jak czerwoność do jabłka, a nie jak czknięcie do wina musującego, została zaakceptowana prawie przez całą społeczność brytyjskich i amerykańskich filozofów zainteresowanych tą kwestią⁴¹.

W odniesieniu jednak do dalszych pytań dotyczących związku pomiędzy muzyką a emocjami, istnieje szereg kontrowersji, co zresztą przyznaje sam autor w przytaczanym artykule. Pierwsza dotyczy źródła jakości emocjonalnych w muzyce. Kivy przyjął i rozwinął pogląd wyrażony przez Bouwsme, a wywodzący się od Platona – choć Kivy jako jego pierwotne źródło podaje idee Cameraty Florenckiej z przełomu XVI i XVII wieku⁴². Pogląd ten ponownie zyskał dominację w drugiej połowie XX wieku, choć pojawiają się też odmienne sugestie: że muzyka, raczej niż zewnętrzną ekspresję emocji, odzwierciedla ich wewnętrzny, introspektywnie odczu-

³⁷ „Sad music has some of the characteristics of people who are sad. It will be slow, not tripping: it will be low, not tinkling. People who are sad move more slowly, and when they speak, they speak softly and low”, *ibidem*, s. 95.

³⁸ Platon, *Państwo*, 399a-c; Platon, *Prawa*, 654e-655b, 669c.

³⁹ M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958, zwłaszcza s. 318-338.

⁴⁰ P. Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.

⁴¹ „ (...) the central thesis of *The Corded Shell*, that expressiveness is in the music, the redness to the apple, not the burp to the cider, was accepted by almost the entire community of British and American philosophers interested in the question”, P. Kivy, *Feeling the Musical Emotions*, „British Journal of Aesthetics” 1999, nr 1, s. 1.

⁴² P. Kivy, *The Corded Shell...*, *op. cit.*, s. 51.

wany aspekt (przebieg, formę, wzorzec dynamiczny)⁴³. Oba poglądy możemy więc nazwać odpowiednio stanowiskiem eksternalistycznym i internalistycznym. Źródła tego ostatniego poglądu można dopatrywać się z kolei w *Polityce* Arystotelesa⁴⁴. Akceptowano go powszechnie od początku XIX do połowy XX wieku, a jednym z ostatnich jego zwolenników w tym okresie była Susanne Langer. W jednym i drugim przypadku u podłoża relacji pomiędzy muzyką a emocjami miałyby leżeć takie czy inne podobieństwo: do zewnętrznej ekspresji emocji lub do ich wewnętrznego przebiegu, ewentualnie wzorców dynamicznych w nich obecnych.

Kolejna kontrowersja dotyczy reakcji słuchaczy na obecne w muzyce jakości emocjonalne. Kivy zdecydowanie bronił poglądu, że emocje obecne w muzyce nie są przez słuchacza przeżywane, a jedynie odczytywane z muzyki jako jej jakości – stanowisko takie jest czasem nazywane kognitywistycznym. Pogląd ten spotkał się z dość powszechną krytyką i odrzuceniem. Większość autorów uznaje, że muzyka zazwyczaj wywołuje wyrażane emocje⁴⁵. Nikt jednak nie opowiada się za typową, pełną teorią ewokacji, zgodnie z którą jakości emocjonalne muzyki to prostu, z definicji, jej zdolność do wywoływania emocji w słuchaczu – pogląd taki, jak powiedzieliśmy wcześniej, jest powszechnie uważany za nie do utrzymania. Stephen Davies mówi wprost:

(...) muzyka ma swój ekspresywny charakter niezależnie od wywoływania emocji odpowiadających temu charakterowi. Niemniej jednak sądzę, że smutna muzyka może skłaniać niektórych słuchaczy do odczuwania smutku, nawet jeśli ekspresyjność muzyki nie daje się wyjaśnić przez jej zdolność do wywoływania takiej reakcji⁴⁶.

Używając słów Zangwilla można powiedzieć: wywoływanie emocji nie jest istotne dla muzyki, albo jeszcze bardziej konkretnie: wywoływanie smutku nie jest istotą smutnej muzyki. Co być może nawet ważniejsze, Davies twierdzi, że gdy muzyka wywołuje reakcję emocjonalną, nie mamy do czynienia z typowymi, pełnymi emocjami: nie towarzyszą im odpowiednie obiekty, ku którym skierowane są emocje, przeświadczenia, wyobrażenia, skłonności do reagowania w określony sposób, konsekwencje życiowe itp. Nie są to więc uczucia o typie i sile zwyczajnych, realnych emocji⁴⁷. Pogląd Daviesa nie jest zatem literalistyczny w sensie Zangwilla. Tak więc z dwóch powodów stanowisko to odbiega od tezy, które Zangwill poddaje krytyce: ani uczucia wywołane nie służą do wyjaśnienia jakości emocjonalnych muzyki (i w tym sensie nie są dla muzyki istotne), ani też nie są to prawdziwe, realne emocje. Stanowisko innych autorów jest w tym względzie podobne, nawet jeśli proponują oni nieco inny opis ta-

⁴³ Por. np. M. Budd, *Music and the Emotions*, London, 1985, s. 175-6; *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London 1995, s. 157. Jerrold Levinson i Aaron Ridley w zasadzie akceptują dominujący pogląd eksternalistyczny, jednak zauważają także możliwość i potencjalną relewantność stanowiska internalistycznego. Por. J. Levinson, *Musical Expressiveness*, w: *idem, The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca 1996, s. 114; A. Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh 2004, s. 73-74.

⁴⁴ Arystoteles, *Polityka*, Księga 8, rozdział 5, 1340a-b.

⁴⁵ Por. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca-London, 1994, s. 279. Inni zwolennicy takiego poglądu to np. Jerrold Levinson, Alan Goldman, Aaron Ridley czy Colin Radford.

⁴⁶ „... music possesses its expressive character independently of its arousing emotions reflecting that character. Nevertheless, I believe that sad music might lead some listeners to feel sad, even if music's expressiveness is not to be explained by its power to awaken that response”, *ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 302-308.

kiej reakcji emocjonalnej na muzykę, która nie jest równoznaczna z przeżywaniem realnych, w pełni wykształconych emocji, jakie pojawiają się w naszym codziennym życiu.

III. Rzekome teorie literalistyczne

Jest tak również w przypadku Dereka Matraversa, który proponuje następującą definicję: „Dzieło sztuki *x* wyraża emocję *e* jeśli (...) *x* wywołuje (...) uczucie, które byłoby aspektem odpowiedniej reakcji na wyrażenie emocji *e* przez istotę ludzką”⁴⁸, będąc tym samym być może jedynym autorem, który rozumie własności ekspresywne sztuki jako jej zdolność do wywoływania pewnych uczuć. Ale i tutaj nie ma mowy o realnych, prawdziwych emocjach, a jedynie o „aspekcie odpowiedniej reakcji”. Dalej zaś znajdujemy jeszcze następujące dookreślenie:

Teza, że emocjonalna reakcja na sztukę ekspresywną jest czymś właściwym, istnieje w słabej i mocnej, wiarygodnej i niewiarygodnej wersji. Mocna i niewiarygodna wersja głosi, że ta reakcja emocjonalna jest w pełni kompletna we wszystkich aspektach. (...) Słabą i bardziej przekonującą wersją jest teza, że czysto kognitywna reakcja jest nieadekwatna wobec ekspresywnego dzieła sztuki. Byłoby rzeczą właściwą, aby wśród stanów mentalnych wywołanych percepcją takiego dzieła, pojawił się stan (lub jego załączek), którego natura byłaby w jakiś sposób związana z emocjami⁴⁹.

Pokazuje to, że zaklasyfikowanie przez Zangwilla stanowiska Matraversa – które on sam najwyraźniej nazywa „słabą teorią ewokacji” – jako literalistycznego jest błędne, przez co autor *Against Emotion...* traci kolejnego przeciwnika i obiekt krytyki. (Gdyby zresztą uznać Matraversa za faktycznego przeciwnika Zangwilla, to – jak się poniżej okaże – argumenty tego ostatniego przeciw jego tezom i tak okazałyby się nieskuteczne.)

Tak samo, tzn. słabą teorią ewokacji, nazywa swoją teorię Aaron Ridley⁵⁰, nie stawiając jednak znaku równości pomiędzy emocjonalnym opisem muzyki a wywoływaniem takiej czy innej reakcji u odbiorcy. Powiada bowiem:

⁴⁸ „A work of art *x* expresses the emotion *e* if (...) *x* arouses (...) a feeling which would be an aspect of the appropriate reaction to the expression of *e* by a person”, D. Matravers, *Art and Emotion*, Oxford 2001, s. 146.

⁴⁹ „The claim that it is appropriate to react to expressive art with a feeling or emotion (...) exists in weak and strong, plausible and implausible versions. The strong and implausible version is that the emotional state (...) is of the full-blooded kind (...) The weak and more plausible version is the claim that a purely cognitive response is inappropriate when faced with an expressive work of art. Amongst the mental states caused by perceiving such a work, it would be appropriate if there were a state (or incipient state) whose nature were in some way bound up with the emotions”, *ibidem*, s. 146-147.

⁵⁰ A. Ridley, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1995, nr 1, s. 49–57; tutaj s. 52–54 oraz *Music, Value, and the Passions*, Ithaca–London 1995, s. 128-134. Polski przekład pierwszego artykułu: A. Ridley, *Muzyczne współodczuwanie: doświadczenie muzyki ekspresywnej*, przeł. Aneta Rostkowska i Krzysztof Guczalski, „Principia”, Tom XLIII-XLIV, Kraków 2005-2006, s. 201-218; tutaj s. 209-213.

Zgadzam się z szeroko uznawanym poglądem, że każda taka koncepcja [ekspresji muzycznej] zawierać będzie odwołanie do podobieństwa określonych fragmentów muzyki (instrumentalnej) do ludzkiego zachowania ekspresywnego⁵¹.

Tzn. uznaje ekspresywność muzyki – podobnie jak wielu innych autorów – za pewną własność jej samej: tę, która czyni muzykę podobną do ludzkiego zachowania ekspresywnego. Uważa jedynie, że odwołanie się do tego podobieństwa nie wystarcza do wyjaśnienia ekspresywności muzyki i trzeba dodatkowo wskazać na pewne reakcje emocjonalne u odbiorcy. W tym kontekście wydaje się zaskakujące, że Zangwill podaje Ridleya jako przedstawiciela literalistycznej teorii ekspresji, tzn. teorii według której „główną funkcją wszelkiej lub większości muzyki jest wyrażanie [rzeczywistych] emocji”⁵². Wyjaśnienie takiej kwalifikacji Ridleya znajdujemy w rozdziale VIII jego książki. Rozwija on tam teorię ekspresywności jako ekspresji fikcyjnej osoby, jaką czasem konstruujemy w trakcie percepcji dzieła i wyposażamy w emocje, odpowiadające jakościom emocjonalnym znajdowanym w muzyce. W żadnym razie nie chodzi więc o ekspresję prawdziwych emocji, a jedynie o wyobrażenie ekspresji emocji, które w istocie są wyprowadzone z jakości emocjonalnych dzieła⁵³. Po raz kolejny pokazuje to, jak Zangwill znajduje swoich rzekomych adwersarzy dzięki powierzchownej i nieuważnej lekturze ich tekstów.

Ostatnim rzekomym przedstawicielem teorii literalistycznej jest Deryck Cooke z jego książką *The Language of Music*, która – jak już wcześniej wspomniano – ukazała się w roku 1959 i miałyby być, według Zangwilla, przykładem teorii ekspresji. Nie można zaprzeczyć, że Cooke wypowiada stwierdzenia w rodzaju „muzyka wyraża subiektywne doświadczenie kompozytora”⁵⁴, ciągle w duchu klasycznej teorii ekspresji, która została zakwestionowana niewiele wcześniej przez Langer i Beardsleya. Jednocześnie wydaje się jasne, że najbardziej zależy mu na uznaniu – wbrew np. słynnej wypowiedzi Strawińskiego – iż muzyka jest w ogóle ekspresywna: „ci, którzy uznają muzykę za jakkolwiek ekspresywną (większość ludzkości), dostrzegają w niej ekspresję emocji”⁵⁵. Jako jeden z „dowodów” Cooke cytuje np. wypowiedź Mozarta mówiącą o ekspresji emocji postaci w jego operze⁵⁶ – a więc bynajmniej nie ekspresji jakichkolwiek rzeczywistych emocji, choćby kompozytora. Jednocześnie można zauważyć, że to nie obrona takiej czy innej teorii literalistycznej była głównym zamiarem książki Cooke’a. Jej temat został wyrażony w tytule, a główna teza brzmi: „nie ulega wątpliwości (jak próbuję pokazać w rozdziałach 2 i 3), że kompozytorzy świadomie lub nieświadomie używali muzyki jako języka, przynajmniej począwszy od roku 1400 od początku XV wieku”⁵⁷. A zatem nawet jeśli w książce Cooke’a znajdujemy sformu-

⁵¹ A. Ridley, *Muzyczne współodczuwanie...*, *op. cit.*, s. 202.

⁵² „it is the main function of all or most music to express [real] emotions” N. Zangwill, *Music, Metaphor, and Emotion...*, *op. cit.*, s. 391.

⁵³ A. Ridley, *Music, Value, and the Passions...*, *op. cit.*, s. 181-195. Koncepcja ta, zwana w literaturze angielskiej *persona theory*, znalazła orędownika także w osobie Jerrolda Levinsona (por. J. Levinson, *op. cit.*). W istocie teorię taką przedstawił już znacznie wcześniej, w roku 1960, Henryk Elzenberg w swoim artykule *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, co oczywiście pozostało w kręgu anglosaskim niezauważone, zapewne nie tylko z tego powodu, że artykuł Elzenberga został przełożony na język angielski dopiero w roku 2012.

⁵⁴ „music does in fact express composer’s subjective experience”, D. Cooke, *op. cit.*, s. 10.

⁵⁵ „those who have found music expressive of anything at all (the majority of mankind) have found it expressive of emotion”, *ibidem*, s. 12.

⁵⁶ Por. *ibidem*, s. 13.

⁵⁷ „it is undeniable (as Chapters 2 and 3 attempt to demonstrate) that composers have consciously or unconsciously used music as a language, from at least 1400 onwards”, *ibidem*, s. 13-14.

lowania bliskie literalistycznej (klasycznej) teorii ekspresji, to ich znaczenie jest w niej marginalne. Od tamtego zaś czasu, tzn. od roku 1959, nie pojawili się w zasadzie żadeni znaczący przedstawiciele teorii literalistycznych, a zatem żadeni realni oponenti, przeciwko którym mogłaby być skierowana krytyka Zangwilla. Tak jak zauważył Kivy, panuje stosunkowo szeroki konsensus co do tego, że emocjonalne określenia muzyki odnoszą się do obecnych w niej jakości emocjonalnych, „że muzyka posiada (zwykajne) emocje w taki sposób, w jaki jabłko posiada czerwoność, jako własność percepcyjną”⁵⁸. A ponieważ nikt nie zamierza sugerować, że muzyka faktycznie przeżywa emocje, pozostaje jedynie nieliteralne użycie terminów emocjonalnych w odniesieniu do muzyki⁵⁹. Pogląd taki znajdujemy już u Beardsley’a w roku 1958: „»Ta muzyka jest radosna« (...) to oczywiście opis metaforyczny, ale nie jest on w mniejszym stopniu opisem z powodu swej metaforyczności”⁶⁰.

IV. Zangwill i odrzucenie emocji

Ten stosunkowo powszechny pogląd okazuje się główną pozytywną tezą Zangwilla: wzmiankuje ją już w zakończeniu pierwszego artykułu⁶¹, a rozwija i uzasadnia w drugim⁶², między innymi za pomocą tak nieodparty ch argumentów jak np.:

(...) jeśli termin emocjonalny jest stosowany do osoby, to prawdopodobnie w sensie literalnym, ale jeśli jest stosowany do nieba („gniewne niebo”), to prawdopodobnie w sensie metaforycznym. To daje nam kryterium rozróżnienia, czy termin emocjonalny jest używany metaforycznie⁶³.

Autor nie mówi przy tym o nieliteralnych określeniach muzyki, a jedynie o metaforycznych, uzasadniając to następująco: „Metafory nie są oczywiście jedynym nieliteralnym środkiem językowym, ale dla uproszczenia pomocne będzie założenie, że są”⁶⁴. Innymi słowy, po prostu używa terminu „metaforyczny” w miejsce „nieliteral-

⁵⁸ „that music possesses (the garden-variety) emotions the way an apple possesses redness as a perceptual property”, P. Kivy, *What Was Hanslick Denying?*, „The Journal of Musicology” 1990, nr 1, s. 3-18; tutaj s. 4.

⁵⁹ Jak zauważa Zangwill, Stephen Davies sugeruje (*Musical Meaning and Expression...*, *op. cit.*, s. 163-165), że użycie określeń emocjonalnych w odniesieniu do muzyki jest literalnym użyciem pochodnym, które mogło powstać jako martwa metafora, tym samym nie będąca już metaforą. Pogląd taki ma jakąkolwiek wiarygodność jedynie w odniesieniu do ogólnych, stereotypowych, określeń w rodzaju „smutna”, „melancholijna” itp., ale z pewnością nie w stosunku do nowatorskich, oryginalnych określeń emocjonalnych. Tak więc sugestia Daviesa wydaje się mało przekonująca. Jeśli ktoś jednak chciałby ją zaakceptować, warto podkreślić, że również według niego określenia emocjonalne muzyki nie są stosowane w ich pierwotnym sensie literalnym, a co najwyżej w p o c h o d n y m sensie literalnym.

⁶⁰ „»This music is joyful« (...) is a metaphorical description, to be sure, but it is no less a description for being metaphorical.”, M.C. Beardsley, *op. cit.*, s. 328.

⁶¹ Por. N. Zangwill, *Against Emotion...*, *op. cit.*, s. 42-43.

⁶² N. Zangwill, *Music, Metaphor, and Emotion...*, *op. cit.* Ściśle rzecz biorąc pozytywna teza Zangwilla brzmi: „Określenia emocjonalne muzyki są (w większości) metaforycznymi opisami jej własności estetycznych” („Emotion descriptions of music are (mostly) metaphorical descriptions of its aesthetic properties”), *ibidem*, s. 394.

⁶³ „(...) if an emotion word is applied to a person, it is likely to be literal, but if it is applied to the sky (“angry sky”), it is likely to be metaphorical. This gives us a criterion for telling whether an emotion word is used metaphorically”, *ibidem*, s. 393.

⁶⁴ „Metaphors are, of course, not the only nonliteral linguistic device, but to simplify matters it will help to assume that they are”, *ibidem*, s. 399, przypis 1.

ny”. Naturalnie powód, dla którego nieliteralne użycie w tym przypadku miałyby być właśnie metaforą, nasuwa się dość łatwo, jeśli przypomnimy rozpowszechnioną opinię na temat źródeł użycia terminów emocjonalnych w odniesieniu do muzyki, wskazującą na podobieństwo muzyki do takiego czy innego aspektu emocji. Wszak za podstawę metafory w myśl jej klasycznych teorii uważa się właśnie podobieństwo czy analogię (w przeciwieństwie np. do metonimii, opartej na stosunku przyległości, bliskości, części do całości itp.)

W swoim artykule *Appropriate Musical Metaphors*, Zangwill zgadza się w mniejszym lub większym stopniu także z powyższą popularną opinią. Wymienia np. podobieństwo muzyki do „artykulacji głosowej osoby, która przeżywa jakąś emocję”, czy też do „typowych behawioralnych przejawów smutku czy gniewu”⁶⁵. Jedyną tezę Zangwilla, której nie można jeszcze uznać za powszechnie przyjętą, jest następująca: „powinniśmy unikać jednolitego wyjaśnienia, co czyni metaforyczne określenia muzyki adekwatnymi. Jest wiele różnych powodów trafności metafor muzycznych”⁶⁶, choć, jak wspomniano powyżej, Jerrold Levinson i Aaron Ridley sugerowali już wcześniej, że wyjaśnienie źródeł jakości emocjonalnych muzyki nie musi być całkiem jednolite.

Pomijając jednak ten apel o pluralizm w wyjaśnianiu, można postawić pytanie, czym jeszcze różni się stanowisko Zangwilla od tego, co uznaliśmy za najbardziej niekontrowersyjne jądro niemal wszystkich teorii na temat relacji pomiędzy muzyką a emocjami, tj. poglądu głoszącego, że ekspresywność muzyki to jej nieliteralne jakości emocjonalne (albo też jakości emocjonalne w niepierwotnym, pochodnym sensie), oparte na takim czy innym podobieństwie muzyki do pewnych aspektów emocji. Otóż niemal nikt nie wyciąga stąd wniosku, że muzyka nie ma nic wspólnego z emocjami. Wręcz przeciwnie: jeśli jest w jakimś sensie podobna – z czym zgadza się sam Zangwill – to znaczy, że właśnie ma z nimi coś wspólnego. I niemal wszyscy uznają ten aspekt muzyki za istotny. Całkiem inaczej niż Zangwill. A jak uzasadnia on swój wniosek, że „sama muzyka nie ma żadnego istotnego związku z emocjami”⁶⁷? W pierwszym artykule próżno poszukiwać takiego uzasadnienia poza atakami na różne literalistyczne poglądy – w zasadzie zbędnymi (i, jak się za chwilę okaże, nie do końca przekonującymi), skoro niemal nikt takich poglądów nie utrzymuje. W drugim uzasadnienie wygląda następująco: „Jeśli określenia emocjonalne nie odnoszą się literalnie do emocji, to z pewnością sama muzyka nie ma żadnego istotnego związku z emocjami.”⁶⁸ Konkluzywność takiego wnioskowania zależy oczywiście od sposobu rozumienia określenia „mieć istotny związek”. Jeśli znaczy ono po prostu „mieć literalny związek”, to powyższe zdanie byłoby w zasadzie tautologią. Zatem

⁶⁵ „the vocal noises produced by a person who has the emotion”, „the typical behavioural manifestation of sadness or anger”, N. Zangwill, *Appropriate Musical Metaphors*, „The Nordic Journal of Aesthetics” 2008, s. 51-55; tutaj s. 53-54. Co ciekawe, w pierwszym artykule, w którym Zangwill zajadłe zwalczał emocje, zaprzeczał wyrażonemu tutaj pogładowi: „Można by sugerować (...), że muzyka przedstawia nie same emocje, ale behawioralne przejawy czy rezultaty emocji. (...) Ale teoria ta ma wiarygodność bliską zeru” („It might be suggested (...) that music represents, not the emotions themselves, but the behavioural manifestation or upshot of emotion. (...) But this theory has next to nil in the way of plausibility”), *Against Emotion...*, *op. cit.*, s. 41.

⁶⁶ „we should avoid a unitary account of what makes metaphorical descriptions of music in terms of emotion appropriate. There are many different ways in which musical metaphors can be appropriate”, *ibidem*, s. 51.

⁶⁷ „music itself has nothing essential to do with emotion”, *Music, Metaphor, and Emotion...*, *op. cit.*, s. 391.

⁶⁸ „If emotion descriptions do not literally refer to emotions, then surely music itself has nothing essential to do with emotion”, *ibidem*, s. 394.

frazę „mieć istotny związek” powinniśmy zinterpretować w inny sposób. Wtedy jednak powyższe wnioski okażą się w oczywisty sposób błędne.

Rozważmy dla porównania przykład obrazu przedstawiającego. Jeśli wskazuję na niego i mówię: „Spójrz na tego człowieka po prawej stronie”, to oczywiście nie używam słowa „człowiek” w sensie dosłownym. Obraz nie zawiera literalnie żadnych obiektów, które przedstawia, ani też opisy obrazu zawierające odniesienia do tych obiektów nie są literalne. (Dla prostoty możemy założyć, że mamy do czynienia z obrazem przedstawiającym fikcyjne obiekty – osoby, miejsca czy budowle – które nie istnieją i nigdy nie istniały). Z pewnością jednak nie wynika stąd, że obraz nie ma żadnego istotnego związku z przedstawianymi obiektami. Jest dokładnie odwrotnie: przedstawione obiekty stanowią właśnie o istocie obrazu przedstawiającego jako takiego, są jego istotnym elementem, który jest dla nas ważny i interesujący.

W odniesieniu do muzyki możemy stwierdzić, że nawet jeśli emocjonalne określenia muzyki są w oczywisty sposób nieliteralne, to i tak określenia te i związek muzyki z emocjami jaki stoi u ich podstawy (i który Zangwill również akceptuje) mogą być jednym z istotnych aspektów muzyki i jej znaczenia. Antyliteralistyczne wywody Zangwilla nie stanowią w tej kwestii żadnego kontrargumentu, skoro w stwierdzeniu powyższym już wręcz zakładamy ich konkluzję, tzn. nieliteralność określeń emocjonalnych muzyki.

Jak zatem można opisać strategię Zangwilla? Uzasadnia on z wielkim impetem to, z czym praktycznie wszyscy się zgadzają i następnie sugeruje – bezpodstawnie – że wynika stąd wniosek znacznie dalej idący, który jest w najwyższym stopniu kontrowersyjny i niewiarygodny, mianowicie taki, że „muzyka nie ma żadnego istotnego związku z emocjami”.

Antyliteralistyczne argumenty Zangwilla są w istocie zbędne, skoro próbują wykazać to, co jest powszechnie akceptowane i uznawane za dobrze uzasadnione. Mimo wszystko niektórzy filozofowie analityczni byliby prawdopodobnie rozczarowani, gdybym nie przeanalizował jego argumentów. Uznaliby pewnie, że nie potraktowałem jego artykułu w sposób uczciwy. Tak więc poświęcę teraz chwilę uwagi samym argumentom Zangwilla przedstawionym w pierwszym artykule i rozważę, czy przynajmniej dowodzą one tego, co do czego w zasadzie panuje powszechna zgoda. Niestety będę zmuszony stwierdzić, że przynajmniej niektóre z tych argumentów wprowadzają zamęt pojęciowy i w rezultacie są błędne.

V. Ocena argumentów Zangwilla

Szereg argumentów Zangwilla wychodzi od przesłanki – całkiem niekontrowersyjnej i bliskiej truizmu – że „nasz stan umysłu gdy słuchamy muzyki ma muzykę za swój przedmiot”⁶⁹. Jednakże oparte na niej wnioski są najczęściej błędne z powodu zawartej w nich dwuznaczności. Przykładowo, bezpośrednio po powyższym stwierdzeniu Zangwill kontynuuje: „Z tego powodu wydaje mi się dziwne, gdy estetycy odwołują się do idei, że przeżywamy »beprzedmiotowe emocje« gdy słuchamy muzyki”⁷⁰. Bo przecież – tak najwyraźniej rozumuje Zangwill – sama muzyka jest wtedy przedmiotem naszego stanu umysłu, a więc i zawsze obecnym przedmiotem potencjalnie przeżywanych emocji, które zatem nie mogą być beprzedmiotowe.

⁶⁹ „our state of mind when we listen to music has the music as its object.” *Against Emotion...*, *op. cit.*, s. 33.

⁷⁰ „For this reason, I find it peculiar when aestheticians appeal to the idea that we have »objectless emotions« when we hear music”, *ibidem*.

Nie przeszkadza mu to rozważać w następnym rozdziale nastrojów wywołanych przez muzykę, które określa właśnie jako bezprzedmiotowe emocje. Gdyby jednak powyższy argument przeciwko bezprzedmiotowym emocjom był poprawny, przekreślałby możliwość doznawania nastrojów podczas słuchania muzyki. Czyniłby zatem wszelkie dalsze argumenty w tej kwestii zbytecznymi. Zangwill rozpoczyna jednak część III swego artykułu od stwierdzenia: „Nie można zaprzeczyć, że istnieje czasem związek przyczynowy pomiędzy słuchaniem muzyki, którą chcemy określić jako smutną i wywoływaniem pewnego smutnego *nastroju* (...) w słuchaczu.”⁷¹ W istocie błąd tkwi we wcześniejszym argumencie przeciwko bezprzedmiotowym emocjom i wynika z dwuznaczności, którą łatwo sobie uświadomić, gdy podobny argument odniesiemy do malarstwa. Paralelne wnioskowanie dowodziłoby wtedy nieistnienia malarstwa abstrakcyjnego, tzn. takiego, które nie przedstawia żadnych przedmiotów:

Nasz stan umysłu gdy patrzymy na obraz ma obraz jako swój przedmiot. Z tego powodu wydaje mi się dziwne, gdy estetycy odwołują się do idei, że mamy „bezprzedmiotowe percepcje” gdy widzimy obraz abstrakcyjny.

Innymi słowy, taki argument miałby dowodzić, że obraz nie może być „bezprzedmiotowy”, tzn. nieprzedstawiający, bo zawsze przecież widzimy pewien przedmiot, gdy na niego patrzymy: mianowicie sam obraz. Stąd miałyby wynikać, że nie mogą istnieć obrazy abstrakcyjne.

Błąd polega naturalnie na braku rozróżnienia dwóch różnych poziomów: tego, co przedstawiające i przedstawiane, wyrażające i wyrażane itd. Taki sam błąd leży u podłoża szeregu kolejnych, opacznych argumentów Zangwilla. Czytamy więc:

Skoro prawie wszystkie emocje, jak duma czy strach, mają przedmioty intencjonalne inne niż muzyka, więc o tyle, o ile doznajemy takich emocji słuchając muzyki, nie słuchamy muzyki i nie myślimy o muzyce. Zamiast tego myślimy o tym, czego dotyczą emocje. Przedmiotem takich emocji nie jest muzyka. Takie emocje *odwracają uwagę* od doświadczenia muzycznego!⁷²

Analogiczny argument dla malarstwa mógłby brzmieć:

Skoro prawie wszystkie obiekty przedstawiane na obrazach, jak drzewo czy człowiek, same nie są obrazami, więc o tyle, o ile widzimy takie obiekty patrząc na obraz, nie patrzymy na obraz i nie myślimy o obrazie. Zamiast tego myślimy o czymś innym. Przedmiotem takich postrzeżeń nie jest obraz. Takie postrzeżenia *odwracają uwagę* od obrazu!

⁷¹ „There is no denying that there are sometimes causal connections between hearing music we want to describe as sad and the inducement of a certain sad *mood* (...) in the listener”, *ibidem*, s. 35.

⁷² „Given that almost all emotions, like pride or fear, have intentional objects other than the music, in so far as we are having such emotions when listening to music, we are not listening to or thinking about the music. We are thinking about what the emotions are about instead. The object of such emotions is not the music. Such emotions are a *distraction* from musical experience!”, *ibidem*, s. 33.

Wniosek taki byłby naturalnie całkowicie absurdalny. Należałoby wręcz powiedzieć coś dokładnie odwrotnego: niedostrzeżenie obiektów przedstawionych na obrazie byłoby niezrozumieniem istoty obrazu przedstawiającego i właśnie taka percepcja zasługiwałaby na określenie, że nie jest w istocie właściwym doświadczeniem obrazu jako obrazu. I tak samo można by twierdzić, że niedostrzeżenie emocji zawartych w muzyce nie byłoby właściwym doświadczeniem tej muzyki. Naturalnie patrząc na obraz nie widzimy realnego drzewa czy człowieka i można z pewnością argumentować, że słuchając muzyki nie doświadczamy realnych, w pełni ukształtowanych emocji. Ale argumenty takie jak powyższe, z całym swym zamętem pojęciowym, tak naprawdę niczego na temat muzyki nie dowodzą.

Może wydać się zaskakujące, że Zangwill, po podaniu wielu różnych argumentów przeciwko tezie, że istotą muzyki miałyby być wywoływanie realnych emocji czy nastrojów, nie potrafi przekonująco odeprzeć jedynej przeciwniczki, której poglądy analizuje, mianowicie Jenefer Robinson. Zgadza się ona, że opisy muzyki w terminach oznaczających pewne kognitywnie złożone emocje, jak np. „nieodwzajemniona namiętność”, nie mogą zostać wyjaśnione przez odwołanie do wzbudzania takich emocji przez muzykę⁷³. Jednocześnie twierdzi, że muzyka może wywoływać uczucia, w których element kognitywny odgrywa szczątkową rolę: „Muzyka może wprowadzić w stan napięcia lub odprężenia, może niepokoić, wystraszyć lub zaskoczyć”⁷⁴. W takiej sytuacji, według Robinson:

(...) uczucia wywołane „bezpośrednio” przez muzykę wyjaśniają niektóre przypadki ekspresywności muzycznej. (...) Muzyka, która nas niepokoi jest niepokojącą muzyką. (...) Melodie, które nas koją są kojące. (...) wydaje mi się, że ekspresja jakiegoś uczucia przez muzykę może czasem być wyjaśniona wprost w terminach wzbudzania tego uczucia⁷⁵.

Jak reaguje Zangwill na powyższe sugestie? Paradoksalnie, zgadza się na nie! Mimo, że Robinson mówi jednoznacznie o wywoływaniu realnych uczuć, czy też według terminologii Zangwilla: nastrojów. Jedyne, co ma on do zarzucenia sugestiom autorki, to fakt, że nie wyjaśniają one wszystkich określeń emocjonalnych muzyki (czego Robinson bynajmniej nie twierdzi):

Robinson ma rację, że czasem muzyka jest uspokajająca lub niepokojąca z racji swej zdolności do wywoływania w nas odpowiednich stanów. Ale czasem chcemy też opisywać muzykę jako optymistyczną, stanowczą, dumną itd., a wyjaśnienie Robinson nie stosuje się do tych określeń⁷⁶.

⁷³ J. Robinson, *The Expression and Arousal of Emotion in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, nr 1, s. 13-22; tutaj s. 18.

⁷⁴ „Music can make me feel tense or relaxed; it can disturb, unsettle, and startle me”, *ibidem*.

⁷⁵ „(...) the feelings evoked “directly” by music explain some of the cases of musical expressiveness (...) Music that disturbs and unsettles us is disturbing, unsettling music. (...) Melodies that soothe us are soothing. (...) it seems to me that the expression of a feeling by music can sometimes be explained straightforwardly in terms of the arousal of that feeling”, *ibidem*, s. 19.

⁷⁶ „Robinson is right that some music is calming or disturbing, in virtue of its capacity to arouse the corresponding states in us. But we also want to describe *some* music as optimistic, resolute, proud, and so on, and Robinson’s account does not cover these descriptions”, N. Zangwill, *Against Emotion...*, *op. cit.*, s. 36.

Taka koncesja może wydać się zaskakująca, bo przecież oznacza ona, że w niektórych przypadkach wywoływanie realnych emocji, czy też przynajmniej bezprzedmiotowych uczuć (nastrojów) jest – mówiąc językiem Zangwilla – istotne dla muzyki. Antyliteralistyczna kruczata Zangwilla nie jest więc w pełni zwycięska. Czy zatem należy przyjść Zangwillowi z pomocą? Wydaje się, że nietrudno to uczynić: wystarczy po prostu raz jeszcze przypomnieć standardowy argument przywoływany już wcześniej. Otóż jest całkiem wyobrażalne, że możemy określić jakąś muzykę jako odprężającą czy niepokojącą, a jednocześnie wcale nie być przez nią odprężeni czy zaniepokojeni. Odprężająca muzyka może często nie wystarczyć, aby nas uspokoić, np. gdy jesteśmy w stanie wielkiego wzburzenia czy napięcia emocjonalnego. Niepokojąca muzyka, jeśli posługuje się sztampowymi, zużytymi środkami muzycznymi, może nas po prostu znużyć lub zniecierpliwic swoją banalnością. W żadnym razie nie podważa to możliwości rozpoznania i określenia tej muzyki odpowiednio jako odprężającej czy też niepokojącej. A zatem, wbrew pogładowi Robinson, określenia te nie mogą być wyjaśnione jedynie w kategoriach wywoływania odpowiadających uczuć.

Warto przy tym zauważyć, że podobna argumentacja nie byłaby skuteczna w odniesieniu do jakiegokolwiek słabej teorii ewokacji podobnej do tej, jaką głosi Derek Matravers. Chodzi o rodzaj teorii, która co prawda wyjaśnia emocjonalne określenia muzyki wywoływaniem przez nią pewnych odczuć, ale nie pełnych, realnych emocji, a jedynie pewnych ich aspektów. W ramach takiej teorii odpowiednie wyjaśnienie mogłoby brzmieć: odprężająca (niepokojąca) muzyka to taka, która wzbudza poczucie pewnego aspektu, czy też pewnej jakości odprężenia (niepokoję). I mogłoby być całkiem do pomyślenia, że, nie będąc odprężonym przez muzykę, możemy odczuwać pewną jakość odprężenia wystarczającą do określenia muzyki jako odprężającej. Całkiem podobnie, jak możliwe jest odczucie ciepła palcem, mimo że nie od razu musimy się od tego rozgrzać. (A więc ciepło to nie coś, co nas rozgrzewa, ale coś, co posiada jakość, którą możemy odczuć, nie będąc w pełni rozgrzani.)

Wcześniej wspominaliśmy, że wbrew przekonaniu samego Zangwilla, Matravers nie jest jego realnym oponentem, skoro nie mówi o prawdziwych, pełnowymiarowych emocjach. Teraz możemy dodać, że nawet, gdyby go za takiego uznać, to jakiegokolwiek argumenty Zangwilla przeciw niemu byłyby nieskuteczne – właśnie dlatego, że Zangwill we wszystkich swoich argumentach rozważa wyłącznie realne emocje.

Na zakończenie możemy zapytać, czy radykalna teza Zangwilla („Muzyka nie ma żadnego istotnego związku z emocjami”), która nie znajduje uzasadnienia w jego własnych wywodach, wynika może z argumentów Hanslicka, na którego Zangwill się powołuje. Odpowiedź znowu jest negatywna. Wbrew temu, co zdaje się sądzić Zangwill, Hanslick takiej tezy w ogóle nie formułuje. Jest gotów powiedzieć coś wręcz przeciwnego:

Jako wytwór myślącego i czującego ducha, kompozycja może być sama w wysokim stopniu przepelniona duchem i uczuciem. Tej duchowej treści będziemy się domagać w każdym utworze muzycznym, jednak nie może ona być umieszczona w żadnym innym jego elemencie jak tylko w samych strukturach dźwiękowych⁷⁷.

⁷⁷ E. Hanslick, *op. cit.*, s. 81-82. Ze względu na niedokładność i anachroniczność istniejącego przekładu Niewiadomskiego powyższy cytat jest bezpośrednim przekładem z niemieckiego na podstawie: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1922, s. 65: „Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und

Czy też: „W pełni podzielam pogląd, że ostateczna wartość piękna [w muzyce] zawsze będzie polegać na bezpośrednim przejawianiu się uczucia”⁷⁸. Co ostatecznie pokazuje, że Zangwill na próżno widzi w Hanslicku poplecznika swojej tezy, iż rola, jaką emocje odgrywają w muzyce nie jest „niczym znaczącym” i że „muzyka nie ma żadnego istotnego związku z emocjami”, rozwiewając być może ostatnią nadzieję na jakąkolwiek obronę tak skrajnego i niewiarygodnego stanowiska.

Możemy pewnie zgodzić się z Zangwillem: Hanslick miał (niemal) rację. Niestety nie można tego powiedzieć o Zangwillu.

Bibliografia:

- Arystoteles, *Polityka*, przeł. Grzegorz Piotrowicz, Wrocław 1953.
- Beardsley Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.
- Bouwsma Oets Kolk, *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis*, red. M. Black, Englewood Cliffs 1950, s. 71-96.
- Budd Malcolm, *Music and the Emotions*, London 1985 (przekład polski *Muzyka i emocje*, Gdańsk 2014).
- Budd Malcolm, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London 1995.
- Cooke Deryck, *The Language of Music*, London 1959.
- Davies Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca–London 1994.
- Elzenberg Henryk, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka” 1960. Przedruk w: *idem, Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966 (I wyd.: Toruń 2005) oraz: *idem, Pisma estetyczne*, Lublin 1999.
- Elzenberg Henryk, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu, „Z zagadnień poetyki”* 1937, nr 6. Przedruk w: *idem, Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966 (II wyd.: Toruń 2005) oraz *idem, Pisma estetyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Guczalski Krzysztof, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkiewicz, Maciej Jabłoński, Poznań 2015.
- Guczalski Krzysztof, *Ekspresja – prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka” 2005/2006, nr 9/10.
- Hanslick Eduard, *O pięknie w muzyce* (pierwsze wydanie niemieckie: 1854), przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.
- Hanslick Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1922.
- Kivy Peter, *Feeling the Musical Emotions*, „British Journal of Aesthetics” 1999, nr 1.
- Kivy Peter, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.
- Kivy Peter, *What Was Hanslick Denying?*, „The Journal of Musicology” 1990, nr 1.
- Langer Susanne, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, MA, 1942 (wydanie polskie: *Nowy sens filozofii*, przeł. A. Bogucka, Warszawa 1976).

gefühlvoll zu sein. Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die Tonbildungen selbst”.

⁷⁸ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen...*, *op. cit.*, s. V. Sformułowanie powyższe („Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird.”) pochodzi z przedmowy do drugiego wydania rozprawy Hanslicka, z roku 1858. Znalazło się ono w przedmowach do wszystkich kolejnych – łącznie piętnastu – wydań. Przedmowa nie została uwzględniona w polskim przekładzie Niewiadomskiego.

- Levinson Jerrold, *Musical Expressiveness*, w: *idem, The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, NY 1996.
- Matravers Derek, *Art and Emotion*, Oxford 2001.
- Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Kęty 2003.
- Platon, *Prawa*, przeł. Maria Maykowska, Warszawa 1960.
- Ridley Aaron, *Music, Value, and the Passions*, Ithaca–London 1995.
- Ridley Aaron, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1995, nr 1 (przekład polski: *Muzyczne współodczuwanie: doświadczenie muzyki ekspresywnej*, przeł. Aneta Rostkowska i Krzysztof Guczalski, „Principia”, Tom XLIII-XLIV, Kraków 2005-2006).
- Ridley Aaron, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh 2004.
- Robinson Jenefer, *The Expression and Arousal of Emotion in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, nr 1.
- Tołstoj Lew, *Co to jest sztuka?* (pierwsze wydanie rosyjskie: 1897), przeł. Maria Leśniewska, Kraków 1980.
- Zangwill Nick, *Against Emotion: Hanslick Was Right About Music*, „British Journal of Aesthetics” 2004, nr 1.
- Zangwill Nick, *Appropriate Musical Metaphors*, „The Nordic Journal of Aesthetics” 2008.
- Zangwill Nick, *Music, Metaphor, and Emotion*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2007, nr 4.

Krzysztof Guczalski

Emotions in Music. Hanslick and his false follower.

SUMMARY

In his article ‘Against Emotion: Hanslick Was Right About Music’ (*British Journal of Aesthetics*, 2004), Nick Zangwill claims that ‘Music, in itself, has nothing to do with emotion’, ascribing this claim also to Eduard Hanslick. Zangwill thereby adheres to the standard view of Hanslick as a representative of extreme formalism.

In my paper I will try to show that, although formulating radical and extreme theses, Zangwill seems to be challenging views that hardly anyone holds, since he immediately declares: ‘My targets here are restricted to what I call “literalist” theories, which invoke the existence of genuine emotion.’ However, the literalist theories postulating that it is essential to music that it express or represent the genuine emotions of the artist or arouse genuine emotions in the listener are widely considered – not without good reason – to be naive and unsound. Consequently, Zangwill seems to be arguing against a straw man. It is less important, therefore, that at least some of his arguments seem also to be confused and defective, as I will try to demonstrate.

Finally, one may ask whether any justification for Zangwill’s radical thesis – which he himself fails to provide – can be found in Hanslick, whom Zangwill invokes. In the conclusion of my paper, I will show that the widespread interpretation of Hanslick as an extreme formalist (shared by Malcolm Budd, Peter Kivy, Stephen Davies and many others) is wrong. Not only does Zangwill’s thesis find no support in Hanslick, but in fact the latter sees the emotional content of music as a relatively important element of it, contrary to what Zangwill believes.

Keywords: philosophy of music, emotions, formalism, Nick Zangwill, Eduard Hanslick, expression