

Metafora i siła wyobraźni. Z problemów estetyki muzyki

„Metafora, stwarzając pomost nad przepaścią pomiędzy wewnętrznymi i niewidocznymi czynnościami umysłu a światem zjawisk, jest niewątpliwie największym darem, jaki język może ofiarować myśleniu”¹ – pisze Hanna Arendt.

Wśród najczęściej cytowanych wypowiedzi o metaforze szczególną popularnością cieszą się te spośród nich, które same opierają się na przenośniach². O ich atrakcyjności decyduje fakt, że nie tylko przekazują, ale też ilustrują swą treść. Stają się żywym przykładem tego, o czym mówią, przemieniają abstrakcyjne problemy w konkretne obrazy. Zagadnienia, które wydają się trudne do opisanego, zyskują w ten sposób na jasności i sugestywności. Gdy Arendt używa metafory pomostu, a innym razem wspomina o „niciach” łączących umysł ze światem³, czyni to, by zwrócić uwagę na integrującą rolę metafory. Jej zadaniem jest nadawanie spójności ludzkiemu doświadczeniu – myśleniu i językowi, sferze zjawisk i niewidocznym wysiłkom intelektualnym. „Język umysłu dzięki metaforze powraca do świata widzialnego, aby oświetlić i wypracować dalej to, co może być powiedziane, choć nie może być

¹ H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 2002, s. 154.

² Por. m.in. metaforę filtra, soczewki, ekranu w interakcyjnej teorii metafory, a także wielokrotnie cytowane stwierdzenie Nelsona Goodmana „Briefly, a metaphor is an affair between a predicate with a past and an object that yields while protesting” N. Goodman, *Languages of Arts. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, s. 69. Wśród badaczy przywołanych w niniejszym tekście powołują się na nie m.in. Karol Berger, Leo Treitler, Paul Ricoeur.

³ Por., H. Arendt, *Myślenie...*, s. 158.

zobaczone⁴ – pisze wspomniana autorka. „Nie ma dwóch światów, ponieważ metafora łączy je w jedną całość”⁵.

Przenośnia oddziałuje na myślenie we wszystkich jego przejawach. Prawdliwość tę akcentuje ze szczególną mocą najnowsza, kognitywna teoria metafory. Arendt bywa zresztą zaliczana do grona jej prekursorów⁶. Metafora, pojmowana jako podstawowa figura myślenia, ulega werbalizacji w języku poetyckim, języku sztuki, ale także w mowie potocznej i języku naukowym. Ujawnia się w artykułach prasowych i reklamach, ingeruje w teorie dotyczące gospodarki, społeczeństwa, ludzkiej psychiki⁷.

Muzyka, jako jeden z licznych przedmiotów refleksji jest zarazem podobna do innych obiektów, ale też pod wieloma względami wyjątkowa. Karol Berger pisze: „Bez wątplenia tym, co najważniejsze w kontakcie z dziełem sztuki, jest przeżycie. Dzieło sztuki (...) jeśli ma się przed nami odsłonić, musi zostać przeżyte – odkodowane”⁸. Podstawową rolę w odkodowywaniu sztuki pełnią, zdaniem tego badacza, dwie główne zasady. Pierwsza z nich skłania odbiorcę do rozpatrywania dzieła w świetle coraz to nowych kontekstów. Takich, które odsłonią ukryte dotąd aspekty. Druga uświadamia natomiast, że dzieło ukazuje tylko fragment większej całości, w którą jest wpisane, że odsyła do znacznie szerszej panoramy zjawisk. Każdy z wymienionych procesów myślowych wymaga sięgnięcia po jedną z dwóch figur retorycznych – metaforę lub metonimię. To one decydują o niewyczerpanym zasobie sensów, jakie mogą zostać przypisane każdemu z dzieł: „ogromny obszar ciemności, w którym (ten) przedstawiony świat jest metonimicznie zanurzony, nie ma jasno określonych granic (...), ciągle i nieprzewidywanie pojawiają się nowe konteksty, w których świat sztuki metaforycznie nabiera nowego znaczenia”⁹. Owocem kontaktu z dziełem sztuki staje się interpretacja, której zasadniczy sens polega na tworzeniu nowych metafor, na mówieniu czegoś, co jest „jednocześnie nowe i prawdziwe”.

W teorii sztuki naszkicowanej przez Bergera muzyka zajmuje szczególne miejsce. Metafora jest wprawdzie niezbywalna do jej „odkodowania”, ale zawsze pozostanie niewystarczająca. Zawsze będzie tylko jedną z prób przybliżenia zjawiska, nigdy jego dosłownym „przekładem”. „Fakt, że interpretacja metaforyczna jest zarazem konieczna i odrzucana (...) należy do samej istoty interpretacji. Nigdzie ten sprzeciw nie jest bardziej wyraźny niż w przypadku interpretacji muzyki”¹⁰ – pisze Berger. Stąd biorą się, jego zdaniem, liczne kontrowersje wokół mówienia o muzyce i obrona przed roszczeniami do jej ujednoznacznienia czy „wytlumaczenia”. Swoboda doboru metafor w interpretacji, przy równoczesnej świadomości ich prowizoryczności, ma swe korzenie w romantycznym przeświadczeniu, że słowne opisy muzyki to tylko „jedne z możliwych

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 159.

⁶ Por. lista prekursorów kognitywnej teorii metafory w: O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Drag, Kraków 2003., s. 129.

⁷ Por. m.in. analizowane przez Olafa Jäkela metafory obecne w naukowej konceptualizacji procesów gospodarczych w O. Jäkel, *op. cit.*, czy uwagi Hanny Arendt na temat metaforycznych uzasadnień teorii psychoanalizy w H. Arendt, *op. cit.*, s. 163.

⁸ K. Berger, *Teoria sztuki: Hermeneutyka. Interpretacja i jej prawomocność*, przeł. A. Tenczyńska. „Res Facta Nova” 7 (16), s. 63.

⁹ *Ibidem*, s. 71.

przykładów, pokazujących, w jaki sposób muzyka może znaczyć”¹¹. Tylko teksty mogą opowiadać o muzyce, nigdy zaś odwrotnie – muzyka o tekstach. Jak dotąd, przekonanie to okazuje się jedną z najpilniej strzeżonych wartości w estetyce muzyki.

W poszukiwaniu specyfiki metaforycznego przekazu, jego sugestyjności, a zarazem kontrowersyjności, zwłaszcza w kontekście odbioru muzyki, warto sięgnąć po inną, pokrewną kategorię. Jest nią wyobraźnia, władza znana zarówno ze swych walorów poznawczych, jak i twórczych. I chociaż, jak pisze Jean Starobinski „pojęcie wyobraźni swym bogactwem i ekstensywnością odsłania (...) pole, na które nawet najbardziej sprawny obserwator patrzy nie bez zawrotu głowy”¹², to jest tak właśnie dlatego, że jego różnorakie aspekty nie wykluczają się, lecz kontynuują, wzajemnie uzupełniają.

Roger Scruton, autor często przywoływanej koncepcji metafory w odniesieniu do muzyki, jeden z rozdziałów w swej książce poświęconej estetyce muzyki zatytułował właśnie *Imagination and Metaphor*, sugerując bliski związek wymienionych pojęć. W myśl założenia Immanuela Kanta, Scruton przyjmuje, że doświadczenie jest zapośredniczone przez pojęcia. To one decydują o tym, jak świat się nam przedstawia. „Czyste pojęcia są więc tylko dlatego możliwe a priori – pisał Kant – co więcej, w stosunku do doświadczenia nawet konieczne, że nasze poznanie nie ma do czynienia z niczym innym jak tylko ze zjawiskami, których możliwość leży w nas samych, których powiązanie i jedność (w przedstawieniu jakiegokolwiek przedmiotu) tylko w nas się znajduje, a więc musi poprzedzać wszelkie doświadczenie i dopiero je umożliwiać co do jego formy”¹³. Pojęć można jednak używać w dwojaki sposób, w osądzie rzeczywistości i w wyobraźni. W pierwszym wypadku upewniamy się o ich adekwatności, w drugim stosujemy je niejako na własne życzenie, niezależnie od danego kontekstu. „Wolność procesów myślowych wyobraźni – twierdzi Scruton – przejawia się (...) w dobrowolnym charakterze doświadczeń, które od nich zależą. Nie możesz nakazać komuś, by uwierzył, że księżyc jest zrobiony z sera, ale możesz mu kazać, by to sobie wyobraził”¹⁴. Domenę wyobraźni stanowi więc myśl pozbawiona konieczności weryfikacji i percepcja uwolniona od obowiązku wiary. „Racjonalność łączy się ze zdolnością do przedstawiania sobie nieobecnych lub hipotetycznych sytuacji, do wysyłania naszej myśli w spekulatywnym łuku poza bezpośrednią teraźniejszość, w obszary przeszłe i przyszłe, możliwe i niemożliwe, prawdopodobne i nieprawdopodobne, z których powraca ona wzbogacona o wgląd w naturę rzeczy”¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*, s. 69-70.

¹¹ *Ibidem*, s. 70.

¹² J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 219.

¹³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 153.

¹⁴ “The freedom of imaginative thought-processes is manifested (...) in the voluntary character of the experience that depend on them. You cannot command someone to believe that the moon is made of cheese, but you can command him to imagine it” por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, s. 90. Ten i wszystkie pozostałe cytaty anglojęzyczne podaję we własnym tłumaczeniu.

¹⁵ “Rationality involves the ability to represent to ourselves absent or hypothetical situations, to project our thought in a speculative arch away from the immediate present, into regions which are past or future, possible or impossible, probable or improbable, and from which it returns with insight into the nature of things” *Ibidem*, s. 88.

Odbieranie dzieł sztuki, także muzycznych, wspierane jest działaniem wyobraźni i tym różni się od poznania w codziennym życiu. Wyobraźnia wykracza poza to, co dane w doświadczeniu zmysłowym. Pozwala przenieść pojęcia ze świata rzeczywistego do sfery intencjonalnej, przez co sprawia, że tracą one pierwotne, dosłowne znaczenie. Postrzeganym danym przypisuje własności, które w odniesieniu do świata materialnego zyskują status metafory. Scruton twierdzi, że udział metafory ma fundamentalne znaczenie w odbiorze muzyki właśnie dlatego, że przenośnia okazuje się niezbędna, gdy próbujemy opisać coś, co wykracza poza świat materialny, gdy przywołujemy obiekty, które jawią się tylko naszej wyobraźni. Muzyka to, jego zdaniem, obiekt wyłącznie intencjonalny. Następstwo dźwięków przyjmuje w nim postać melodii, a ich równoczesne współbrzmienie tworzy akord, mimo iż ani jednego, ani drugiego nie sposób wskazać na poziomie samych zjawisk akustycznych. Odbieranie bodźców dźwiękowych jako muzyki jest specyficzną umiejętnością osób, które zdobyły wprawę w korzystaniu z wyobraźni. Dzięki temu są one zdolne używać określeń związanych z ruchem w odniesieniu do rytmu albo też wyznaczać „kierunek” linii melodycznej w wyimaginowanej przestrzeni. Bez metaforycznego ujęcia materii dźwiękowej słyszenie muzyki nie byłoby w ogóle możliwe, jej kształt zostałby zredukowany do następstwa niezależnych brzmień: „Metafora nie może być wyeliminowana z opisu muzyki, bo wyznacza ona intencjonalny obiekt doświadczenia muzycznego. Gdy usuniemy metaforę, przestaniemy opisywać doświadczenie muzyki”¹⁶.

Ujmując problem w ten sposób, Scruton uwidatnia odrealniającą funkcję wyobraźni. Pozostaje w tej kwestii zgodny z tradycją fenomenologiczną, Jean Paul Sartre w swej rozprawie *Wyobrażenie* określił bowiem wyobraźnię jako „odrzczywistniającą” funkcję świadomości. „Własnością postrzeżenia – pisał – jest to, że przedmiot jawi się w nim w serii profili, rzutów (...). Przedmiotów trzeba się uczyć, mnożąc możliwe sposoby ujmowania ich, a sam przedmiot jest syntezą wszystkich tych przejawów. Postrzeżenie przedmiotu jest więc zjawiskiem o nieskończenie wielu aspektach”¹⁷. W porównaniu z bogactwem informacji, których dostarcza obserwacja rzeczywistości, wyobrażenia wydają się jednowymiarowe: „Wyobrażeniu (...) mogę przyglądać się dowolnie długo; zawsze znajdę w nim tylko to, co w nie włożyłem”¹⁸. Specyfika wyobrażenia polega jednak na tym, że jego przedmiot jawi się wyobraźni zarówno jako obiekt zmysłowy, jak i obiekt wiedzy. Dzięki temu możliwy jest paradoks, który sprawia, że „przedmiot uobecnia się nam równocześnie od wewnątrz i od zewnątrz”¹⁹. „Oto dlaczego wyobrażenia skrajnie ubogie i okrojone (...) – konkluduje Sartre – mogą mieć dla mnie bogaty i głęboki sens”²⁰.

Radykalne przeciwstawienie rzeczywistości empirycznej sferze intencjonalnej, przy równoczesnym „wymazaniu” muzyki z realnego świata, stało się główną przyczyną kry-

¹⁶ “The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music” *Ibidem*, s. 92.

¹⁷ J. P. Sartre, *Wyobrażenie, fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 22.

¹⁸ *Ibidem*, s. 24.

¹⁹ *Ibidem*, s. 28.

²⁰ *Ibidem*.

tyki koncepcji Scrutona²¹. Autor ten, powołując się na poglądy Kanta i fenomenologów, nie wyciąga z nich ostatecznych konsekwencji. Gdy próbuje wskazać niewzruszone, materialne fundamenty rzeczywistości, pozostaje w gruncie rzeczy na stanowisku tradycyjnych empirystów. Utrzymywanie, że muzyka ma tylko i wyłącznie intencjonalny, wyobraźniowy status, odróżniający ją od materialnych zjawisk akustycznych, zostało także zakwestionowane. Główny adwersarz Scrutona, Naomi Cumming, podkreśla, że język jest w całości produktem ludzkiego poznania i jako taki nakłada pewien porządek na świat materialny. Powołuje się przy tym na George'a Lakoffa i Marka Johnsona, którzy twierdzą w swych książkach, że ostre odróżnienie języka dosłownego od metaforycznego nie jest w żadnym wypadku oczywiste. W każdym opisie, nawet tym, który uznajemy za w pełni obiektywny, czynimy użytek z kategorii poznawczych, czasem także z wyrażeń metaforycznych. A zatem sam fakt, że daną rzecz przedstawiamy za pomocą metafor trudnych do zastąpienia przez wyrażenia dosłowne, nie uprawnia nas jeszcze do wniosku, że owa rzecz nie istnieje.

Główne idee Scrutona przejął Nicholas Cook, który w swej książce *Music, Imagination and Culture* podtrzymuje tezę, w myśl której muzyka powstaje na styku zjawisk akustycznych z odbiorcą. Scruton, mimo swych uwag o dobrowolności procesów zachodzących w wyobraźni, wydaje się sugerować, że słuchacz nie ma innego wyboru, niż odbierać muzykę w sposób odmienny od otaczających go dźwięków. Cook nie przyjmuje tego założenia i próbuje z jednej strony określić, czy możliwe jest słyszenie utworu muzycznego jako szeregu dźwięków, z drugiej zaś stwierdzić, czy zwyczajne dźwięki mogą być w sprzyjających warunkach odbierane w taki sam sposób jak muzyka. Do pierwszej kategorii zalicza nagrania muzyki klasycznej zdegradowane do roli tła dźwiękowego, towarzyszące tłumom klientów w supermarketach. Odbiór zwykłych odgłosów jako muzyki to z kolei zjawisko typowe dla awangardy muzycznej. „Muzyka jest interakcją pomiędzy dźwiękiem i słuchaczem”²² – postuluje Cook, a podstawowe znaczenie w podobnych sytuacjach pełni wyobraźnia, kształtowana zawsze w ramach określonej kultury muzycznej. To od niej zależy zasób użytych metafor, który wpływa na kanon sposobów myślenia o muzyce i na jej konceptualizację podczas odbioru, a tym samym dostarcza niezbędnych pojęć teoretykom muzyki. Wyobraźnia wraz z jej metaforami przeciwstawiona jest wynikom badań z zakresu psychoakustyki. Badania te pokazują bowiem, że bardzo wiele pojęć z zakresu teorii muzyki nie znajduje bezpośredniego przełożenia na percepcyjne umiejętności słuchaczy. Nawet wykształcone muzycznie osoby podczas słuchania nie są w stanie ogarnąć hierarchicznych struktur klasycznych form, nie wychwytyują drobnych odstępstw w planie tonalnym sonaty czy wszystkich przeprowadzeń tematu fugi²³. Granice percepcji okazują się więc znacznie węższe, niż mogło się to wydawać niektórym teoretykom. Cook twierdzi jednak,

²¹ Por. m.in. N. Cumming, *Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music* w: A. Pople (red.) *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge 1994 oraz M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004, s. 83-85.

²² „Music is an interaction between sound and listener”, N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford 1992, s. 10.

²³ Cook powołuje się m.in. na badania Vladimira Konečnego, Roberta Westa, Petera Howella, Iana Crossa oraz własne, por. *Ibidem*, s. 43-70.

że swoboda wyobraźni jest nie tylko dopuszczalna, ale wręcz niezbywalna dla teorii muzyki. Zadaniem teoretyków nie jest bowiem naukowe „wyjaśnianie” zjawisk muzycznych, ale wzbogacanie kultury muzycznej, w której funkcjonują, o nowe kategorie interpretacyjne²⁴. Teoretycy pozostają w tym względzie podobni do zawodowych muzyków, wychowują się przecież w tej samej kulturze muzycznej.

Mimo, że tak radykalny i jednoznaczny podział zadań w obrębie nauk o muzyce wzbudza poważne wątpliwości niektórych badaczy²⁵, pozostaje on świadectwem dwuznacznej roli przypisywanej działaniom wyobraźni. „Odrzeczywistnienie”, będące argumentem przeciw naukowości i weryfikowalności rozważań z zakresu teorii muzyki, spleta się z kulturotwórczym potencjałem tej dziedziny. Podwójna charakterystyka wyobrażeń, zdaniem Sartre’a, jest odczuwalna także na poziomie jednostkowej świadomości. „Bez względu na żywość i siłę wyobrażenia – pisał w swej rozprawie – udostępnia ono swój przedmiot jako nie będący”²⁶. Równocześnie dodawał jednak, że przeciw wagą dla świadomości „nicości” zawartej w wyobrażeniu staje się poczucie, że jest to świadomość twórcza i spontaniczna²⁷.

Ambiwalencja „nicości” i „twórczości” obecna była w koncepcjach wyobraźni już w czasach starożytnych. Z jednej strony, zasobem szczegółów i materialnością wyobraźnia nie mogła konkurować z rzeczywistością, w myśl filozofii platońskiej uchodziła jedynie za blade „odbicie odbicia”. Równocześnie jako jedyna potrafiła uwolnić człowieka od jej więzów. „Można przeprowadzić porównanie między „wyobrażeniami”, które przyczyniają się do uwznioślenia wypowiedzi – pisze Starobinski – a tymi niedyskursywnymi sposobami poznania, jakie przyjmuje Platon: „wniosłym szaleństwem”, natchnionym marzeniem, mitopoezją, reminiscencją. Gdy obraz, zamiast być zdegradowanym bytem zmysłowym lub złudnym cieniem przedmiotu, pojawia się jako punkt styczny między zmysłowym a nadzmysłowym, zrehabilitowana wyobraźnia jest cielesnym okiem skierowanym ku rzeczywistościom duchowym, które dostrzega intuicyjnie poprzez symbole i alegorie”²⁸. Moc „oka wyobraźni” staje się zatem szczególnie pomocna w kontekście tworzenia. Jeżeli przyjąć, że „wyobraźnia twórcza – konieczny warunek twórczości – jest zdolnością inwencji, myślowego budowania i oglądania tego, czego w realnym świecie nie ma, albo jeszcze nie ma, co jednak z uwagi na pewne wartości powinno zaistnieć”²⁹, to wykroczenie poza rzeczywistość okaże się niezbędnym.

Na twórczych, poetyckich aspektach wyobraźni koncentruje się jeden z jej najbardziej oryginalnych badaczy, Gaston Bachelard. Człowiek, który w euforyczny sposób przeżywa swe wewnętrzne wizje, zyskuje w jego pismach miano „marzyciela”. „Marzenie poczyna się w sposób naturalny, gdy pewność istnienia zawdzięczamy obrazowi, który się nam podoba – pisze Bachelard – podoba nam się, gdyż właśnie samiśmy

²⁴ Ibidem, s. 69-70.

²⁵ Por. m.in. recenzję Davida Hurona: *Music, Imagination, and Culture* by Nicholas Cook w: „Music Perception”, Vol. 12, No. 4 (1995) s. 473-481., w której autor zwraca uwagę na szereg uproszczeń wynikających z ostrego podziału na dyscypliny „kulturotwórcze” i czysto naukowe.

²⁶ J.P. Sartre, *Wyobrażenie...*, s. 33.

²⁷ Ibidem, s. 34.

²⁸ J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni...*, s. 223.

²⁹ J. Makota, *O wyobraźni twórczej*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Eseje o pięknie: problemy estetyki i teorii sztuki*, Warszawa-Kraków 1988, s. 130.

go stworzyli, poza strefą jakiegokolwiek odpowiedzialności. Świadomość rodząca obrazy obejmuje swój przedmiot z absolutną bezpośredniością³⁰. Wyobrażenia apeluje do wielu zmysłów, wytwarza obraz, który „przykuwa, więzi, nasycza bytem”³¹. Właśnie ta niezwykła, silna więź wewnętrzna, jaka łączy marzyciela z jego wyobrażeniem, odróżnia snucie marzeń od udziału w rzeczywistym świecie. „Korelacja marzyciela ze światem jest korelacją bardzo mocną. Świat przeżywany w marzeniach odwołuje się w sposób najbardziej bezpośredni do stanu ducha człowieka samotnego. Człowiek samotny w sposób bezpośredni posiada światy, o których marzy. By wątpić o światach zrodzonych przez marzenie, trzeba by zaniechać marzeń, wyjść z marzenia”³². Marzenie jest domeną samotności, lecz – dzięki możliwościom poetyckiego przekazu – bogactwo wyobrażeń staje się także udziałem odbiorcy: „kartce poezji – pisze Bachelard – zawdzięczamy odnowienie radości związanej z percypowaniem, wysubtelnienie wszystkich zmysłów”³³. „Wielcy poeci uczą nas marzeń. Karmią nas obrazami, wokół których możemy skupiać nasze własne marzenia, snute w chwili odpoczynku”³⁴.

Zmysłowa sugestywność metafory, jej „nieprzeparta oczywistość”, a zarazem twórcze nowatorstwo, wynikające z ukazywania podobieństw w rzeczach niepodobnych, nie byłyby możliwe bez udziału wyobraźni. Należy przy tym jednak pamiętać, że, jak podkreśla Hanna Arendt „żaden obraz nie osiągnie nigdy uniwersalności pojęcia”³⁵. Siła metafory polega więc z jednej strony na jej sugestywności, z drugiej – na bogactwie treści, które z sobą niesie. Na bogactwie, które nie może ulec wyczerpaniu na podstawie pojedynczego, konkretnego obrazu. W interakcyjnej i kognitywnej teorii uwydatnia je dogłębna analiza sposobu, w jaki dokonuje się „rzutowanie” „implikacji skojarzeniowych”, bądź też reprezentacji mentalnych, pochodzących z dwóch odrębnych domen – źródłowej i docelowej.

By opisać wzajemne relacje pojęcia i obrazu, Arendt przywołuje koncepcję schematyzmu, zaczerpniętą z filozofii Kanta. W *Krytyce czystego rozumu* Kant próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, co to znaczy, że dany przedmiot „podpada pod pewne pojęcie”. „Czyste pojęcia intelektu – zauważa – są (...) w porównaniu z empirycznymi (co więcej, z wszelkimi zmysłowymi) danymi naocznymi całkiem odmiennego rodzaju i nie można ich nigdy znaleźć w naoczności”³⁶. Wobec tak znacznych różnic Kant uznaje za konieczne istnienie elementu, który pośredniczy między obiema sferami. „Jasne jest (...), że musi istnieć coś trzeciego, co musi pozostawać w stosunku jednorodności z jednej strony do kategorii, z drugiej zaś do zjawiska i co umożliwi stosowanie pierwszej do drugiego. To pośredniczące przedstawienie musi być czyste (bez wszelkiej domieszki empirycznej), a jednak z jednej strony intelektualne, z drugiej zaś zmysłowe. Takim [przedstawieniem] jest schemat transcendentálny”³⁷. „W rzeczywistości (...) u podstaw

³⁰ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: Id., *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975, s. 391.

³¹ *Ibidem*, s. 393.

³² *Ibidem*, s. 398.

³³ *Ibidem*, s. 403.

³⁴ *Ibidem*, s. 399.

³⁵ H. Arendt, *Myślenie...*, s. 148.

³⁶ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu...*, s. 182.

³⁷ *Ibidem*, s. 182-183.

naszych czystych pojęć zmysłowych tkwią nie obrazy przedmiotów, lecz schematy³⁸. Schemat jest więc metodą, dzięki której wyobraźnia konstruuje obrazy na podstawie pojęć.

Według Paula Ricoeura, który swoje rozważania na temat metafory prowadzi właśnie w obrębie semantyki, zależność między abstrakcyjnością pojęcia a naocznością obrazu dobrze charakteryzuje kontrast dwóch biegunowo odmiennych aspektów tej figury. Metafora to specyficzny typ oglądu, zdolność dostrzegania podobieństwa w rzeczach niepodobnych, a zarazem umiejętność konstruowania proporcji pojęciowych. Przesłanki obu tych ujęć można odnaleźć już w pismach Arystotelesa³⁹, przy czym jeden element nie może istnieć bez drugiego. „W istocie – pisze Ricoeur – moment logiczny i zmysłowy (...) *werbalny i niewerbalny* współdziałają w niepowtarzalny sposób, który nie podlega dyskusji. Metafora zawdzięcza temu związkowi swą z pozoru niezbędną konkretność⁴⁰. Psychologiczny paradoks wzajemnego przyciągania geniuszu i kalkulacji, wizyjności i dyskursu, znajduje swe odzwierciedlenie na poziomie semantyki. „Schematyzm kieruje wyobraźnię w miejsce, gdzie znaczenie przenośne wyłania się z gry między tożsamością i różnicą. A metafora jest tym miejscem w dyskursie, w którym ów schematyzm staje się widoczny, bo tożsamość i różnica nie stapiają się ze sobą, lecz przeciwstawiają⁴¹. Metafora ma zatem rozwarstwioną, ikoniczną strukturę, bo zawsze odsyła poza swój dosłowny sens⁴².

Jeśli pada tutaj słowo wyobraźnia, to nie oznacza ono swobodnego następstwa skojarzeń i obrazów. Wyobraźnia jest bowiem ograniczana przez treść metafory, ukierunkowana przez jej nowy, dopiero powstający sens. Obrazy, które ukazują się w konsekwencji uruchomienia schematu, są więc, jak pisze Ricoeur „związane”. „Obraz traktowany jako schemat prezentuje wymiar werbalny. Zanim stanie się miejscem, w którym gromadzą się wyblakłe wrażenia, pozostaje siedliskiem powstawania znaczeń⁴³. O odkrywczości metafory decyduje semantyczny wymiar tej figury, bo tylko

³⁸ *Ibidem*, s. 184.

³⁹ Ricoeur powołuje się na książkę Philipa Wheelwrighta *Metaphor and Reality*, Indiana University Press 1962. Termin *epiphora* odnosił się u Arystotelesa do procesu jednoczenia odległych idei, który wymagał bystrego wglądu w rzeczywistość. Arystoteles pisał jednak także o proporcjach logicznych niezbędnych do skonstruowania trafnej metafory.

⁴⁰ „Indeed, a logical moment and a sensible moment (...) a verbal moment and a non-verbal moment co-operate in the unique manner shortly to be discussed. Metaphor owes to this liaison its seemingly essential concreteness”. P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, przeł. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello, London-New York 2003, s. 246.

⁴¹ “This schematism turns imagination into the place where the figurative meaning emerges in the interplay of identity and difference. And metaphor is that place in discourse where this schematism is visible, because the identity and the difference do not melt together but confront each other”. *Ibidem*, s. 236.

⁴² Ricoeur przywołuje i doprecyzowuje oraz poddaje krytyce ikoniczną teorię metafory Paula Henle, wyłożoną w: P. Henle, *Metaphor*, w: Id. (red.) *Language, Thought and Culture*, University of Michigan Press, 1958.

⁴³ “Treated as a schema, the image presents a verbal dimension. Before being the gathering-point of faded perceptions, it is that of emerging meanings”. P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor...*, s. 235.

w jego obrębie mogą pojawiać się nowe informacje: „Właśnie dlatego, że reprezentacja ikoniczna nie jest obrazem, może ona wskazywać na oryginalne podobieństwa, czy to jakości, struktury lub umiejscowienia, czy sytuacji, czy wreszcie – uczucia”⁴⁴.

Ikoniczność to jeden z aspektów bardzo ważnej cechy metafory, jaką jest ciągła skłonność do rozwoju. Przejawia się ona nie tylko w porzucaniu znaczenia dosłownego na rzecz przenośnego, ale też wzbogacaniu słownictwa, którym się posługujemy, poszerzaniu horyzontów poznawczych, i wreszcie – w niewyczerpanych możliwościach tworzenia parafraz przenośni.

To właśnie ta skłonność do rozwoju powoduje, że metafora wykracza poza wymiar werbalny. W punkcie, w którym słowo odsyła do nowej wizji rzeczy, semantyka dociera do swych granic i osiąga swój cel⁴⁵.

Aby oddać wizyjność typową dla metafory, łączącą „światło sensu z nasyceniem obrazu”⁴⁶, wielu badaczy sięga po ideę „percepcji aspektowej”, pochodzącą z pism Ludwika Wittgensteina. „Widzenie” jako takie nie podlega naszej kontroli, możemy jednak zdecydować, co pragniemy uchwycić w danym spojrzeniu. „Wpatruję się w jakąś twarz i nagle dostrzegam jej podobieństwo do innej” – czytamy w *Dociekaniach filozoficznych* – „Widzę, że się nie zmieniła, a jednak widzę ją inaczej. Przeżycie takie nazywam <dostrzeżeniem aspektu>”⁴⁷. By zilustrować te słowa, filozof zamieszcza w swej książce rysunek, który można oglądać na dwa różne sposoby, jako dwie figury. W przypadku metafory, jak twierdzi Ricoeur, dane są tylko „figury”, a ich wspólny kształt musi zostać dopiero zrekonstruowany. „Rozbłyśnięcie aspektu – pisze Wittgenstein – przedstawia się nam na wpół jako doznanie wzrokowe, na wpół jako myślenie”⁴⁸. *Widzenie jako (Seeing as)* to w połowie akt (wybór), w połowie zaś doświadczenie, pojawienie się obrazu w wyobraźni.

Umiejętność „percepcji aspektowej” nie dotyczy patrzenia jako takiego, ale odbioru rzeczywistości na rozmaitych płaszczyznach. Jednym z nich jest czytanie poezji⁴⁹, innym – słuchanie muzyki. „Znaczenie’ muzyki, w dużym stopniu, nie tkwi w samych nutach, ale w pojęciach, które do nich stosujemy. *Hearing as*, podobnie jak *seeing as* łączy wiedzę z percepcją”⁵⁰ – pisze Michael Spitzer.

Odkrywanie śladów metaforycznej wyobraźni i wszystkich możliwości, jakie stawia ona przed twórcą, słuchaczem, myślicielem, wydaje się inspirujące właśnie z powodu integrującej roli metafory w budowaniu pomostów między różnymi sferami i odsłanianiu łączących ich zależności. Dla jednych w centrum uwagi znajdzie się to, w jaki sposób próbujemy odnaleźć w muzyce ślady samych siebie, projektujemy aspekty naszej

⁴⁴ „Precisely because the iconic representation is not an image, it can point towards original resemblances, whether of quality, structure or locality, of situation, or, finally, of feeling”, *Ibid.*, s. 224.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 254.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 253.

⁴⁷ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 270.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 276.

⁴⁹ Autorem, który zastosował koncepcję *Seeing as* w odniesieniu do języka poetyckiego, jest Marcus B. Hester (*The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, Mouton 1967).

⁵⁰ M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought...*, s. 10.

mentalności na dźwięk – emocje, wrażenia wzrokowe, doświadczenie cielesne⁵¹. Dla historyków muzyki istotniejszy może okazać się kontekst kulturowy, sposób w jaki religia, nauka czy polityka wpływają na zasób słownictwa związanego z muzyką.

Odsłanianie metaforycznych źródeł języka muzykologii i teorii muzyki to praca inspirująca, ale też ryzykowna. Obok prób klasyfikacji pojęć⁵², pojawiają się kontrargumenty, głoszące, że podział ten nie jest do końca możliwy, że metafora przenika język muzykologiczny, podobnie jak wkracza w język życia codziennego. Poszukiwanie źródeł wielu fachowych pojęć napotyka więc na metaforyczne źródła samego języka⁵³. Część stosowanych metafor z czasem traci oczywiście swą siłę oddziaływania i okazuje się martwa. Wówczas, idąc za myślą Bergera, można uznać, iż intuicyjne przeświadczenie, że dane określenie jest mniej lub bardziej metaforyczne, nie opiera się na odmiennej jakości używanego słownictwa, lecz na trwałości i powszechności metafor, na ich zadomowieniu w naszej świadomości. W najlepszym wypadku potrafimy odróżnić przenośnie ugruntowane od tych, które są prowizoryczne i tymczasowe. Możemy również twierdzić, że bez tych ostatnich potrafimy się obejść⁵⁴.

Uznanie metafory za niezbywalny element opisu utworów muzycznych może tylko potwierdzić, że spełnia ona swą rolę. Poszerza zasób słownictwa, przyczynia się do wzbogacenia odbioru, dostarcza wiedzy, której nie można by uzyskać w żaden inny sposób. Skłonność do rozwoju, opisywana przez Ricoeura, to bezpośrednia odpowiedź na potrzeby doświadczenia słuchowego. Doświadczenia, które prowokuje do wieloaspektowego, obrazowego opisu i wykroczenia poza dosłowne znaczenie. Marion Guck opisuje je tymi słowami:

„Dźwięki utworu nie dryfują bezwładnie w powietrzu. Sądzę, że tak, jak wibrują w sensie dosłownym, tak też zaczynają tętnić życiem. Każdy najdrobniejszy aspekt dźwięku nakierowany jest na projekcję całości, która przekracza jego indywidualne własności. (...) By faktycznie zająć się tymi intrygującymi jakościami, wklepałam się w (...) obrazy porównywalne w swej figuratywnej złożoności do stanów emocjonalnych i intelektualnych. Uosabiają one twórczy akt słuchania, który chciwie ogarnia rozmaite dźwięki i, poprzez skok wyobraźni, reifikuje ich własności (...). Kierują mnie nieustannie z powrotem ku utworowi”⁵⁵.

⁵¹ Por. *Metaphor*, w: D. Beard, K. Gloag, *Musicology. The Key Concepts*, London-New York 2005.

⁵² Jedną z nich podejmuje Christian Thorau w swym artykule *Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung (Beethoven, Klaviersonate op. 31, 2)* w: M. Polth, O. Schwab – Felisch, Ch. Thorau (red.), *Klang – Struktur – Metapher*, Stuttgart – Weimar 2000.

⁵³ Por. L. Treitler, *Language and the Interpretation of Music*, w: J. Robinson (red.), *Music and Meaning*, Ithaca – London 1997.

⁵⁴ Por. K. Berger, *Teoria sztuki. Hermeneutyka i jej prawomocność...*, s.73.

⁵⁵ “A piece’s sounds do not drift inertly in air. Just as they literally vibrate, I think they become vibrant. Every minute aspect of the sound is directed toward projecting an entity that transcends its individual features (...) To really engage these compelling qualities of a piece, I embroil myself (...) with images comparable in figurative complexity to emotional and intellectual states. They encapsulate the creative act of listening that greedily encompasses the manifold sounds and, by an imaginative leap, reifies their qualities (...) They constantly direct me to the piece” M. Guck., *Two Types of Metaphoric Transference* w: J. Robinson (red.), *Music and Meaning*, Ithaca – London 1997, s. 211-212.

Metaphor, considered by the contemporary scholars as a basic figure of thought and speech, plays an important role in art. It is helpful in the shaping of ideas and discovering new interpretive contexts. The article demonstrates the relationships of metaphor and the notion of imagination, which make it possible to emphasize the creative potential of this figure and the strength of its influence.

Such relationships have been discussed with a special focus on the musical context. The conception of Roger Scruton (*The Aesthetics of Music*) – according to which music is an intentional object actually described by means of metaphors – and the considerations of Nicholas Cook, who contends that imagination is of key importance in the shaping of metaphoric descriptions of music, typical for a given musical culture and preserved as part of the theory of music (*Music, Integration and Culture*) are placed in the centre of attention. A philosophical basis for mutual relationships between metaphor and imagination forms the notion of a transcendental scheme introduced by Immanuel Kant and the notion of aspectual perception invented by Ludwig Wittgenstein. Also, the reflections on the subject of imagination, conducted by scholars of literature and art, such as Gaston Bachelard, Paul Ricoeur and Jean Starobinski, provide additional inspiration.