

MARIA KUBIAK

SUSANNE K. LANGER  
KONCEPCJA POZNANIA MUZYCZNEGO  
JAKO TRANSFORMACJI SYMBOLICZNEJ\*

Problematyka poznania muzycznego jest zagadnieniem rozważanym w ramach różnych dziedzin wiedzy, takich jak akustyka, neurobiologia, psychologia, teoria poznania czy filozofia muzyki. Roman Ingarden w jednym ze swoich tekstów pisze, że dyscypliny te można podzielić ze względu na przyjmowaną w nich perspektywę badawczą na trzy grupy: psychologiczną, epistemologiczną i estetyczną. Nie stanowią one jednak zbiorów rozłącznych, ponieważ — jak zauważa Ingarden — gdy ograniczymy się na przykład do kwestii filozoficznych, zagadnienie poznania muzycznego znajdziemy na styku estetyki i epistemologii. Ingarden pisze, że z punktu widzenia teorii poznania ostatecznym celem percepcji dzieła muzycznego jest „[...] uzyskanie obiektywnej wiedzy, resp. poznania dzieła muzycznego jako dzieła sztuki [...] bez względu na to, czy i do czego miałyby nam poznanie tego dzieła służyć”<sup>1</sup>. Z kolei z perspektywy estetycznej celem jest „ostateczny zachwyt lub podziw, owo emocjonalne uznanie wartości słyszanego utworu”<sup>2</sup>. Wydaje się, że oba aspekty – epistemologiczny i estetyczny – są z sobą ściśle związane<sup>3</sup>.

---

Mgr MARIA KUBIAK — doktorantka Instytutu Filozofii KUL, Katedra Etyki Szczegółowej; adres do korespondencji: Instytut Filozofii KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: [kubiak.mary@wp.pl](mailto:kubiak.mary@wp.pl)

\* Serdeczne podziękowania za uwagi merytoryczne i edytorskie wniesione w trakcie powstawania tekstu składam prof. Piotrowi Gutowskiemu oraz mgr. Adamowi Kubiakowi.

<sup>1</sup> Roman INGARDEN, „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego”, w TENŻE, *Studia z estetyki*, t. 3 (Warszawa: PWN, 1970), 133 n.

<sup>2</sup> Tamże, 134.

<sup>3</sup> Zob. tamże, 129–136.

Jednym z ważniejszych zagadnień filozofii muzyki XX wieku był semantyczny problem znaczenia muzyki: czy muzyka posiada sens wyłącznie muzyczny, czy może w jakimś stopniu również pozamuzyczny, np. emocjonalny? Problem ten pośrednio dotyczy pytania, czy muzyka jest jedyną lub ostateczną treścią poznania muzycznego. Jeśli tak, to czym właściwie jest treść czysto muzyczna? Jeśli nie, to co jest treścią muzyki – emocje, naśladowane odgłosy przyrody, treści programowe? Wydaje się, że osiã wskazanych kwestii jest zagadnienie formy i treści muzyki, leżące u podstaw sporu między zwolennikami estetyki formy a zwolennikami estetyki treści<sup>4</sup>.

W tę właśnie problematykę wpisują się rozważania Susanne K. Langer, stąd dla wyraźniejszego uchwycenia jej poglądów warto usytuować podejście tej XX-wiecznej myślicielki na mapie innych XX-wiecznych stanowisk we wskazanych kwestiach. Wyróżnić można trzy główne stanowiska<sup>5</sup>: (1) estetykę formy; (2) estetykę treści konwencjonalnych; (3) estetykę treści immanentnych.

(1) Zwolennicy estetyki formy głoszą, że muzyka nie odnosi słuchacza do żadnej rzeczywistości poza sobą samą. Enrico Fubini podaje, że formalizm rozumiany w ten sposób charakteryzuje rozważania takich myślicieli, jak Igor Strawiński czy Gisele Brelet. Stanowiska te mają swoje pośrednie źródło w filozofii Hegla, natomiast bezpośrednio w formalizmie końca XIX wieku<sup>6</sup>.

(2) Stanowiska drugiego typu łączy przekonanie, że muzyka jest pewną specyficzną formą językową, której prawdziwą treścią nie jest sama muzyka, ale coś innego, do czego muzyka odnosi (np. stany emocjonalne, odgłosy przyrody). Pogląd ten ma swoją długą tradycję w historii filozoficznej refleksji nad muzyką, a jednym z najbardziej charakterystycznych jego przejawów była estetyka konwencjonalistyczna, dominująca między XVI a XVIII wiekiem<sup>7</sup>. XX-wiecznymi przedstawicielami tego stanowiska są m.in. Leonard Meyer i Deryck Cooke. Pierwszy z nich, odwołując się do badań

<sup>4</sup> Enrico FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagellonica, 1997), 382.

<sup>5</sup> Enrico Fubini wszystkie te stanowiska omawia jako odmiany szeroko pojętego formalizmu. E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, 354. Termin „forma” jest jednak bardzo niejednoznaczny i ma różne znaczenia, w zależności od założeń filozoficznych przyjmowanych przez poszczególnych autorów. Wydaje się więc, że zaproponowane przez Fubiniego rozumienie formalizmu jest zbyt szerokie. Por. Roman INGARDEN, „Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki”, w TENŻE, *Studia z estetyki*, t. 2 (Warszawa: PWN, 1958), 319 nn.; Władysław TATAR-KIEWICZ, *Dzieje sześciu pojęć* (Warszawa: PWN, 2006), 262 n.

<sup>6</sup> Zob. E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, 354–364.

<sup>7</sup> Zob. Leszek POLONY, *Symbol i muzyka* (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011), 124–132.

psychologicznych, starał się wykazać związki przyczynowo-skutkowe między konkretnymi emocjami czy stanami psychicznymi a określonymi przebiegami muzycznymi. Z kolei Deryck Cooke, podobnie jak wielu wcześniejszych myślicieli, starał się skonstruować precyzyjny, jednoznaczny słownik „słów” muzycznych<sup>8</sup>.

(3) Jako przedstawicieli stanowiska trzeciego typu Fubini wymienia Borisa de Schloezerera oraz Susanne K. Langer<sup>9</sup>. Refleksje Langer i de Schloezerera są do siebie zbliżone w pewnych ogólnych kwestiach, ponieważ oboje autorzy stoją na stanowisku, zgodnie z którym muzyka symbolizuje (czy też strukturalnie, formalnie odzwierciedla, obrazuje) istotowo ludzkie dynamizmy duchowe lub psychiczne<sup>10</sup>. W szczegółach poglądy obojga autorów znacznie różnią się między sobą, porównanie ich nie jest jednak celem niniejszego artykułu — celem tym jest jedynie omówienie pewnej części estetycznych poglądów samej Langer, w związku z czym przejdę teraz do prezentacji jej stanowiska.

W zakresie filozofii sztuki Susanne K. Langer sformułowała teorię estetyczną, której wykład znajduje się przede wszystkim w trzech jej książkach, zatytułowanych: *Philosophy in a New Key* (1942; pol. *Nowy sens filozofii*, 1976), *Feeling and Form* (1953) oraz *Problems of Art* (1957).

W pierwszej z wymienionych publikacji Langer formułuje koncepcję ludzkiego poznania jako transformacji symbolicznej, której szczególnym przypadkiem jest muzyka, a charakterystycznym rysem — jak się wydaje — idea szerokiej racjonalności. Szczegółowe omówienie tej koncepcji znajduje się w dalszej części tego artykułu.

Druga z powyżej wymienionych książek, *Feeling and Form*, zawiera bardziej szczegółowe analizy estetyczne, dotyczące już nie tylko i nie przede wszystkim muzyki, ale w równej mierze także pozostałych sztuk. Zostają tu także rozwinięte kwestie podjęte w *Nowym sensie filozofii*. W *Feeling and Form* myśl Langer silnie ewoluje, czego owocem jest pojawienie się nowych pojęć, wśród których najważniejsze to m.in. „pierwotna iluzja” (specyficzne dla danego rodzaju sztuki podobieństwo czy analogia do określonej formy

<sup>8</sup> Zob. E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, 378–386.

<sup>9</sup> Fubini zalicza Langer do nurtu formalistycznego. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że rozwijana przez Langer filozofia muzyki za swoje główne kategorie przyjmuje nie tylko pojęcie formy, ale i pojęcie odzwierciedlanych emocji, uczuć, klasyfikacja taka wydaje się nieco uproszczona. W związku z tym niektórzy autorzy zaliczają Langer do nurtu estetyki treści emocjonalnych. Por. Bohdan DZIEMIDOK, *Sztuka, emocje, wartości* (Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, 1992), 149–153.

<sup>10</sup> Zob. E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, 364–378.

ludzkiego życia) oraz „czas wirtualny” (iluzja pierwotna charakterystyczna dla muzyki, będąca obrazem „czasu życiowego, doświadczanego bezpośrednio w nas samych”<sup>11</sup>)<sup>12</sup>. Ponadto we wskazanej książce Langer nawiązuje też do Whiteheadowskiej koncepcji „pulsującej” rzeczywistości<sup>13</sup>.

W *Problems of Art*, trzeciej z wymienionych wyżej książek, Langer nie wprowadza już istotnie nowych pojęć do swojej koncepcji, ale doprecyzowuje podjęte wcześniej wątki oraz stara się dać swoim analizom ścisłą, naukową podstawę poprzez ich biologiczne uzasadnienie<sup>14</sup>.

W związku z powyższym wydaje się, że we wczesnej fazie rozwoju swoich poglądów estetycznych, której głównym wyrazem jest *Nowy sens filozofii*, Langer największą wagę przykładła do sformułowania takiej koncepcji poznania, która dowartościowałaby poznawczą funkcję wszelkich ludzkich aktywności, szczególnie zaś religii i sztuki. Przy tym poznawczą funkcję sztuki prezentuje ona głównie na przykładzie muzyki. Z kolei w późniejszej fazie rozwoju jej poglądów, obejmującej m.in. *Feeling and Form*, a także *Problems of Art*, Langer przesuwa ciężar swoich analiz z rozważań o muzyce i poznaniu ludzkim w ogóle na bardziej szczegółowe rozważania dotyczące sztuk plastycznych, poezji oraz dramatu, a także na poznanie artystyczne w ogóle. Swoje poglądy estetyczne Langer zawarła również w innych tekstach naukowych, główne jednak swoje tezy oraz ich uzasadnienia przedstawiła w trzech zaprezentowanych wyżej książkach<sup>15</sup>.

Celem niniejszego artykułu będzie przedstawienie i analiza głównych wczesnych poglądów epistemologiczno-estetycznych Susanne K. Langer, zawartych w *Nowym sensie filozofii*, a dotyczących, po pierwsze, ludzkiego poznania w ogólności, po drugie zaś poznania muzycznego jako szczególnego przypadku poznania ludzkiego. Charakterystycznym rysem tej wczesnej koncepcji wydaje się idea szerokiej racjonalności, czyli racjonalności nieograniczonej regułami jakiegokolwiek języka, a więc przejawiającej się również w sztuce, religii, ludzkiej emocjonalności czy też w ludzkiej *praxis*.

<sup>11</sup> Tamże, 375.

<sup>12</sup> Zob. Susanne K. LANGER, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), 104–119.

<sup>13</sup> Tamże, 66, 126 n. Por. Donald DRYDEN, „Whitehead's Influence on Susanne Langer's Conception of Living Form”, *Process Studies* 26 (1997), 1–2: 62–85.

<sup>14</sup> Susanne K. LANGER, *Problems of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1957), 46. Por. D. DRYDEN, „Whitehead's Influence”, 62–85.

<sup>15</sup> Zob. Donald DRYDEN, „Susanne K. Langer”, w *Dictionary of Literary Biography*, vol. 270: *American philosophers before 1950*, red. Philip Breed Dematteis i Leemon B. McHenry (Detroit: Gale Group, 2002), 189–199; Krzysztof GUCZALSKI, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce* (Kraków: Musica Iagellonica, 1999), 19–22.

W artykule niniejszym nie zostanie zatem uwzględniona ewolucja poglądów estetycznych Langer, którą zauważyć można w późniejszych jej pracach.

Artykuł składa się z trzech części. W części pierwszej zarysuję filozoficzny kontekst rozważań epistemologiczno-estetycznych podjętych przez Susanne K. Langer. W części drugiej rekonstruję jej ogólną koncepcję poznania ludzkiego jako transformacji symbolicznej. W części trzeciej przeprowadzam analizę jej koncepcji poznania muzycznego jako szczególnego przypadku transformacji symbolicznej.

#### 1. FILOZOFICZNY KONTEKST ROZWAŻAŃ EPISTEMOLOGICZNO- -ESTETYCZNYCH SUSANNE K. LANGER

Susanne K. Langer znana jest przede wszystkim ze swojego wkładu w estetykę, a szczególnie w filozofię muzyki. Obok tej dziedziny jednak w centrum zainteresowań badawczych amerykańskiej filozofki znajdowała się m.in. również filozofia umysłu. Langer napisała doktorat pod kierunkiem Alfreda Whiteheada, natomiast już wcześniej, od początku swojej uniwersyteckiej edukacji związana była naukowo z harwardzkim logikiem Henrym Shefferem. Jak się wydaje, obaj nauczyciele wywarli duży wpływ na kształtowanie się jej filozoficznych poglądów, czego potwierdzeniem może być fakt, że w dorobku naukowym Langer znajduje się wiele tekstów z zakresu logiki, historiozofii czy epistemologii, w różny sposób nawiązujących do idei głoszonych przez jej mistrzów<sup>16</sup>.

Donald Dryden, jeden z badaczy twórczości Susanne K. Langer, podaje, że przyjęta przez nią koncepcja poznania ma swoje główne źródła m.in. w filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera oraz w idei logiki symbolicznej, rozwijanej przez wspomnianego Henry'ego Sheffera. Najogólniej rzecz ujmując, obie wskazane koncepcje, zgodnie ze swoimi założeniami, miały zajmować się odkrywaniem podstawowych struktur mentalnych, które tkwią w ludzkim doświadczeniu świata, a które ich autorzy rozumieli jako struktury symboliczne. Symbolizowanie stanowiło w ich teoriach kategorię bardzo pojemną, oznaczającą każdą pierwotnie poznawczą relację człowieka wobec rzeczywistości. Innymi słowy, wskazani autorzy wydają się głosić, że świat ludzkiego doświadczenia jest głęboko przesiąknięty szeroko rozumianą racjonalnością symboliczną, wykraczającą poza rygorystyczne logiczne reguły myślenia naukowego. Wydaje się, że właśnie ta myśl, z którą Langer — chcąc

<sup>16</sup> Zob. D. DRYDEN, „Susanne K. Langer”, 189–199.

nie chcąc — musiała obcować w trakcie swojej edukacji, była dla niej jedną z podstawowych filozoficznych inspiracji.

Jak podaje Dryden, u Sheffera powyższa intuicja szerokiej racjonalności przejawiała się w twierdzeniu, że tradycyjna logika za bardzo ograniczyła możliwe pole swoich dociekań, poprzestając na analizach zasad wnioskowania. Powinna być natomiast teorią form i modeli rozumianych jako bardziej ogólne złożone struktury relacyjne i w tym sensie mieć za swój przedmiot wszystko, co pojawia się w ludzkim doświadczeniu<sup>17</sup>.

Z kolei symbolizm Cassirera miał być teorią apriorycznych zasad ludzkiego poznania, nazwanych przez tego marburskiego neokantystę formami symbolicznymi. Jak wyjaśnia Hanna Buczyńska w swojej książce dotyczącej symbolizmu Cassirera:

Formy symboliczne są apriorycznymi strukturami poznania. Forma symboliczna to tyle, co aprioryczny element w poznaniu, aprioryczny czynnik kształtujący świat doświadczenia. [...] Przez formę symboliczną rozumiał Cassirer aprioryczną strukturę syntetyzującą doświadczenie. Różne formy, to różne typy całości syntetyzujących doświadczenie<sup>18</sup>.

Ujawnia się tu wyraźne nawiązanie do koncepcji Kanta, jednocześnie jednak nasuwa się pytanie, dlaczego Cassirer aprioryczne formy poznania nazywa symbolicznymi — jakie nowe treści niesie ze sobą to określenie?

Jak pisze Buczyńska, Cassirer postawił sobie za zadanie zastosowanie kantowskiej koncepcji poznania do całego obszaru ludzkich aktywności, zwanego kulturą. W tym celu musiał w pewien sposób zmodyfikować kantowskie rozumienie apriorycznych struktur poznania, gdyż było ono dostosowane do refleksji dotyczącej nauk przyrodniczych. Według Buczyńskiej poznanie naukowe jest dla Cassirera tylko jednym z możliwych ujęć rzeczywistości — innymi są np. myślenie mityczne czy sztuka. Stosownie do tego przyjmuje on istnienie wielu rodzajów form symbolicznych, rozumianych jako umysłowe struktury ujmujące doświadczenie w pewien system wiedzy czy też w pewien obraz rzeczywistości<sup>19</sup>. W związku z tym celem filozofii ma być odnalezienie i opisanie jak największej liczby symbolicznych form kształtujących ludzkie doświadczenie, a więc odkrycie i opisanie różnych sposobów racjonalizacji świata<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, 191 n.

<sup>18</sup> Hanna BUCZYŃSKA, *Cassirer* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1963), 25, 38.

<sup>19</sup> Cassirer, w celu wyjaśnienia różnorodności ludzkich aktywności kulturowych, przyjmuje np. kilka różnych form czasu. Zob. tamże, 38–43.

<sup>20</sup> Zob. tamże, 17–48.

## 2. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA KONCEPCJI POZNANIA JAKO TRANSFORMACJI SYMBOLICZNEJ

Jak się wydaje, główne tezy teorii form symbolicznych Cassirera można odnaleźć również w koncepcji Langer.

Po pierwsze, podobnie jak Cassirer, koncentruje się ona na opisie poznania ludzkiego. Zgadza się przy tym z kantowskim twierdzeniem, że w poznaniu tym nie są i nie mogą być dostępne „czyste” dane empiryczne czy też rzeczy same w sobie. Wręcz przeciwnie, warunkiem możliwości każdego ludzkiego poznania jest istnienie apriorycznych form umysłowych, które filtrują wszelkie czynniki empiryczne. Ponadto, pisze Langer, „symbolizowanie nie jest istotnym aktem myśli, lecz aktem istotnym dla myśli i ją poprzedzającym”<sup>21</sup>. Można zatem sądzić, że zgodziłaby się ona z twierdzeniem, iż na poziomie myślenia świadomego pojawia się zawsze pewna już ustrukturalizowana całość<sup>22</sup>.

Po drugie, wydaje się, że Langer, w duchu Cassirera, te aprioryczne formy pojmuje jako symboliczne, czyli będące warunkiem istnienia nie tylko nauki, ale w ogóle każdej możliwej ludzkiej aktywności (w tym artystycznej i religijnej).

W konsekwencji, po trzecie, u obojga myślicieli pojawia się zdecydowane oddzielenie człowieka od pozostałej części przyrody. Cassirer określa człowieka jako *animal symbolicum*. Jak wskazuje Buczyńska, *symbolicum* ma w tym przypadku podkreślać powszechną i najbardziej podstawową zdolność ludzkiego umysłu do tworzenia różnorodnych syntez rzeczywistości. Zdolność ta jest warunkiem m.in. powstania kultury i sztuki. O ile jednak Cassirer stara się pozostać na gruncie teorii poznania i nie rozstrzygać kwestii ontologicznej genezy form symbolicznych<sup>23</sup>, Langer postępuje nieco inaczej. W swoich rozważaniach skłania się ona, jak się wydaje, do interpretacji tej swoiście ludzkiej zdolności syntetyzowania jako wyniku określonej biologicznej organizacji ludzkiego ciała. Skłonność tę ujawniają m.in. następujące jej słowa:

Człowiek jest organizmem, jego substancja jest chemiczna, a to, co robi, cierpi czy wie, jest tylko tym, co ten rodzaj struktury chemicznej może robić, cierpieć czy wiedzieć. [...] Co powoduje tę wysoką organizację substancji, jest jedną

<sup>21</sup> Susanne K. LANGER, *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. Alina Hanna Bogucka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 92.

<sup>22</sup> Por. tamże, 91 nn.

<sup>23</sup> H. BUCZYŃSKA, *Cassirer*, 32.

z tych rzeczy, których wysoce ukształtowane organizmy nie wiedzą, lecz dzięki ich organizacji powstaje cierpienie, impuls, świadomość<sup>24</sup>.

Wydaje się zatem, że zdaniem Langer bezpośrednim źródłem kultury jest ludzka biologia, natomiast źródło pierwotne, będące zarazem źródłem ludzkiej biologii i całej przyrody, pozostaje nieznane. Innymi słowy, z jednej strony omawiana autorka stwierdza, że prawidłowości przyrodnicze dostarczają nam wyjaśnienia rzeczywistości, w której żyjemy, w tym wyjaśnienia tego, co specyficznie ludzkie, a z drugiej strony zaznacza ona, że wyjaśnienie takie nie jest wyjaśnieniem ostatecznym.

Niemniej jednak, w przeciwieństwie do Cassirera, Langer w pierwszej kolejności poszukuje źródła apriorycznych struktur ludzkiego poznania, a jednocześnie źródła wyróżnionej pozycji człowieka, w naturze biologicznej właściwej gatunkowi *homo sapiens*. W związku z tym wydaje się, że aprioryczność form symbolicznych interpretuje ona jako właściwe człowiekowi przyrodnicze zdeterminowanie, które z kolei przejawia się w odczuwaniu przez ludzi — i tylko przez ludzi — pewnych bardzo specyficznych potrzeb. Stwierdzenie faktu istnienia tych potrzeb jest powodem, dla którego Langer nie poprzestaje na prostym postawieniu znaku równości między człowiekiem a pozostałymi zwierzętami. Zrównanie takie polegać może na deprecjonowaniu swoistych funkcji, jakie intuicyjnie przypisuje się niektórym ludzkim działaniom, takim jak czczenie bóstw czy pisanie wierszy. W takim przypadku zjawiska te tłumaczy się np. jako ewolucyjne atawizmy lub nadaje się im funkcje zaspokajania tzw. niższych potrzeb (np. zaspokojenie potrzeby poczucia bezpieczeństwa, możliwe dzięki religii). Langer nie przychodzi na tego rodzaju wyjaśnienia, ponieważ uważa, że w sposób nieadekwatny opisują rzeczywistość<sup>25</sup>. Zwraca uwagę na pomijany w tych teoriach istotny fakt, dotyczący tego, że człowiek z natury posiada pewne potrzeby, które nie są nastawione na realizację celów praktycznych, ale domagają się właściwego sobie zaspokojenia. Langer twierdzi, że można, bez większych przeszkód, wyjaśnić ten stan rzeczy naturalistycznie — nie tracąc przy tym specyficznych cech człowieczeństwa. Owe „wyższe” potrzeby Langer rozumie jako poszczególne przejawy bardziej podstawowej, konstytutywnie ludzkiej cechy, którą nazywa potrzebą symbolizowania. Potrzeba ta wyraża się w nieustannym — świadomym lub nieświadomym — „generowaniu” syntetycznych ujęć różnych fragmentów doświadczenia, co odbywa się na

<sup>24</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 90 n.

<sup>25</sup> Tamże, 88–92.



poziomie mózgu. Potrzebę tę daje się w pełni zaspokoić tylko dzięki przekształcaniu umysłowych wyobrażeń w rzeczywistość, czyli dzięki tworzeniu symboli, co dzieje się w każdej twórczej aktywności człowieka<sup>26</sup>.

Innym sposobem Langer na uzasadnienie tezy, że symbolizowanie to właściwość wyróżniająca człowieka w królestwie przyrody, jest porównanie z sobą obserwacyjnych faktów dotyczących porozumiewania się ludzkiego i zwierzęcego. Uzasadnienie to analizuje szczegółowo Krzysztof Guczalski w swojej książce o znaczeniu w muzyce<sup>27</sup>. Autor zauważa, że argumentacja Langer opiera się tu na tym, co „zewnątrzne” (obiektywnie obserwowalne), a nie „wewnętrzne” (dostępne w introspekcji) — na analizie zachowania, a nie odczuwania potrzeb. Zdaniem Langer z obserwacji życia zwierząt wynika, że w ich przypadku mamy do czynienia wyłącznie z komunikacją sygnalizującą. W przekazie sygnalizującym występuje komunikowanie i reagowanie związane bezpośrednio i jedynie z tym, co dzieje się „tu i teraz”. Z kolei z obserwacji międzyludzkiego porozumiewania się wynika, że możliwa jest np. rozmowa o osobach nieżyjących od kilkuset lat, a więc, siłą rzeczy, nieobecnych w najbliższym otoczeniu rozmawiających. Tym, co — zdaniem Langer — umożliwia tego rodzaju komunikację, jest właśnie zdolność do symbolicznego odnoszenia się do rzeczywistości. Jak określa to Guczalski, symbol pojawia się w międzyludzkiej komunikacji jako coś „ponadzwierzęcego”, a mianowicie jako wyjście poza behawiorystyczny schemat odruchów warunkowych, właściwy zwierzętom<sup>28</sup>.

O samych symbolach Langer pisze tak:

Symbole nie zastępują przedmiotów, lecz są przekąźnikami wyobrażeń pojęciowych przedmiotów. Wyobrazić sobie jakąś rzecz czy sytuację, to nie to samo, co „zareagować na nią” jawnie czy też uświadomić sobie jej obecność. Mówiąc o rzeczach, mamy ich pojęciowe wyobrażenia, nie zaś rzeczy same, i symbole bezpośrednio „znaczą” właśnie wyobrażenia, nie zaś rzeczy<sup>29</sup>.

W przytoczonym fragmencie zaznaczone zostały cechy, zdaniem Langer, kluczowe dla użycia znaków jako symboli, czyli ich użycia charakterystycznego w międzyludzkiej komunikacji. Pierwsza z cech dotyczy tego, że „odpowiedzią” odbiorcy na symbol jest pojawienie się w jego umyśle wyobrażenia przedmiotu, do którego symbol ten ma się odnosić. Jest to zatem

<sup>26</sup> Zob. tamże, 74–95.

<sup>27</sup> Zob. K. GUCZAŁSKI, *Znaczenie muzyki*, 27–37.

<sup>28</sup> Tamże, s. 35.

<sup>29</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 18.

reakcja bardziej intelektualna niż fizyczna. Ponadto bezpośrednim odniesieniem symbolu jest wyobrażenie pojęciowe, pewna treść mentalna, a nie symbolizowany przedmiot, do którego symbol odsyła dopiero wtórnie. Langer zaznacza, że symbol wywołuje wyobrażenie pojęciowe przedmiotu. Przy tym chodzi jej właśnie o wyobrażenie, czyli nie o wyizolowane, abstrakcyjne, czysto teoretyczne czy „nagie” — jak pisze — pojęcie<sup>30</sup>, ale o pojęcie, po pierwsze, dostępne poprzez swoją mentalną egzemplifikację, będącą umysłową reprezentacją symbolizowanego przedmiotu (np. wspomnienie pewnej konkretnej dawno zmarłej osoby, wywołane dźwiękiem jej imienia), a po drugie, uwikłane w inne treści skojarzeniowe i wyobrażeniowe oraz ujęte w szerszy kontekst myślowy czy doświadczeniowy odbiorcy — wydaje się, że dopiero taką całość nazywa ona konotacją symbolu<sup>31</sup>. Tak więc ogólny schemat specyficznej dla człowieka funkcji symbolizowania składałby się, według Langer, z czterech członów: (1) podmiot; (2) symbol; (3) wyobrażenie pojęciowe (mentalna reprezentacja przedmiotu oraz kontekst jego występowania, koncepcja, idea, teoria); (4) symbolizowany przedmiot<sup>32</sup>.

Jak zauważa Guetzalski, w symbolizowaniu, w porównaniu z sygnalizowaniem, jako dodatkowy element pojawia się zatem pojęciowe wyobrażenie przedmiotu, stąd element ten wydaje się istotnie odróżniać ludzki sposób porozumiewania się od sposobu innych zwierząt<sup>33</sup>. Łącząc to z problemem potrzeb „wyższych”, Guetzalski ujmuje omawianą kwestię następująco:

[...] początkiem prawdziwie symbolicznego (a nie wyłącznie sygnalizującego) użycia znaków — zarówno w rozwoju gatunku ludzkiego, jak i w rozwoju osobniczym — jest bezinteresowne, ludyczne zainteresowanie niektórymi potencjalnie symbolicznymi przedmiotami czy dźwiękami<sup>34</sup>.

Przedstawiona powyżej kolejność występowania elementów relacji symbolizowania wydaje się dotyczyć tylko kwestii odbioru symbolu, natomiast jego tworzenie musiałoby chyba przebiegać nieco inaczej. Abstrahując od ontologicznej interpretacji i koncentrując się, w miarę możliwości, na próbie neutralnego opisu, wydaje się, że według Langer powyższy model funkcji

<sup>30</sup> Zob. tamże, 119, przypis nr 6.

<sup>31</sup> Ten element relacji symbolizowania Guetzalski nazywa „koncepcją” lub „ideą” związaną z symbolizowanym przedmiotem. Zob. K. GUCZALSKI, *Znaczenie muzyki*, 33.

<sup>32</sup> Guetzalski interpretuje wprowadzoną przez Langer relację symbolizowania jako trójczłonową w co najmniej niektórych sytuacjach. Jego zdaniem koncepcja czterech członów nie uwzględnia kwestii nazw pustych, przedstawień fikcyjnych postaci itp. Zob. tamże.

<sup>33</sup> Tamże, 32–37.

<sup>34</sup> Tamże, 35.

symbolizowania, niezależnie od kolejności jego składników, ma dwa aspekty. Dotyczy bowiem zarówno sytuacji odczytywania czy odbioru zapisanej w symbolu treści, jak też sytuacji tworzenia czy „generowania” symboli. Jak się wydaje, stworzenie symbolu jest konsekwencją subiektywnej interpretacji własnego doświadczenia, przy czym interpretacja ta może, ale nie musi dokonywać się przy udziale świadomości. Wydaje się zatem, że w tym przypadku początkiem procesu byłby poznawczy kontakt z pewnym przedmiotem, który dopiero pod postacią swojej reprezentacji mentalnej zostałby zinterpretowany przez pryzmat szerszego kontekstu umysłowego twórcy, a na końcu treści te mogłyby zostać „wpisane” w jakiś inny przedmiot, któremu twórca tym samym nadałby rangę symbolu. Wydaje się, że zgodnie z myślą Langer nie tylko drugi z wymienionych aspektów jest takim właśnie twórczym procesem, ale przynajmniej potencjalnie jest nim również każde odczytywanie symbolu. Wydaje się bowiem, że realizacja potencjału twórczego zależy w znacznej mierze od postawy, jaką odbiorca przyjmie — świadomie lub nie — wobec danych doświadczenia, bez względu na to, czy dostarczonych w przekazie symbolicznym czy sygnalizującym. Weźmy jednak pod uwagę tylko przekaz symboliczny. Jeśli odbiorca przyjmie postawę aktywną i będzie nastawiony na osobiste zrozumienie symbolicznych treści, to zrozumienie takie ponownie zakłada, jak się wydaje, subiektywną interpretację własnego doświadczenia (czyli innego już teraz doświadczenia niż w sytuacji tworzenia symbolu „pierwotnego”). Interpretację tę można chyba określić jako próbę wkomponowania nowych treści w posiadany już obraz świata lub też jako próbę rekompozycji tego obrazu pod kątem nabytych treści. W związku z tym wydaje się, że zgodnie z koncepcją Langer, na skutek poznawczego kontaktu z symbolem, w umyśle odbiorcy pojawi się właśnie bardzo złożone „pojęciowe wyobrażenie” symbolizowanych treści. Odwołując się w tym kontekście do fenomenologicznej koncepcji strumienia świadomości, wydaje się, że wyobrażenie, jak również — do pewnego stopnia — treść samego pojęcia symbolizowanego przedmiotu, w jakiejś mierze zależą od zawartości strumienia świadomości odbiorcy oraz od — mniej lub bardziej uświadomionego — jego dążenia do uzyskania sensownej syntezy treści własnego doświadczenia. Cały ten proces można by chyba określić jako dokonywanie swoistej dla danego podmiotu poznającego „resymbolizacji”, czyli ujęcia symbolizowanych treści w nowe mentalne struktury, reinterpretacji tych treści. W razie ekspresji takiego nowego ujęcia prawdopodobnie musiałby zostać stworzony symbol różny od pierwotnego — proporcjonalnie do odmienności doświadczenia oraz myślowego uwikłania symbolizowanych treści. Wydaje się zatem, że kolejne „resymbolizacje”

pojawiać się mogą przy każdorazowym poznawczym zetknięciu z symbolem. Elementem wspólnym wszystkich tych ponownych interpretacji byłoby, jak się wydaje, występowanie samego pojęcia danego przedmiotu symbolizowanego — za każdym razem zmieniałby się natomiast kontekst myślowy i doświadczeniowy, w który to pojęcie byłoby wplecione i przez którego pryzmat byłoby rozumiane i wyobrażane. Można zatem powiedzieć, że zdaniem Langer symboliczna transformacja przebiega właśnie w dwóch opisanych wyżej aspektach<sup>35</sup>.

Wydaje się ponadto, że według koncepcji Langer wspólny wszystkim formom symbolicznym jest ich potencjalnie „niepraktyczny” cel (mogący pojawić się niezależnie od ich ewentualnych celów praktycznych). Potencjalna niepraktyczność form symbolicznych polegałaby na możliwości generowania symboli ze względu na realizację samej czynności symbolizowania. Takie niepraktyczne użycie symboli wydaje się być źródłem zaspokojenia specyficznie ludzkich potrzeb<sup>36</sup>. Ponadto symbol może być logicznym systemem dedukcyjnym, koncepcją filozoficzną, wierszem, dziełem sztuki, rytuałem. Symbolizowanie rozumiane jest więc jako nadawanie danym doświadczenia jednoczącego je sensu nie tylko na poziomie intelektu, ale także jako urzeczywistnianie tego sensu poprzez określone działania. Przy tym różne formy symboliczne są źródłem różnych sensów.

W tym kontekście pojawia się zatem czwarta zbieżność poglądów Langer i Cassirera. Wydaje się, że teza Cassirera o wielości form symbolicznych, odpowiadającej wielości poznawczych syntez rzeczywistości, ma swoje odzwierciedlenie w proponowanym przez Langer podziale sposobów ujmowania doświadczenia. Najogólniej sposoby te dzieli ona na formy dyskursywne i niedyskursywne. Do pierwszych zalicza formy werbalizowalne, umożliwiające m.in. poznanie naukowe, do drugich natomiast — wszystko to, czego w języku oddać się nie udaje, co jednak jest wyrażalne w inny sposób, np. w obrzędach religijnych, obrazach czy utworach muzycznych<sup>37</sup>.

Zdaniem Langer formy dyskursywne, przez to, że dają się wyrazić w języku, są bardzo ograniczone co do zakresu danych, które podpadają pod stosunkowo mało subtelne kategorie językowe. Langer pisze:

[...] takie ograniczenie dyskursu wyznacza granice złożoności myśli dających się za pomocą mowy wyrazić. Idea, która zawiera zbyt wiele najdrobniejszych, a jednak ściśle związanych części, zbyt wiele stosunków w obrębie stosunków, nie da

<sup>35</sup> Zob. S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 379–385.

<sup>36</sup> Tamże, 94 n.

<sup>37</sup> Tamże, 160 n.

się „projektować” w formę dyskursywną; jest dla mowy zbyt wyrafinowana. Teoria umysłu ograniczająca się do zakresu języka eliminuje ją wręcz ze sfery rozumienia i poznania<sup>38</sup>.

Langer jest zatem zwolenniczką poglądu, że język (rozumiany szeroko — jako symbolizm matematyczny, język naukowy, potoczny, obrazkowy, gesty itp.) nie jest jedyną formą wyrazu myśli, a co więcej — że ludzkie myślenie nie zawsze musi być językowe:

Te dwa podstawowe założenia idą ręką w rękę: (1) że język stanowi jedyne narzędzie artykułowania myśli i (2) że wszystko, co nie jest dającą się wypowiedzieć myślą, jest uczuciem. [...] Dopóki będziemy uważać, że tylko naukowa i „materialna” (półnaukowa) myśl daje rzeczywiste poznanie świata, dopóty ten szczególny obraz życia umysłowego utrzyma się. I dopóki uznajemy tylko symbolizm dyskursywny za nosiciela idei, dopóty „myśl” w tym ograniczonym sensie jest uważana za naszą jedyną aktywność intelektualną<sup>39</sup>.

Dyskursywność określa Langer jako semantykę posiadającą kilka charakterystycznych własności: po pierwsze, każdy dyskursywny system semantyczny składa się ze słownika oraz składni — nośnikami znaczeń są tu więc zarówno poszczególne symbole, jak i odpowiednie zestawienia tych symboli; po drugie, słownik powstaje dzięki możliwości zdefiniowania istotnej części słów danego języka w ramach tego języka; po trzecie, każdy dyskursywny system semantyczny jest zasadniczo przekładalny na dowolny inny dyskursywny system semantyczny<sup>40</sup>.

W przeciwieństwie do tego niedyskursywność wiąże Langer, po pierwsze, z brakiem słownika, a w konsekwencji również z brakiem składni. Istnienie słownika zakłada istnienie najmniejszych znaczących elementów systemu semantycznego. W przypadku semantyki dyskursywnej elementy te (symbole dyskursywne) odpowiadają pojęciom. Pojęcia natomiast są z definicji ogólne i stanowią abstrakcję wobec pewnego zbioru elementów rzeczywistości. Tak więc najmniejsze elementy języka dyskursywnego nie odpowiadają najmniejszym elementom rzeczywistości. Z kolei, jak pisze Langer, elementy symboliczne w systemach niedyskursywnych (np. w malarstwie barwa, kreska itp.) same są elementami rzeczywistości i jako wyabstrahowane z tej rzeczywistości, wzięte poza jakimkolwiek kontekstem, nie posiadają znaczenia<sup>41</sup>. Langer pisze, że podstawowa funkcja symboliki niedyskur-

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże, 152 n.

<sup>40</sup> Tamże, 162.

<sup>41</sup> Tamże, 161.

sywnej polega „na ujęciu wyobraźniowym strumienia wrażeń i dostarczaniu nam konkretnych rzeczy zamiast kalejdoskopowych kolorów czy szmerów”<sup>42</sup>. Symbole niedyskursywne nabierają więc znaczenia dopiero jako kompleksy składające się z elementów symbolicznych. Kompleksem takim może być np. dzieło muzyczne, a jego symbolicznymi elementami wysokości i długości następujących po sobie lub współwystępujących dźwięków itd. Po drugie, ponieważ elementy symboliczne określa Langer jako z istoty podpadające pod zmysły, nie da się też zastąpić ich opisem słownym. Konsekwencją tego jest, zdaniem Langer, nieprzekładalność symboli niedyskursywnych na dyskursywne (np. nie da się oddać utworu muzycznego za pomocą libretta czy słownego komentarza). Po trzecie, zdaniem Langer, brak słownika uniemożliwia w ogóle jakąkolwiek translację, a więc również translację w obrębie niedyskursywnej symboliki danego rodzaju (np. w obrębie symboliki muzycznej). Oznacza to, że nie można przełożyć np. danego utworu muzycznego na inny utwór muzyczny, danego obrazu na inny obraz itd.<sup>43</sup> Ponadto, wydaje się, że inną dość oczywistą konsekwencją braku słownika oraz zmysłowej natury składników symboli niedyskursywnych jest także nieprzekładalność systemów niedyskursywnych jednego rodzaju na systemy niedyskursywne innego rodzaju. Oznacza to m.in., że — zdaniem Langer — utworu muzycznego nie da się przełożyć na obraz, ale też, że nie da się go przełożyć na inscenizację baletową.

W związku z tym można powiedzieć, że semantyka dyskursywna ma swoje zastosowanie w tych czynnościach umysłowych, które polegają na operowaniu pojęciami, a więc w myśleniu językowym, rozumowaniu itd. Natomiast semantyka niedyskursywna służy innym czynnościom umysłowym, do których Langer zalicza w szczególności spostrzeganie oraz intuicję emocjonalną. Za pomocą semantyki niedyskursywnej poznajemy i wyrażamy to, co zmysłowe, emocjonalne, ale także religijne. Semantyki, które zdolne są wyrazić tego rodzaju znaczenia, to sztuki plastyczne, muzyka, praktyki religijne itd. Wydaje się, że Langer postuluje w ten sposób szerokie rozumienie racjonalności. Tym samym, podobnie jak Cassirer, dowartościowuje epistemiczną rolę kultury, poprzez uznanie jej dużego znaczenia dla zrozumienia wielowymiarowości ludzkiej egzystencji<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże, 163 n.

<sup>44</sup> Zob. tamże, 164–173.

### 3. SPECYFIKA SYMBOLIZMU MUZYCZNEGO

Zdaniem Langer jednym z niedyskursywnych, a mimo to poznawczych ujęć doświadczeniowej rzeczywistości jest różnorodna aktywność muzyczna. Dla zobrazowania specyfiki tego rodzaju formy symbolicznej przyjrzymy się krótko *Finalowi IX Symfonii* Beethovena.

Niezwykle ekspresyjna dramaturgia całego utworu zmierza w tej ostatniej części do pozytywnego rozwiązania, którego źródłem staje się radosna melodia ludowa. Stopniowo wybija się ona na pierwszy plan, a następnie aż do końca utworu przetwarzana jest na różne sposoby przez kolejnych solistów, chór i orkiestrę. Mimo dostrzegalnej jeszcze w tej części symfonii obecności silnych emocjonalnych napięć, ostatecznie dzieło kończy się radośnie, a nawet, można by powiedzieć, optymistycznie. W połączeniu z tekstem *Ody do radości* Schillera, mówiącym o braterstwie i miłości, a także przy pobieżnej znajomości życiorysu Beethovena i pewnej zdolności do empatii — a więc w szerszym kontekście skojarzeniowym — utwór ten staje się dla odbiorcy dość jasnym wyrazem nadziei na życie we wspólnocie tworzonej przez moralnie dojrzałych ludzi. Spełnienie tej nadziei było gorącym pragnieniem kompozytora, wywołanym zapewne rażąco rozbieżnością między tym, w jakim świecie Beethoven żył, a jaki świat był jego marzeniem i jakim, według Beethovena, mógłby się stać, gdyby tylko każdy konkretny człowiek włożył więcej wysiłku w swój moralny rozwój<sup>45</sup>. Utwór ten ma więc odnosić odbiorcę do wyobrażenia pewnej wyidealizowanej rzeczywistości, a zarazem uświadomić mu (być może wcześniej niedostępną dla jego wyobraźni) metafizyczną możliwość zaistnienia lepszego świata. Samo w sobie dzieło to jednak nie jest w stanie realnie przenieść odbiorcy w tę nową rzeczywistość czy fizycznie postawić mu ją przed oczami. Z drugiej strony wydaje się, że również sama muzyka wzięta bez libretta lub nawet z librettem, ale słuchana przez osobę zupełnie nieznaną niemieckiego i nie mającą błędnego pojęcia o Beethovenie i *Odzie do radości* przekazuje silny ładunek emocjonalny, wzbogacający doświadczenie o pewne niewerbalne i nieprzedstawieniowe treści. Ponadto nieznanostwo libretta nie wyklucza możliwości czysto muzycznej analizy danego utworu — ogranicza tylko zakres takiej analizy. W związku z tym można chyba powiedzieć, że dzieło muzyczne może przyczyniać się do rozszerzenia intelektualnego i emocjonalnego horyzontu odbiorcy.

<sup>45</sup> Zob. Stefania ŁOBACZEWSKA, *Beethoven* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984), 203–213.

Weźmy jednak pod uwagę przykład utworu trochę innego rodzaju — *Preludium do „Popołudnia fauna”* Claude’a Debussy’ego. Jest to utwór orkiestrowy, któremu może, ale nie musi towarzyszyć inscenizacja baletowa. Utwór ten powstał jako muzyczna ilustracja poematu Stéphane’a Mallarmégo pt. *Popołudnie fauna*, opowiadającego o faunie biegającym po lesie za nimfami w upalne popołudnie<sup>46</sup>. Słuchacz, zorientowany mniej więcej co do treści, które ten utwór muzyczny ma w zamyśle oddawać, a w konsekwencji, jaki nastrój i skojarzenia ma wywoływać, będzie mógł dostosować odbiór muzyki do posiadanej wiedzy. Sugestywny i pobudzający wyobraźnię jest również już sam tytuł utworu. Podobnie jednak jak w poprzednim przypadku wydaje się mało prawdopodobne, by sama muzyka, pozbawiona jakichkolwiek niemuzycznych aluzji, mogła wywołać u odbiorcy skojarzenia związane akurat z gorącym popołudniem spędzonym przez fauna w lesie lub z tym, że całą ilustrowaną sytuację wypełnia nastrój niekończącej się pogoni za zmysłową miłością. Nie oznacza to jednak, że przekaz muzyczny jest dla takiego niedoinformowanego odbiorcy niezrozumiały. Wręcz przeciwnie — być może dzięki niewiedzy słuchacz jest w stanie percypować muzykę jako taką, jaką jest ona sama w sobie — bez narzuconej jednostronności, bez odgórnego ukierunkowania jego skojarzeń. Ponadto, wydaje się, że nawet znajomość programowych założeń utworu ostatecznie nie determinuje percepcji całkowicie, możliwy wydaje się bowiem pewien emocjonalno-intelektualny dystans wobec sugerowanych treści. Odbiorca może samodzielnie przełożyć słyszaną muzykę na własne wyobrażenia określonych sytuacji, przedmiotów, uczuć. Może również uchwycić sam sens emocjonalny tego, co słyszy, bez odwoływania się do konkretnych skojarzeń. Może także zupełnie abstrahować od ewentualnych pozamuzycznych treści przywoływanych przez utwór i skupić się wyłącznie na jego stronie muzycznej<sup>47</sup>.

Na podstawie powyższych przykładów można chyba wyróżnić trzy istotnie odmienne funkcje poznawcze dzieła muzycznego: (1) w sensie mniej „abstrakcyjnym” (chodzi tu przede wszystkim o dzieła sceniczne lub programowe) — przekaz konkretnej treści przedstawieniowej lub/i językowej (np. w formie libretta, sugestywnego tytułu czy inscenizacji baletowej); (2) w sensie bardziej „abstrakcyjnym” (co widać zwłaszcza w czysto instru-

<sup>46</sup> Małgorzata KOWALSKA, *ABC historii muzyki* (Kraków: Musica Iagellonica, 2001), 552.

<sup>47</sup> Por. S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 355 n. Zdaniem Langer sens emocjonalny utworu muzycznego jest nierozłącznie spojony z sensem muzycznym — o czym będzie mowa w dalszej części artykułu. Niemniej jednak wydaje się, że w celach analitycznych sensory te można rozdzielić i wtedy sens emocjonalny można potraktować jako sens pozamuzyczny.



mentalnych utworach nieprogramowych) — wzbogacenie odbiorcy o nową, niewerbalizowalną „wiedzę” na temat ludzkiej emocjonalności i uzmysłowienie mu skomplikowanej dynamiki tego aspektu ludzkiej natury; (3) możliwe jest również poznawcze nastawienie na treści czysto muzyczne, co ma miejsce np. przy formalnych analizach utworów muzycznych.

W związku z tym, zdaniem Langer, programowość w muzyce sprawia, że często druga z wymienionych funkcji jest niedoceniana lub wręcz niezauważana. W swojej argumentacji Langer dąży nawet do wykazania, że muzyka sama w sobie nie może być środkiem komunikacji konkretnych stanów emocjonalnych lub wyobrażeń konkretnych przedmiotów i sytuacji. Dlatego też pierwszej z wyżej wymienionych funkcji odmawia ona wartości artystycznej w ściśle muzycznym sensie<sup>48</sup>.

W konsekwencji Langer poddaje stanowczej krytyce pogląd, według którego muzyka jest pewnego rodzaju językiem<sup>49</sup>. Jako forma niedyskursywna muzyka językiem z definicji być nie może. Podstawowym warunkiem bycia językiem jest bowiem posiadanie zbioru symboli, których odniesienia są ustalone. W „czystej” muzyce odniesień takich jednak nie znajdujemy. Wręcz przeciwnie, pewne utwory czy motywy muzyczne potrafią wywoływać skrajnie różne reakcje emocjonalne i skojarzeniowe u różnych osób, mogą też być inaczej odczuwane przez tę samą osobę, słuchającą utworu wielokrotnie<sup>50</sup>. Dlatego więc, jak pisze Langer:

Rzeczywista potęga muzyki polega na tym, że może ona oddawać „prawdę” życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą. [...] Muzyka ujawnia tam, gdzie słowa zaciemniają, ponieważ może zawierać nie tylko treści, ale i przemijającą grę treści. Może artykułować uczucia nie wiążąc się z nimi na stałe. [...] Wyobraźnię, która reaguje na muzykę, cechuje indywidualizm, kojarzenie i logika, poddaje się ona wzruszeniu, rytmowi ciała, marzeniu, ale skupia się na bogactwie sformułowań z uwagi na bogactwo bezsłownego poznania, całego poznania emocjonalnego i organicznego doświadczenia, witalnego bodźca, równowagi, konfliktu, sposobów życia, umierania i odczuwania. Ponieważ żadne z przypisywanych znaczeń nie jest konwencjonalne, żadne nie trwa dłużej niż dźwięk,

<sup>48</sup> Tamże, 355–358.

<sup>49</sup> Langer polemizuje tu zarówno z estetyką konwencjonalistyczną, dominującą w refleksji nad muzyką głównie od XVI do XVIII wieku, oraz z XIX-wieczną ideą muzyki programowej, jak i z estetyką wyrazu emocjonalnego dominującą w okresie klasycyzmu. Por. L. POLONY, *Symbol i muzyka*, 124–132, 161–184; Carl DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988), 9–23, 138–148; TENŻE, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron (Warszawa: Wydawnictwa UW, 2007), 19–36, 63–69.

<sup>50</sup> S. K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 343–348.

który mija — to krótkotrwałe przelotne skojarzenie jest jednak błyskiem zrozumienia. [...] muzyka jest wiedzą o tym, „co dzieje się z uczuciami”<sup>51</sup>.

W swojej krytyce skierowanej przeciwko ujęzycznianiu muzyki Langer nawiązuje do poglądów Edwarda Hanslicka, XIX-wiecznego teoretyka i krytyka muzycznego. Hanslick nie zgadzał się z twierdzeniem, że treść muzyki jest czymś różnym od muzyki. Jako wybitny teoretyk nie zaprzeczał temu, że treści emocjonalne, przedstawieniowe czy językowe faktycznie nadaje się muzyce lub że może je ona w jakiś sposób wyrażać. Twierdził on jednak, że tego rodzaju treści są czymś wobec muzyki przygodnym, a więc można by się ich pozbyć bez uszczerbku dla samej muzyki. Pisał on, że „dźwiękowe formy w ruchu są jedyną treścią i jedynym przedmiotem muzyki”<sup>52</sup>. Poglądy tego myśliciela można ponadto interpretować jako wyraz intelektualizmu, będącego radykalnym przeciwstawieniem się estetyce konwencji i wyrazu, jak czyni to Langer<sup>53</sup>.

Langer, tak samo jak Hanslick, twierdzi, że przyjęcie możliwości werbalnej interpretacji muzyki degraduje ją do roli środka ekspresji treści, które równie dobrze dają się wyrazić w inny sposób, np. w słowach czy gestach. Tym samym, zdaniem obojga myślicieli, trywializuje się muzykę, ztraca się jej swoistą wartość. Wartość tę Langer widzi, podobnie jak Hanslick, w intelektualnym charakterze muzyki. Różnica między poglądami jej i Hanslicka polega, zdaniem Langer, na tym, że Hanslick w obawie przed pozbawieniem muzyki należnej jej autonomii popadł w drugą skrajność i odmówił muzyce jakiegokolwiek wartości semantycznej. Wydaje się, że badacz ten nie widział innego rozwiązania, poza dwoma skrajnymi, czyli teorią kojarzeniową (w której muzyka jest rodzajem języka) i przyjętą przez siebie teorią bardziej formalistyczną, według której treść i forma muzyki są ze sobą tożsame<sup>54</sup>. Langer wskazuje jednak, że możliwe jest pewne pośrednie rozwiązanie i w myśl swojej koncepcji proponuje określenie muzyki jako formy symbolicznej. Jej zdaniem dzięki takiemu posunięciu możliwe staje się, po pierwsze, dowartościowanie intelektualnego i autonomicznego charakteru muzyki, a po drugie, wyjaśnienie bezpośredniości związku muzyki z uczuciami i emocjami (któremu Hanslick nie zaprzecza, ale którego, według Langer, nie potrafi dobrze wyjaśnić)<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Tamże, 358 n.

<sup>52</sup> Eduard HANSLICK, *O pięknie w muzyce*, przeł. Stanisław Niewiadomski (Warszawa: M. Arct, 1903), 74. Cyt. za: C. DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej*, 346.

<sup>53</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens*, 333 nn.

<sup>54</sup> Zob. C. DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej*, 346–354.

<sup>55</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 333 nn. Por. TAŻ, *Feeling and Form*, 107.

Muzyka, zdaniem Langer, jest w stanie uchwycić charakterystyczną cechę ludzkiej uczuciowości, czyli jej dynamizm, wymykający się statycznym pojęciom językowym. Langer pisze, że wobec tego, specyfika muzycznego symbolizmu polega na „niespełnieniu” muzycznych symboli, czyli — jak się wydaje — na zdolności tego rodzaju symboli do oddawania sobą bogactwa i złożoności symbolizowanych treści w aspekcie ich procesualnego charakteru oraz do unikania, znamiennej dla języka, kategoryzacji, której skutkiem zdaje się być petryfikacja znaczenia wszelkich ujmowanych w języku danych:

[...] muzyka w swej najwyższej, choć oczywiście symbolicznej formie, jest nie spełnionym symbolem. Jej życiem jest artykulacja, nie zaś wypowiedanie sądów; ekspresyjność, a nie ekspresja. Zasadnicza funkcja znaczenia, która wymaga stałych treści, nie jest spełniona, ponieważ nigdy nie można przypisać wyraźnie tego, a nie innego możliwego znaczenia danej formie. Zatem muzyka jest „formą znaczącą” w tym szczególnym sensie słowa „znaczący”, który Bell i Fry, jak twierdzą, mogą uchwycić lub wyczuć, ale nie określić; takie znaczenie jest zawarte *implicite*, nie zaś ustalone w sposób konwencjonalny<sup>56</sup>.

Tak więc elementem zmiennym są tu jednostkowe stany emocjonalne i uczuciowe oraz wszelkie inne treści kojarzone z muzyką. Pojawia się tu jednak pytanie: jak się to właściwie dzieje, że muzyka jest w stanie symbolizować coś tak abstrakcyjnego jak natura ludzkiej uczuciowości?

Najogólniej rzecz ujmując, jest to możliwe, zdaniem Langer, dzięki wspólnej formie — nie zaś treści — muzyki i uczuciowości, czyli dzięki odpowiedniości struktur, a nie przypisywanych im znaczeń. Wydaje się, że te wspólne cechy strukturalne dotyczą zbieżności pewnych prawidłowości w procesach powstawania muzycznych i emocjonalnych napięć oraz ich rozładowań.

Tak więc, zdaniem Langer, dzięki formalnemu podobieństwu do uczuć muzyka jest zdolna do przekazu pewnych niewerbalizowalnych treści, dających zrozumienie ogólnych struktur ludzkiej uczuciowości. Innymi słowy, możliwe jest zachodzenie swoistej relacji symbolizowania, czyli przekazania w dziele muzycznym wbudowanego w dynamiczną strukturę dźwiękową nie tylko sensu muzycznego, ale również sensu uczuciowego. Związane z tym „niespełnienie” muzycznych symboli polega, jak się wydaje, na ich nieograniczonym potencjale znaczeniowym. W warstwie bardziej powierzchniowej dzieła muzycznego (językowej czy ilustracyjnej) eksponowane są treści bardzo konkretne i określone, jednak — zdaniem Langer — warstwa ta jest tylko pewnym dodatkiem, mającym np. rekompensować muzyczną niedoj-

<sup>56</sup> Tamże, 354.

rzałość kompozytora lub odbiorcy utworu muzycznego<sup>57</sup>. Wspomniana nieograniczoność znaczeniowa wyraźnie wychodzi na jaw, gdy twórca lub odbiorca abstrahuje od wszystkich przedstawieniowych i językowych treści, narzucających konkretny i — ze względu na nasze nawykowe ujmowanie doświadczenia w kategorii językowe — łatwiejszy do uchwycenia lub oddania sens utworu. Dystans taki pozwala dostrzec głębszy emocjonalny sens dzieła, który wydaje się być w jakiś sposób „spojony” z muzyką, ponieważ dzięki niej dostępny w całej swojej złożoności. Ponadto, jak zauważa Langer, „niespełnienie” muzycznych symboli ujawnia się jeszcze bardziej w refleksji na temat sytuacji, gdy w zamyśle artysty utwór ma być ekspresją przeżywaną przez niego stanów wewnętrznych. Mogłoby się wydawać, że muzyka, którą stworzy on pod wpływem swoich uczuć, powinna właśnie te konkretne uczucia wyrażać i sprawiać, że odbiorca je właśnie odczuje — dzięki wczuciu się, empatii. Jak jednak widać choćby w podanych wyżej przykładach, odbiorca może nie mieć odczuć lub skojarzeń podobnych do tych, które natchnęły kompozytora do napisania danego dzieła<sup>58</sup>. Można więc zgodzić się z Langer, że ze względu na subiektywny i potencjalnie twórczy charakter samego procesu odczytania symbolicznego przekazu kompozytor raczej nie jest w stanie uświadomić sobie czy przewidzieć całej potencjalnej symbolicznej zawartości swojego dzieła.

W związku z tym uczuciowe stany jednostkowe, zmieniające się zależnie od różnych czynników, nie są właściwym przedmiotem przeżycia estetycznego. Przedmiotem takim wydają się raczej owe dynamiczne struktury muzyczne, będące źródłem zrozumienia emocjonalnej dynamiki człowieka. Zdaniem Langer struktury te, zawierające sens emocjonalny i sens muzyczny, tym wyraźniej ukazują się poprzez dzieło, im wyższa jest zmysłowa doskonałość samego dzieła. W związku z tym o poznaniu właściwego symbolicznego znaczenia muzyki Langer pisze tak:

Nie ma to nic wspólnego z *Affektenlehre*<sup>59</sup>; jest to proces dużo bardziej subtelny, złożony i zmienny, i o wiele ważniejszy; jedynym jego dokumentem jest satysfakcja emocjonalna, pewność intelektualna oraz muzyczne rozumienie. „Muzyka zatem spełnia swoje zadanie, kiedy zadowala nasze serca”<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Tamże, 355–358.

<sup>58</sup> Tamże, 355 n.

<sup>59</sup> Jest to niemieckie określenie tzw. teorii afektów, dominującej zwłaszcza w XVII- i XVIII-wiecznej refleksji o muzyce. Zgodnie z tą koncepcją „głównym celem muzyki jest wyrażenie i wzbudzenie jednostkowych, statycznie pojętych afektów (emocji) poprzez odpowiedni dobór elementów muzycznych (rytmu, tempa, harmoniki)”. Zob. *Afektów teoria*, w: *Encyklopedia muzyki* (Warszawa: PWN, 2006), 15.

<sup>60</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 359.

Podsumowując, wydaje się, że utwór muzyczny składa się z co najmniej trzech warstw znaczeniowych: (1) warstwa powierzchniowa, zawierająca konkretne treści programowe, przedstawieniowe, językowe, uczuciowe itp.; (2) warstwa sensu muzycznego; (3) warstwa głębszego sensu uczuciowego. Nośnikiem dwóch ostatnich warstw byłaby sama, stworzona przez kompozytora, dynamiczna struktura dźwiękowa. Możliwość odczytania wszystkich kolejnych sensów zależałaby natomiast od stopnia artystycznej wrażliwości odbiorcy. Powracając w tym kontekście do schematu funkcji symbolizowania, można powiedzieć, że zdaniem Langer docelowym przedmiotem symbolizowanym przez muzykę byłaby prawidłowość rządząca ludzką uczuciowością. Zgodnie z myślą Langer ostatecznym i właściwym celem obcowania z muzyką powinno być zatem niemożliwe do wypowiedzenia zrozumienie dynamicznych struktur uczuciowych (tzn. głębszego sensu uczuciowego), dostępnych dzięki uchwyceniu muzycznego sensu poznawanego dzieła<sup>61</sup>.

Wydaje się więc, że ogólny pogląd Langer na kwestię poznania dzieła muzycznego jako dzieła sztuki zbiega się z przywołaną we wstępie Ingar-denowską definicją estetycznego nastawienia wobec utworu muzycznego — poznanie i uchwycenie sensu zawartego w warstwie muzycznej jest warunkiem możliwości odczytania symbolizowanej przez tę warstwę głębszej treści emocjonalnej.

#### PODSUMOWANIE

Koncepcja poznania muzycznego Susanne K. Langer jest szczególnym przypadkiem jej ogólnej koncepcji poznania ludzkiego jako transformacji symbolicznej. Zgodnie z myślą Langer świat jest dla ludzi dostępny poznawczo tylko poprzez symbole. Symbole natomiast są nie tylko językowe. Dzieła muzyczne są przykładem symboli niejęzykowych, powstających dzięki niedyskursywnym formom symbolicznym, w które wyposażony jest ludzki umysł. Muzyka, jako szczególna zdolność ludzkiego umysłu do nadawania sensu zjawiskom dźwiękowym, jest jedną z takich form niedyskursywnych i zdaniem Langer jest ona również źródłem pozajęzykowego poznania i zrozumienia natury ludzkich uczuć.

---

<sup>61</sup> Jak zauważa K. Gucałski, pogląd ten nawiązuje m.in. do myśli Artura Schopenhauera, którego zdaniem muzyka odzwierciedla ludzkie życie wewnętrzne, a do jej istoty należą treści emocjonalne, które mogą być przedmiotem swoistego poznania muzycznego. K. GUCZAŁSKI, *Znaczenie muzyki*, 175–179.

Celem rozważań Langer zawartych w *Nowym sensie filozofii* było uwzględnienie złożoności i różnorodności ludzkiego doświadczenia i ludzkich aktywności, takich jak twórczość artystyczna, praktyka religijna itd., oraz wskazanie i uzasadnienie ich wysokiej wartości epistemicznej. Wydaje się, że u podstaw tych rozważań leży idea szerokiej racjonalności, na co wskazują również następujące słowa samej Langer:

Dla nas, których inteligencja związana jest z językiem, których osiągnięcia to wygodą w sensie fizycznym, maszyny, lekarstwa, wielkie miasta i środki ich zniszczenia, teoria poznania to teoria komunikacji, uogólnienia, dowodu, krótko mówiąc: krytyka naukowa. Lecz granice języka nie stanowią ostatecznych granic doświadczenia, rzeczy zaś niedostępne językowi mogą mieć swoje własne formy wyobrażenia pojęciowego, to znaczy swoje własne środki symboliczne. Takie niedyskursywne formy, dysponujące logicznymi możliwościami znaczenia, leżą u podstaw znaczenia w muzyce, a ich poznanie poszerza naszą epistemologię tak dalece, że włączamy w nią nie tylko semantykę naukową, lecz każdą poważną filozofię sztuki<sup>62</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- BUCZYŃSKA, Hanna. *Cassirer*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1963.
- CHODKOWSKI, Andrzej (red.). *Afektów teoria*. W *Encyklopedia muzyki*. Red. Zofia Lissa. Warszawa: PWN, 2006.
- DAHLHUAS, Carl. *Estetyka muzyki*. Przeł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- DAHLHUAS, Carl. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. Antoni Buchner. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
- DRYDEN, Donald. *Susanne K. Langer*. W *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 270: *American philosophers before 1950*. Red. Philip Breed Dematteis i Leemon B. McHenry. Detroit: Gale Group, 2002.
- DRYDEN, Donald. „Whitehead’s Influence on Susanne Langer’s Conception of Living Form”. *Process Studies* 26 (1997), 1–2: 62–85.
- DZIEMIDOK, Bohdan. *Sztuka. Emocje. Wartości*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, 1992.
- FUBINI, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- GUCZALSKI, Krzysztof. *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- INGARDEN, Roman. *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*. W TENŻE. *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- INGARDEN, Roman. *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*. W TENŻE. *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa: PWN, 1958.

<sup>62</sup> S.K. LANGER, *Nowy sens filozofii*, 388.

- KOWALSKA, Małgorzata. *ABC historii muzyki*. Kraków: Musica Iagellonica, 2001.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LANGER, Susanne K. *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przeł. Alina Hanna Bogucka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.
- LANGER, Susanne K. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- ŁOBACZEWSKA, Stefania. *Beethoven*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
- POLONY, Leszek. *Symbol i muzyka*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN 2006.

#### SUSANNE K. LANGER KONCEPCJA POZNANIA MUZYCZNEGO JAKO TRANSFORMACJI SYMBOLICZNEJ

##### Streszczenie

Celem tego artykułu jest przedstawienie i analiza głównych poglądów Susanne K. Langer zawartych w jej książce pt. *Nowy sens filozofii*, a dotyczących ludzkiego poznania w ogólności, w szczególności zaś poznania muzycznego. Charakterystycznym rysem tej koncepcji wydaje się idea szerokiej racjonalności, czyli racjonalności nieograniczonej regułami jakiegokolwiek języka.

Artykuł składa się z trzech części. W części pierwszej zarysowano filozoficzny kontekst rozważań epistemologiczno-estetycznych podjętych przez Langer. W części drugiej zrekonstruowano jej ogólną koncepcję poznania ludzkiego jako transformacji symbolicznej. W części trzeciej przeprowadzono analizę jej koncepcji poznania muzycznego jako szczególnego przypadku transformacji symbolicznej.

**Słowa kluczowe:** formy dyskursywne; formy niedyskursywne; język; muzyka; poznanie; symbol; uczucia; znaczenie.

#### SUSANNE K. LANGER'S CONCEPTION OF MUSIC COGNITION AS A SYMBOLIC TRANSFORMATION

##### Summary

The aim of this article is to reconstruct and analyze Susanne K. Langer's conception of human cognition in general and of music cognition in particular, as exposed in her book *Philosophy in a New Key*. A basic idea of Langer's investigation is a broad conception of human rationality. Due to this idea, rationality is not limited by any rules of any language.

The article is composed of three sections. First, the philosophical context of Langer's epistemological and aesthetical analysis is presented. Next, the general conception of human cognition as a symbolic transformation is reconstructed. Finally, the conception of music cognition as a special case of symbolic transformation is presented and analyzed.

**Key words:** cognition; discursive forms; feelings; language; meaning; music; presentational forms; symbol.