



Czy muzyka jest ekspresją?¹

KRZYSZTOF GUCZALSKI

Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

Institute of Philosophy, Jagiellonian University of Kraków, Poland

✉ k.guczalski@cyfronet.pl

DOI: 10.2478/prm-2023-0005

1. Wprowadzenie

Będę tutaj mówił o ekspresji w bardzo szerokim sensie, obejmującym wszystkie zjawiska dotyczące związku pomiędzy muzyką a emocjami. Jedno tylko rozumienie terminu „ekspresja” nie będzie mnie interesowało. Wydaje mi się ono raczej marginalne, ale ostatnio znalazłem w encyklopedii *Grove Music Online*, w haśle „Ekspresja”, to właśnie znaczenie wymienione jako pierwsze, dlatego o nim wspominam. Mianowicie możemy tam przeczytać, że ekspresja — w jednym z sensów — jest tym, co wykonawca dodaje do utworu². Tymczasem mnie interesuje ekspresja muzyki jako całości, tzn. ekspresja muzyki wykonanej, a więc łącznie kompozycji i jej interpretacji. W takim ogólnym sensie wyróżnia się często trzy

- 1 Niniejszy tekst powstał na podstawie zapisu wykładu wygłoszonego w trakcie 51. Konferencji muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich *Muzyka i ekspresja*, Katowice 13–15 X 2022. Stąd jego charakter, czasem bliższy stylowi języka mówionego. / The article is based on a lecture delivered during the 51st Musicological Conference of the Polish Composers' Union *Music and Expression*, Katowice, 13–15 October 2022. Hence its nature, at times closer to the style of spoken language.
- 2 Zob. Nancy Kovaleff Baker, Max Paddison, Roger Scruton, „Expression”, w: *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009138> [dostęp: 21.10.2022]

Is music expression?

© 2023 by Krzysztof Guczalski. · This is an open access article licensed under the Creative Commons 4.0 Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

jej rozumienia. Według pierwszego ekspresja jest wyrażaniem emocji czy też uczuć twórcy, najczęściej kompozytora. W drugim ekspresja byłaby po prostu ekspresywnością samej muzyki, cokolwiek miałyby to znaczyć i co musiałoby być bliżej wyjaśnione i dookreślone. I po trzecie — ekspresja jest często rozumiana jako wywoływanie uczuć w odbiorcach. To są bardzo oczywiste sensory tego terminu, wielokrotnie przywoływane. Jednocześnie trzeba zdać sobie sprawę, że w żadnym razie nie są one logicznie zależne. Każdy jest — można powiedzieć — logicznie odrębny. Nawet jeżeli zachodzą pomiędzy nimi jakieś faktyczne związki, związki empirycznie wykrywalne (co do czego też zresztą istnieją kontrowersje), to na pewno nie ma logicznej konieczności, by o tych trzech rzeczach mówić łącznie i warto sobie uświadomić, że należy je pojęciowo odgraniczyć.

2. Świat bez ekspresji

Należy zauważyć, że termin „ekspresja” przez długi czas, do początku XVIII wieku, nie był w ogóle używany w odniesieniu do sztuki i muzyki, co może wydać się zaskakujące. Bo gdy powie się to bardzo kategorycznie, mógłby ktoś sądzić, że nie był w ogóle dostrzegany związek muzyki z emocjami. Ale nie — ten związek jak najbardziej był zauważany. Wiele o nim mówiono i pisano, był postrzegany jako bardzo ważny, tyle tylko, że nie ujmowano go w kategoriach ekspresji. Prawdopodobnie nie sądzono, że chodzi o ekspresję. Możemy zadać pytanie, jak to możliwe, skoro my często wręcz utożsamiamy te dwa stwierdzenia: że muzyka jest ekspresywna i że łączy się z emocjami. Otóż, gdy przyjrzymy się słówku „ekspresja”, to w źródłowym, naturalnym czy też pierwotnym sensie, który jeszcze bardziej jest widoczny wtedy, gdy po Heideggerowsku zapiszemy to słówko z łącznikiem („eks-presja”), możemy powiedzieć, że jest to wytlącanie na zewnątrz albo wyciskanie na zewnątrz, a więc ujawnianie na zewnątrz uczuć czy emocji. W skrócie — uzewnętrznianie emocji. Zatem w podstawowym sensie ekspresja oznacza tylko jedną z tych trzech rzeczy, które tym terminem dzisiaj obejmujemy: mianowicie ujawnianie uczuć twórcy. Najwyraźniej do XVIII wieku w ogóle nie sądzono, że muzyka, czy też

sztuka w ogólności, jest ujawnianiem uczuć twórcy. Jak w takim razie myślaro i mówiono o związku pomiędzy muzyką a emocjami?

Poniższe cytaty z początku XVIII wieku pokazują stan, w którym wówczas znajdowała się estetyka — kiedy już niedługo miał się pojawić termin „ekspresja”, ale jeszcze się nie pojawia. Używano za to terminów „imitacja” i „podobieństwo”, czasami także mówiono o naśladownictwie i reprezentacji czy też przedstawianiu. Pierwszy cytat pochodzi z roku 1719, od estetyka francuskiego Jeana-Baptiste’a Dubos (1670–1742), a drugi z roku 1725, od Francisca Hutchesona (1694–1746), estetyka angielskiego. I są to cytaty stosunkowo dobrze znane. Pierwszy z nich możemy znaleźć w *Historii estetyki muzycznej* Enrico Fubiniego³, a drugi przywołuje np. Peter Kivy (1934–2017) w książce, która niedawno została przetłumaczona na język polski⁴. Dubos pisze:

[...] muzyk naśladowuje tony, akcenty, westchnienia, modulacje głosu, krótko mówiąc, wszystkie te dźwięki, za pomocą których sama natura wyraża swe uczucia i namiętności. Wszystkie te dźwięki [...] mają cudowną moc poruszania nas, ponieważ są oznakami namiętności, ustanowionymi przez naturę, od której uzyskały swoją moc⁵.

A Hutcheson:

Głos ludzki w oczywisty sposób zmienia się pod wpływem wszelkich silniejszych namiętności; gdy nasze ucho pochwyti jakiegokolwiek podobieństwo pomiędzy melodią — śpiewaną czy graną na instrumencie — [...] a głosem ludzkim w namiętności, będziemy nią odczuwalnie poruszeni i melancholia,

3 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997, s. 183.

4 Peter Kivy, *Brzmienie uczuć. Esej o emocjach muzycznych zawierający pełną wersję tekstu „Struny muszli”*, przeł. Jan Czarnecki, Mateusz Migut, Iwona Młodziak, Małgorzata A. Szyszkowska, Warszawa 2022 (tytuł oryginalny: *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of “The Corded Shell”*, Philadelphia 1989. Jest to poszerzone o kilka rozdziałów wydanie klasycznej książki Petera Kivy’ego *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980).

5 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1733 (wyd. 1, 1719), tom 1, rozdz. 45, s. 444. Cytat przetłumaczony bezpośrednio z języka francuskiego, ponieważ wersja podana w książce Fubiniego jest niepełna. Wyróżnienia — K.G.

radość, powaga czy zaduma zostaną w nas wywołane przez rodzaj współodczuwania lub zarażenia⁶.

Zatem w powyższych cytatach mówi się o dwóch rzeczach. Po pierwsze o tym, że muzyka jest do emocji czy też do pewnych aspektów emocji w jakiś sposób podobna i że te aspekty naśladuje lub imituje. Po drugie — że muzyka te emocje w nas wywołuje. A więc spośród trzech wymienionych powyżej sensów wiązanych z terminem „ekspresja” znajdujemy jednoznaczne odniesienie do trzeciego z nich — muzyka nas porusza — oraz do drugiego: sama muzyka ma — poprzez podobieństwo i naśladownictwo — pewien związek z emocjami. W ogóle nie ma mowy o sensie pierwszym — o tym, że muzyka jest realną ekspresją twórcy, co uznaliśmy za źródłowy, pierwotny sens terminu „ekspresja”.

Jeżeli zaś chodzi o podobieństwo czy też imitację, to możemy zapytać, do czego muzyka jest podobna i co imituje. Odpowiedź brzmi: tony, akcenty i westchnienia, modulacje głosu ludzkiego pod wpływem namiętności. A więc imituje ekspresję naturalną. Ekspresja naturalna jest tu zatem w pewien sposób obecna, jednak nie pojawia się żadna sugestia, aby była to bezpośrednia ekspresja twórcy czy też jakiegokolwiek innego określonego podmiotu.

Możemy więc zapytać, czy imitacja ekspresji jest ekspresją, czy — nawet jeżeli autorzy przytoczonych cytatów słowa „ekspresja” nie używali — można na ich podstawie przypisać muzyce ekspresję w pierwotnym, źródłowym sensie? Możemy zadać ogólniejsze pytanie: czy imitacja rzeczy jakiegos rodzaju jest rzeczą tego samego rodzaju? W ogólności z pewnością

6 Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, London 1725, wyd. współczesne, red., wstęp i objaśnienia Peter Kivy, Den Haag 1973, s. 81. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia K.G. Przekład w: P. Kivy, *Brzmienie uczuć...*, op. cit., s. 23, zawiera pewne błędy i niezręczności. Wyróżnienia — K.G.

7 Pytanie to celowo nie zostało sformułowane w następujący sposób: „Czy imitacja jakiejś rzeczy jest tą rzeczą?”, bo wtedy „rzecz” mogłaby być rozumiana jako obiekt indywidualny i odpowiedź byłaby zawsze negatywna. Jednocześnie „ekspresja” jest nazwą rodzajową, a nie nazwą własną i w tym przypadku nadzieja na pozytywną odpowiedź wydaje się większa — przynajmniej odpowiedź negatywna nie jest jedyną możliwą.

nie, bo imitacja jest często traktowana jako — mówiąc potocznie — podróbka, a więc coś nieautentycznego, nieprawdziwego. Przykładowo imitacja złota nie jest złotem, naśladowanie śpiewu ptaków (przez człowieka albo w muzyce) nie jest śpiewem ptaków itd. Może jednak czasem, w szczególnych przypadkach (np. w przypadku ekspresji) imitacja rzeczy jakiegoś rodzaju mogłaby być rzeczą tego samego rodzaju? W odpowiedzi na to pytanie pomoże nam przykład naśladownictwa, który podaje Platon.

Najpierw warto jeszcze przypomnieć, że od Platona można wyprowadzić pochodzenie przytoczonych wyżej poglądów z początku XVIII wieku. Już u niego pojawia się motyw naśladownictwa pewnej zewnętrznej ekspresji przez muzykę⁸. Co prawda Platon nie mówił o ekspresji emocji, a o ekspresji, uzewnętrznianiu charakterów moralnych. Ale z przykładów, które podawał, można wywnioskować, że czasami te charaktery moralne manifestują się właśnie poprzez pewne emocje. W związku z tym — nakładając na wypowiedzi Platona nasze oczekiwania — możemy uznać, że już u Platona pojawił się załączek sugestii takiego sposobu rozumienia ekspresji w muzyce. Ciąg dalszy owej Platońskiej inspiracji przenosi nas do roku 1484, kiedy to florencki humanista Marsilio Ficino (1433–1499) wydał łaciński przekład *Państwa* Platona. Ten duży skok czasowy tłumaczy się tym, że w średniowieczu nie tak wiele pisano i mówiono o związku pomiędzy muzyką a emocjami. Średniowiecze było pod przemożnym wpływem pitagoreizmu i raczej związek między muzyką a liczbą czy też muzyką a harmonią w pierwszym rzędzie pojawiał się w traktatach. Z nadejściem renesansu sytuacja się zmieniła. Po przetłumaczeniu na łacinę rozpoczęła się żywiołowa recepcja pism Platona. Niedługo potem wielu teoretyków muzyki, wśród nich najślawniejszy Gioseffo Zarlino, cytowało te znamienne sformułowania Platona, w których pojawiają się sugestie naśladownictwa ekspresji zewnętrznej. To wszystko stało się inspiracją dla Cameraty florenckiej. Gdy jej członkowie tworzyli pierwsze opery,

8 Por. Platon, *Państwo* 398d–399c, *Prawa* 654e–655b. Przekładu polskiego *Praw* dokonały m.in. Maria Maykowska (Warszawa 1960) i Dorota Zygmuntowicz (Kęty 2017). Wydawnictwo Antyk (Kęty 1999) ogłosiło *Państwo* i VII ksiąg *Praw* w tłumaczeniu Władysława Witwickiego.

Jacopo Peri (1561–1633) pisał już w sposób bardzo dobitny i jednoznaczny, że zauważył, iż nasz głos w emocjach podąża za pewnym rodzajem modulacji i że on ten rodzaj modulacji starał się w muzyce naśladować. U Periego nie ma już mowy o charakterach moralnych, a wyłącznie o naśladownictwie zewnętrznej ekspresji emocji. Ten pogląd – że muzyka wiąże się z emocjami poprzez naśladownictwo ich zewnętrznej ekspresji – przyjął się w XVII wieku i obowiązywał także przez większość wieku XVIII. Jedno z późniejszych świadectw jego rozpowszechnienia, na jakie udało mi się natrafić, pochodzi z roku 1781, z listu W.A. Mozarta (1756–1791) do ojca, w którym Mozart relacjonuje skomponowanie *Urowadzenia z seraju* i właśnie takim naśladownictwem tłumaczy obecność emocji w arii Belmonta *O wie ängstlich, o wie feurig*⁹. Okazuje się zatem, że ten sposób myślenia o związku pomiędzy muzyką a emocjami był przez długie dzieje w myśli europejskiej – przynajmniej od Platona – dominujący. Do początku XVIII wieku słowo „ekspresja” w ogóle się nie pojawiało.

Wracając teraz do pytania, czy naśladownictwo ekspresji samo może być ekspresją, odwołajmy się do zasygnalizowanego już wcześniej słynnego przykładu Platona. Także w *Państwie* znajdujemy znany argument na temat naśladownictwa, dotyczący łóżka. Łóżko może być trzech rodzajów: samo w sobie, to, które bóg stworzył i które jest tylko jedno; następnie łóżko, które tworzy stolarz; w końcu łóżko malarza, które oczywiście nie jest prawdziwym łóżkiem, tylko zaledwie imitacją¹⁰. Zatem imitacja rzeczy jakiegoś rodzaju nie musi być rzeczą tego samego rodzaju. Możemy jednak zadać kolejne pytanie: nawet jeśli łóżko malarza nie jest prawdziwym łóżkiem, czy mogłaby nim być jakaś inna imitacja łóżka? Gdyby ktoś był zdeterminowany, by stworzyć jak najwierniejszą imitację łóżka, mógłby stworzyć kopię trójwymiarową. Jeżeli byłaby ona naturalnych rozmiarów i w dodatku zrobiona z właściwych materiałów, byłoby to po prostu łóżko. A więc wydaje się, że imitacja może być rzeczą taką, jak imitowana,

⁹ List do ojca z 26 IX 1781. Wolfgang Amadeus Mozart, *Listy*, wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991, s. 381–382.

¹⁰ Platon, *Państwo* 597b.

pytanie tylko — czy zawsze może być? Jeżeli pomyślimy o rzeźbiarzu, który robi trójwymiarowy posąg, to jest jasne, że nie uda mu się stworzyć takiej imitacji, która byłaby człowiekiem. A więc można znaleźć przykłady na to, że imitacja może być rzeczą naśladowaną i takie, które wskazują, że nie może być. Jak zatem jest z ekspresją? Czy imitacja ekspresji może być ekspresją? W okolicznościach, o których mówią powyższe cytaty, imitacja ekspresji najwyraźniej nie jest ekspresją: muzyk tylko naśladuje „tony, akcenty i westchnienia” i z pewnością może to czynić, nie wyrażając żadnych emocji własnych. Co by musiało się zdarzyć, by imitacja ekspresji była ekspresją? Przykładowo ktoś, kto chciałby stworzyć wiarygodne przedstawienie ekspresji bólu, musiałby sobie zadać ból i następnie pod jego wpływem wykrzyknąć z bólu. Dopiero wtedy byłaby to imitacja, która jest faktyczną ekspresją, mianowicie ekspresją bólu, który ktoś realnie odczuł. Ten przykład przyda się nam w ocenie kolejnych cytatów.

3. Ekspresja

Pierwszy pochodzi z XVIII wieku, kiedy termin „ekspresja” zaczyna się pojawiać. To bardzo znane słowa Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) z roku 1753:

Skoro muzyk może poruszyć ludzi tylko wówczas, kiedy sam jest poruszony, z konieczności więc musi być zdolny wywołać w sobie wszystkie te uczucia, które chciałby wzbudzić w swoich słuchaczach; przekazuje im swoje uczucia i w ten sposób bardzo łatwo wzbudza w nich współodczuwanie¹¹.

Mowa zatem o uczuciach muzyka, które ujawniają się w muzyce. I drugi cytat, w którym Enrico Fubini podsumowuje szereg wypowiedzi Roberta Schumanna (1810–1856) z jego pism:

¹¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Berlin 1753, rozdz. III, §13.

Główną koncepcją obecną we wszystkich pismach Schumanna jest zasada nierozzerwalności życia i sztuki: sztuka jest ekspresją, ekspresją osobowości artysty, przepełnioną wszystkimi jego pasjami, uczuciami i emocjami¹².

Czy jest jakaś różnica między tymi dwiema wypowiedziami? Otóż sytuację opisaną w pierwszym cytacie można uznać za tak wierną imitację ekspresji, idącą tak daleko, że sama ta imitacja staje się ekspresją. Muzyk wzbudza w sobie pewne uczucia, a więc nie są to jego oryginalne uczucia, które mu się w naturalny sposób przydarzają, tylko uczucia instrumentalnie wywołane po to, by potem mogły być bardziej wiarygodnie wyrażone. Z kolei w drugim przypadku nie ma żadnych wątpliwości, że Fubini mówi nam, iż Schumann uznawał muzykę — i sztukę w ogólności — za ekspresję autentycznych przeżyć i osobowości artysty. W odniesieniu do poezji podobne poglądy formułowali np. William Wordsworth (1770–1850) i Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) — dwaj romantyczni poeci angielscy. Według tego romantycznego toposu ekspresji artysta jest twórczym geniuszem, kimś szczególnie wartościowym, nad którego duszą należy się pochylić, a ekspresja tej duszy stanowi o wartości sztuki. Aby jednak nie pojawiło się wrażenie, że w XIX wieku taka koncepcja była absolutnie dominująca, pokażę, że jednak nie wszyscy się z nią zgadzali.

Przykładami niech będą dwie bardzo znamienite postacie, które się wobec takiego poglądu dystansowały. Pierwszy to Arthur Schopenhauer (1788–1860), który może uchodzić za najważniejszego romantycznego filozofa muzyki. Nawet jeśli nie zwalcza on otwarcie poglądu, że muzyka jest ekspresją uczuć twórcy, to jednak jego wypowiedzi zdają się sugerować coś przeciwnego. Píše bowiem w roku 1819:

[Muzyka] nie wyraża tej czy innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz samą uciechę, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, samą wesołość, sam spokój ducha, niejako *in abstracto* wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu¹³.

12 E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, op. cit., s. 296 (na podstawie: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854).

13 Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, t. I, Warszawa 1994, s. 404.

Natomiast uczucia czy też emocje artysty — jak można sądzić — są czymś konkretnym, partykularnym, a nie abstrakcyjnym. Jeszcze bardziej jednoznaczny jest następujący cytat:

[...] kompozytor objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę [...] tak jak uśpione medium informuje o rzeczach, o których na jawie nie ma pojęcia. Dlatego u kompozytora bardziej niż jakiegokolwiek artysty człowiek oddziela się i różni kompletnie od artysty¹⁴.

Mamy tu zatem opozycję w stosunku do przeświadczenia Schumana: nierozzerwalność życia i sztuki *versus* całkowite oddzielenie artysty od człowieka, z którego zdaje się wynikać, że wytwory artysty — „uśpionego medium” — nie są ekspresją realnego człowieka.

Z kolei u Eduarda Hanslicka (1825–1904) w roku 1854 znajdujemy zdecydowaną krytykę poglądu, że muzyka miałaby być ekspresją kompozytora. To znowu bardzo znane wypowiedzi:

Ściśle estetycznie możemy tylko powiedzieć o temacie, że dźwięczy smutkiem lub dumą; lecz wprost niepodobieństwem jest twierdzić, że kompozycja wyraża uczucia „smutku” lub „dumy” kompozytora¹⁵.

[...] namiętny charakter tematu nie leży w nadmiernym bólu kompozytora — jak przypuszczamy, lecz w nadmiernych interwałach kompozycji; nie w drzeniu jego duszy, tylko w tremolu kotłów, nie w tęsknocie, tylko w chromatyce¹⁶.

Momentum historyczne romantyzmu było jednak tak silne, że nawet ktoś tak wpływowy i wybitny jak Hanslick nic nie wskórał swoim sprzeciwem i w drugiej połowie XIX oraz na początku XX wieku tak zwana klasyczna teoria ekspresji absolutnie zdominowała scenę estetyczną. Kładła ona nacisk na ekspresję twórcy i tak właśnie rozumiała i interpretowała związek pomiędzy muzyką (i ogólnie sztuką) a emocjami. Przywołam kilka nazwisk autorów uznawanych za przedstawicieli klasycznej teorii

14 Ibidem, s. 402.

15 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, wyd. pol. pt. *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903, s. 124.

16 Ibidem, s. 86.

ekspresji i pochodzących właściwie ze wszystkich europejskich kręgów kulturowych: Eugène Véron (1825–1889, *L'Esthétique*¹⁷), Friedrich von Haugsegger (1837–1899, *Die Musik als Ausdruck*¹⁸), Lew Tołstoj (1828–1910, *Чмо такое искусство? / What is Art?*¹⁹), Benedetto Croce (1866–1952, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*²⁰), Curt John Ducasse (1881–1969, *The Philosophy of Art*²¹), John Dewey (1859–1952, *Art as Experience*²²), Robin George Collingwood (1889–1943, *The Principles of Art*²³). I jeden tylko cytat, z Tołstoja, też bardzo znany, a jednocześnie najbardziej chyba dobitny i wyrazisty:

Sztuka jest działalnością ludzką, polegającą na tym, że jeden człowiek świadomie za pomocą pewnych znaków zewnętrznych przekazuje innym przeżywane przez siebie uczucia, a inni ludzie zarażają się tymi uczuciami i sami je przeżywają²⁴.

W wypowiedzi tej mamy wszystkie trzy — a przynajmniej dwa — sposoby rozumienia związku pomiędzy sztuką a emocjami. Po pierwsze — wyrażanie uczuć twórcy, po drugie — wywoływanie analogicznych emocji czy też uczuć w odbiorcy.

4. Krytyka klasycznej teorii ekspresji

Okolo połowy XX wieku klasyczna teoria ekspresji zaczęła być krytykowana i stopniowo od niej odchodzono. Pierwsze dwie postacie w tym kontekście to Susanne Langer (1895–1985) oraz Henryk Elzenberg (1887–1967).

17 Paris 1878.

18 Wien 1885.

19 London 1898. Ze względu na kłopoty z cenzurą esej ten opublikowany został po raz pierwszy w języku angielskim w tłumaczeniu i z przedmową Aylmera Maude'a. Pierwsze tłumaczenie polskie Adolfa Cohna pt. *Co to jest sztuka?* ukazało się w 1900 roku.

20 Palermo 1902.

21 New York-Toronto 1929.

22 New York 1934.

23 Oxford 1938.

24 Lew Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, przeł. Maria Leśniewska, Kraków 1980, s. 91.

Langer krytykę teorii autoekspresji (jak nazywa bezpośrednio ekspresję twórcy; w dalszej części będziemy tych dwóch określeń używać wymiennie) zawarła w swojej książce *Philosophy in a New Key*²⁵, w jej ósmym rozdziale *On Significance in Music*. O tej krytyce i teorii Langer w ogólności napisałem książkę²⁶. Z kolei Henryk Elzenberg w roku 1937 opublikował esej pt. *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*²⁷. Nie krytykował w nim wprost klasycznej teorii ekspresji, ale kładł nacisk na zabarwienie uczuciowe, które jest w samym dziele. Natomiast w późniejszym esej, opublikowanym w 1960 roku pt. *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*²⁸ (powstałym jednak, zgodnie ze świadectwem autora, w roku 1950), już jasno dystansował się wobec owej teorii²⁹.

Tutaj przywołam krytykę dwóch autorów amerykańskich. Pierwszy to filozof analityczny Oets Kolk Bouwsma (1898–1978), który w 1950 roku napisał esej *The Expression Theory of Art*³⁰. Bardzo jednoznacznie przeciwstawia się w nim klasycznej teorii ekspresji:

[...] teraz, bez zahamowań powiemy, że muzyka jest smutna, nie dodając, iż znaczy to, że wyraża smutek. Bo smutek tak się ma do muzyki jak czerwoność do jabłka, a nie jak czknięcie do wina musującego. A przede wszystkim po wysłuchaniu utworu czy przeczytaniu wiersza nie będziemy pytać „Co on wyraża”?³¹

-
- 25 Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Massachusetts) 1942, rozdz. VIII: *On Significance in Music*, s. 204–245, wyd. pol. pt. *Nowy sens filozofii*, przeł. Anna Bogucka, Warszawa 1976.
- 26 Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki — znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999, wyd. 3 poprawione, Kraków 2007.
- 27 Henryk Elzenberg, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*, Wilno 1937, s. 483–491, przedruk m.in. w: idem, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966, wyd. 2, Toruń 2005, oraz w: idem, *Pisma estetyczne*, Lublin 1999.
- 28 Henryk Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka”, t. 1, Warszawa 1960, s. 49–65.
- 29 Por. Krzysztof Guczalski, *Ekspresja — prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka” nr 9/10, 2005–2006, s. 110–128.
- 30 Oets Kolk Bouwsma, *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis. A Collection of Essays*, red. Max Black, Englewood Cliffs (New Jersey), s. 71–96.
- 31 Ibidem, s. 94.

Można zauważyć, że w tych dwóch zestawieniach — czerwoności z jabłkiem i czknięcia z wypiciem wina musującego — w pierwszym przypadku mamy jedną rzecz, mianowicie jabłko i jego cechę, a w drugim przypadku — dwa osobne zdarzenia, które są powiązane związkiem przyczynowo-skutkowym. Ten ostatni związek jest charakterystyczny dla modelu ekspresji twórcy, który najpierw coś przeżył, doświadczył jakichś emocji, a ich skutkiem było skomponowanie takiego czy innego utworu. Bouwsma dystansuje się wobec takiego myślenia, a ponadto — w kolejnym fragmencie — podaje swoją sugestię, jak można wyjaśnić, dlaczego muzykę postrzegamy jako smutną i dlaczego wyjaśnienie odwołujące się do ekspresji twórcy jest zbędne:

Smutna muzyka ma pewne charakterystyki ludzi, którzy są smutni. Jest raczej wolna, nie skoczna, w tonach niskich, nie dźwięcznych. Ludzie, którzy są smutni, poruszają się wolniej, mówią ciszej i niższym głosem³².

Jest to oczywiście powtórzenie wcześniejszego poglądu, że muzyka jest imitacją zewnętrznej ekspresji emocji, który ma swe źródło u Platona i był powszechnie akceptowany przez cały XVII i XVIII wiek. Ale Bouwsma nic o tym historycznym dziedzictwie nie wspomina i nie jest nawet jasne, czy był go świadomy.

Jeszcze donośniejszą krytyką klasycznej teorii ekspresji była ta autorstwa znacznie bardziej znanego estetyka amerykańskiego Monroe Beardsleya (1915–1985), która pojawiła się w roku 1958. Punktem jej wyjścia było sformułowanie parafrazy klasycznej teorii ekspresji, która wyraża — zdaniem Beardsleya — jądro tej teorii:

„Kompozytor zobiektywizował (ucieleśnił, wyraził) radość w swoim scherzo”
znaczy
(1) uczucie radości skłoniło go do skomponowania scherza;
(2) nadał temu scherzu jakoś radosności;
(3) scherzo ma zdolność dać mu to samo uczucie radości, gdy ponownie je słyszy, a w konsekwencji dać je również innym słuchaczom³³.

³² Ibidem, s. 95.

³³ Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958, s. 327–328.

Pojawiają się tu więc wszystkie trzy elementy szerokiego rozumienia terminu „ekspresja”: ekspresja twórcy, radość w samym utworze oraz wywoływanie uczuć w odbiorcach. Trzeba podkreślić, że gdy klasycy filozofowie ekspresji postulowali, iż ekspresja artystyczna jest w pewnym sensie odmianą ekspresji naturalnej, to bynajmniej nie popełniali takiego błędu i takiej naiwności, aby twierdzić, że jest to po prostu ekspresja naturalna i nic więcej. Zwykła ekspresja naturalna nie wymaga, aby objaw danego uczucia nosił w sobie cechy tego uczucia — wystarczy powtarzalna korelacja obu. Jeżeli na przykład wiemy, że nasza sąsiadka zwykle po kłótni z mężem udaje się do przydomowego ogródka i oddaje się jego pielęgnacji, aby ochłonić (a poza tym jej ogródek jest zwykle zaniedbany), to kolejnym razem, gdy zobaczymy ją w ogródku, będziemy mogli wnioskować, że pewnie właśnie doszło do rodzinnych nieporozumień. Samo pielęgnowanie ogródka nie zawiera w sobie żadnej informacji na temat jej emocji i wiele innych osób może zajmować się ogródkiem z całkiem innych powodów. Istotna jest tylko powtarzana korelacja. Jeżeli wiemy o zachodzeniu takiej korelacji i widzimy jeden z jej elementów, możemy wnioskować o zaistnieniu drugiego. Gdybyśmy w ten sposób myśleli o ekspresji w sztuce, byłoby to coś bardzo niewiarygodnego i nieprawdopodobnego — między innymi dlatego, że w sztuce nie występują żadne powtarzalne korelacje, bo artyści nie tworzą wielokrotnie takiego samego dzieła³⁴. Zatem filozofowie reprezentujący klasyczną teorię ekspresji zwykle kładli duży nacisk na to, że twórca musi wcielić swoją emocję w dzieło, że ta emocja musi być w dziele w jakiś sposób obecna. I odróżniali ekspresję artystyczną od tego, co nazywali zwykłym wyładowaniem emocji.

Obserwacja ta pokazuje, że przynajmniej jedna z motywacji, która może stać za klasyczną teorią ekspresji, jest złudna. Motywacja ta wynika z oczywistej konstatacji, że sama muzyka (czy też jakkolwiek inny obiekt ekspresyjny) żadnych emocji nie przeżywa, a więc w sensie dosłownym żadnych emocji w niej nie ma. W związku z tym trzeba zadać pytanie,

34 Por. K. Gucałski, *Znaczenie muzyki...*, op. cit., s. 140–141, 146–149; idem, *Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce*, „Muzyka” 2005 nr 1 (50), s. 43–45; idem, *Czym, w gruncie rzeczy, jest ekspresja w sztuce?*, „Sztuka i Filozofia” nr 50, 2017, s. 16–18.

gdzie należy poszukiwać emocji z nią związanych. Dwie naturalnie nasuwające się odpowiedzi brzmią: u twórcy albo u odbiorcy. Tak o tej motywacji piszą Susanne Langer i Lars-Olof Åhlberg:

Teoria autoekspresji [...] tłumaczy w bardzo przekonujący sposób niezaprzeczalny związek muzyki z uczuciem oraz tajemnicę dzieła sztuki bez widocznej treści³⁵.

Autoekspresyjna teoria znaczenia muzycznego cieszyła się wielką popularnością, ponieważ wydaje się wyjaśniać, jak muzyka może posiadać jakości emocjonalne i jak muzyka emocjonalnie na nas oddziałuje. Upředni akt ekspresji kompozytora jest, według tego poglądu, odpowiedzialny za własności ekspresywne obecne w dziele muzycznym³⁶.

A jednak samo wskazanie na emocje twórcy i odwołanie do autoekspresji w żadnym razie nie wystarcza, skoro emocje tak czy inaczej muszą być w jakiś sposób obecne także w samej muzyce, z czego zwykle zdawali sobie sprawę teoretycy klasycznej teorii ekspresji. W takim razie paradoks emocji obecnych w muzyce pozbawionej przecież psychiki powraca — klasyczna teoria ekspresji w żaden sposób go nie rozbraja.

Krytykując klasyczną teorię ekspresji Beardsley pisze:

Jest jasne, że część (2) tej definicji jest logicznie niezależna od części (1) i (3), bo muzyka może mieć pewną jakość, nawet jeśli nie jest ona ani przyczyną, ani skutkiem emocji. Jeśli nasza wcześniejsza dyskusja jest poprawna, znaleźliśmy już powód, aby odrzucić teorię ekspresji w tej złożonej postaci, ponieważ część (1) jest nieweryfikowalna, a część (3) — wątpliwa. Ale część (2) ciągle może być warta rozważenia³⁷.

Dlaczego część (1) jest nieweryfikowalna? Możemy sobie wyobrazić, że gdy idziemy do filharmonii na koncert, nie musimy znać kompozytora, którego muzyki słuchamy; możemy być na tyle roztargnieni, że nawet nie kupimy programu i nie wiemy, czyj utwór jest grany. W żaden sposób nie

35 S. Langer, *Philosophy in a New Key*, op. cit., s. 216; eadem, *Nowy sens filozofii*, op. cit., s. 322.

36 Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, „British Journal of Aesthetics” 1994 nr 1 (34), s. 69.

37 M. Beardsley, *Aesthetics...*, op. cit., s. 328.

przeszkadza nam to, by i tak zrozumieć i docenić ekspresywność muzyki. Po drugie, możemy się potem dowiedzieć, że powstanie tego dzieła miało jakiś związek genetyczny z takimi czy innymi losami życiowymi i przeżyciami kompozytora. Ale dowiadujemy się tego w sposób niezależny od wysłuchania utworu. A więc jest to coś zewnętrznego wobec niego i w konsekwencji estetycznie nieistotnego. Często ustalenie, czy taki związek faktycznie zaistniał, jest nawet niemożliwe. Dlatego Beradsley mówi, że jest to nieweryfikowalne. I kontynuuje:

Bowiem „wyrządzać” (*express*) jest terminem relacyjnym; wymaga jakiegoś X, które wyraża i jakiegoś Y, które jest wyrażane, przy czym X i Y muszą być różne. Gdy mówimy, że róża jest czerwona, mamy tylko jedną rzecz, mianowicie różę, i opisujemy jej jakość; dokładnie w taki sam sposób, gdy mówimy, że muzyka jest radosna, mamy tylko jedną rzecz, mianowicie muzykę, i opisujemy jej jakość. Termin „wyrządzać” jest całkiem niepotrzebny³⁸.

Jeżeli zatem termin „wyrządzać” jest całkiem niepotrzebny, to może powinniśmy całkowicie pozbyć się terminu „ekspresja” i powrócić do sposobu mówienia, który dominował do początku XVIII wieku? To jednak mogłoby się wydać ruchem zbyt daleko idącym i drastycznym. Po pierwsze, stałoby w sprzeczności z uzusem językowym, który już się wykształcił, takim mianowicie, że pod pojęciem ekspresji (albo przynajmniej ekspresywności) rozumiemy nie tylko ekspresję twórcy (autoekspresję), ale jakiegokolwiek związku muzyki z emocjami. Po drugie, oznaczałoby, że rozważanie ekspresji twórcy zostałoby całkowicie wyeliminowane z dyskursu estetycznego, wbrew dość rozpowszechnionemu przekonaniu, że jednak odgrywa ona w opisie związków muzyki z emocjami jakąś rolę, nawet jeśli — według niektórych — rola ta nie jest kluczowa.

Przywołam jeszcze Petera Kivy’ego i jego klasyczną książkę *The Corded Shell* z roku 1980, w której również on krytykuje klasyczną teorię ekspresji. A po niemal dwudziestu latach diagnozuje:

[...] centralna teza książki *The Corded Shell*, że ekspresywność jest w muzyce i ma się do niej tak, jak czerwoność do jabłka, a nie jak czknicę do wina musującego,

38 Ibidem, s. 331–332.

została przyjęta przez niemal całą społeczność brytyjskich i amerykańskich filozofów zainteresowanych tą kwestią³⁹.

Jeżeli chodzi o terminologię, Kivy nie posuwa się tak daleko jak Beardsley i nie sugeruje, aby całkowicie wyrzec się terminu „ekspresja”. Postuluje jedynie, by zastąpić go terminem „ekspresywność”, który odnosiłby się wyłącznie do samej muzyki, a nie do twórcy. Jednocześnie Kivy dopuszcza, że muzyka może być realną ekspresją: „uważam, że muzyka zwykle nie jest ekspresją emocji (choć może nią być i czasem bywa)”⁴⁰.

Jak możemy sobie wyobrazić możliwość, że muzyka czasem jest, a czasem nie jest realną ekspresją emocji? Porównajmy muzykę do literatury: powieściopisarz może — używając języka, którym się posługuje i swojego kunsztu literackiego — napisać powieść historyczną, która nie ma nic wspólnego z nim samym. Ale może też napisać powieść autobiograficzną lub wręcz swoją autobiografię. Prawdopodobnie coś podobnego można powiedzieć o kompozytorze: używając swojego kunsztu, może „skomponować emocje” adekwatne do dzieła, nad którym akurat pracuje. Może to być np. utwór na zamówienie, który powinien mieć taką, a nie inną ekspresję. Po drugie, gdy np. w operze występuje wiele postaci, targanych bardzo różnymi, często przeciwstawnymi, emocjami, kompozytor musi potrafić stworzyć adekwatny obraz muzyczny każdej z nich i trudno sobie wyobrazić, by wszystkie one mogły być ekspresjami jego własnych przeżyć i emocji. Jednocześnie, używając tego samego kunsztu, może skomponować dzieło quasi-autobiograficzne, które będzie wyrażało jego emocje.

A zatem krytyka klasycznej teorii ekspresji nie oznacza twierdzenia, że muzyka nie może być ekspresją realnych emocji twórcy. Chodzi jedynie o to, że nawet jeśli taka ekspresja ma miejsce, to nie dzięki niej rozumiemy emocjonalną zawartość utworu, a dzięki specyficznym jakościom emocjonalnym, obecnym w samym dziele. Ponadto utwór może być — lub nie — ekspresją swego twórcy. W takim razie jest to jedynie przygodny fakt, o którym — co więcej — nie możemy dowiedzieć się z samego dzieła, a co

39 Peter Kivy, *Feeling the Musical Emotions*, „British Journal of Aesthetics” 1999, nr 1 (39), s. 1.

40 P. Kivy, *The Corded Shell. Reflections...*, op. cit., Princeton 1980, s. 14.

najwyżej z jakichś zewnętrznych wobec niego informacji na temat twórcy. Wszystko to czyni — według krytyków klasycznej teorii — ewentualne występowanie realnej ekspresji czymś zewnętrznym wobec dzieła i estetycznie nieistotnym.

5. Powroty do klasycznej teorii ekspresji

Mimo zmasowanej krytyki i powszechnego odejścia od tej teorii niezmiennie pojawiają się próby powrotu do niej lub przynajmniej aprobujące sformułowania jej zasadniczych intuicji. Pierwszy przykład może wydać się dość zaskakujący, bo pochodzi od ... Susanne Langer, która jako jedna z pierwszych ostro krytykowała klasyczną teorię ekspresji w *Philosophy in a New Key* w roku 1942. Natomiast w nieco późniejszej książce *Feeling and Form* z roku 1953 pisała:

Ale powiedzieć, że [artysta] nie odtwarza swoich własnych emocji, byłoby po prostu naiwne. Wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia; nie możemy wiedzieć czegoś, co nie pozostaje w żadnym związku z naszym doświadczeniem. Tyle tylko, że związek ten może być bardziej złożony niż zakłada teoria bepośredniej osobistej ekspresji. [...] Wszystko, co artysta może sobie wyobrazić, jakoś przypomina jego własną subiektywność lub jest przynajmniej powiązane z jego sposobami odczuwania⁴¹.

Nie jest to powrót do klasycznej teorii ekspresji, którą Langer nadal uważa za upraszczającą i — w tej uproszczonej formie — błędną. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wypowiedź powyższa zawiera główną intuicję klasycznej teorii ekspresji: zasadniczo artysta odtwarza własne emocje, choć sposób tego odtwarzania i relacja pomiędzy jego emocjami a dziełem są bardziej złożone niż zakłada prosta teoria autoekspresji.

W pełni do klasycznej teorii ekspresji próbuje powrócić angielski autor Aaron Ridley. Co ciekawe, Ridley w swojej książce *Music, Value and the*

41 S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953, s. 390–391.

*Passions*⁴² z roku 1995 całkowicie wpisując się w konsensus zdiagnozowany przez Kivy'ego i również uważał, że ekspresja jest ekspresywnością, która z ekspresją twórcy nie ma wiele wspólnego. Ale osiem lat później najwyraźniej doznał „nawrócenia” — w największym stopniu pod wpływem Robina G. Collingwooda — i w swoim artykule z roku 2003 próbował restytuować klasyczną teorię ekspresji, pisząc:

[...] dzieło sztuki oferuje najlepsze możliwe [...] świadectwo stanu ducha artysty i [...] standardowo to, co dzieło wyraża, ujawnia ten stan i może być przez niego wyjaśnione⁴³.

[...] to, z czym mamy do czynienia w ekspresji artystycznej nie jest niczym więcej niż to, co wiąże się ze zwykłymi, codziennymi przypadkami ekspresji⁴⁴.

Argumentom Ridleya — których tutaj nie przytaczam — nie sposób odmówić pewnej siły perswazyjnej i retorycznej nośności. Jednak po bliższej analizie okazują się one niekonkluzywne, a jego próbę powrotu do teorii autoekspresji należy uznać za chybioną, co próbowałem uzasadnić⁴⁵. Naturalnie nie przesądza to, że żadna próba tego rodzaju nie mogłaby być udana.

Kolejnym przykładem niech będą słowa Mieczysława Tomaszewskiego, których pewnie nie można nazwać „próbą powrotu”, ze względu na to, że profesor Tomaszewski chyba zawsze pozostawał w paradygmacie klasycznej teorii ekspresji i nigdy jej nie porzucił. Cytuje on Heideggera: „Obecność twórcy w dziele jest jedyną dzieła tego prawdą” (*Gelassenheit*⁴⁶), a następnie komentuje:

Gdyby wypowiedź Heideggera potraktować *à la lettre*, trzeba by przyjąć do wiadomości tę oczywistość, iż nie ma po mistrzowsku wykonanego dzieła sztuki, w którym mistrz mógłby być nieobecny. Ale co innego fakt (czy domniemanie)

42 Ithaka-London 1995.

43 Aaron Ridley, *Expression in Art*, w: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, red. Jerrold Levinson, Oxford 2003, s. 218.

44 Ibidem, s. 222.

45 K. Gucałski, *Czym, w gruncie rzeczy, jest ekspresja w sztuce?*, op. cit., s. 5-20.

46 Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959, wyd. pol. pt. *Wyzwolenie*, przeł. Janusz Mizera, Kraków 2001.

owej „obecności”, a co innego umiejętność (czy możliwość) do obecności tej dotarcia. Autor *Sein und Zeit* dopełnia swoje stwierdzenie ostrzeżeniem: „Im większy mistrz, tym bardziej jego osoba skrywa się za dziełem”⁴⁷.

A więc mistrz jest zawsze obecny w dziele sztuki, tzn. dzieło sztuki zawsze jest w jakimś sensie jej ekspresją.

Na koniec można przytoczyć wypowiedzi jeszcze innego rodzaju, pochodzące nie od teoretyka czy filozofa muzyki, ale od kompozytora — mianowicie Tadeusza Bairda — na temat własnej twórczości:

Muzyka bowiem, jak każdy rodzaj ludzkiej ekspresji — mowa, gest, literatura, plastyka itp. jest zawsze próbą wyrażenia myśli, stanów psychicznych, emocji i utrwalania ich za pomocą systemu muzycznych znaków w jej tylko właściwym języku dźwięków⁴⁸.

Muzyka była dla mnie, jest, i chciałbym wierzyć, że będzie nadal jakimś sposobem wyrażania emocji, uczuć i wzruszeń, przygód mojego życia, przygód oczywiście w sferze wewnętrznej. [...] kolejne moje utwory [...] są [...] czymś w rodzaju notatnika, mojej w dźwiękach zapisanej autobiografii. [...] Zdaję sobie oczywiście sprawę, że obecni na sali tego nie wiedzą — ja jednak wiem, że w pewnym sensie dokonuję czegoś, co na własny użytek nazywam „duchowym strip-teasem”⁴⁹.

Okazuje się zatem, że mimo bardzo jednoznacznej i — jak mogłoby się wydawać — przekonującej krytyki klasycznej teorii ekspresji wciąż pojawia się skłonność do jej podtrzymania. Czy można wypracować jakieś porozumienie w tym sporze?

47 Mieczysław Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Gucałski, Kraków 2003, s. 13.

48 Tadeusz Baird, *Sztuka utrwalająca życie*, oprac. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, „Polska” 1979 nr 4, s. 46.

49 Tadeusz Baird, Izabela Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 60.

6. Próba kompromisu

Od razu należy zaznaczyć, że kompromis nie może polegać na uznaniu, iż muzyka czasem jest, a czasem nie jest ekspresją twórcy. Na to, jak widzieliśmy powyżej, godzą się przynajmniej niektórzy krytycy klasycznej teorii ekspresji, jednocześnie uznając okazjonalne występowanie autoekspresji za jedynie przygodny fakt, który w związku z tym nie wyjaśnia ekspresywności muzyki i o którym nawet nie możemy się niezawodnie dowiedzieć na podstawie samego dzieła⁵⁰. W istocie, jeśli ekspresywna muzyka czasem nie wyraża stanów psychicznych twórcy, to autoekspresja nie może stanowić ogólnego wyjaśnienia, dlaczego muzyka jest ekspresywna. Aby autoekspresja mogła służyć jako takie wyjaśnienie, musielibyśmy zakładać, że ma miejsce zawsze, a przynajmniej z zasady, w standardowych sytuacjach. To właśnie postulują zwolennicy klasycznej teorii ekspresji, co poświadczają np. powyższe cytaty: „powiedzieć, że [artysta] nie odtwarza swoich własnych emocji, byłoby po prostu naiwne” (Langer), dzieło sztuki standardowo ujawnia stan ducha artysty (Ridley), twórca jest zawsze w dziele obecny (Tomaszewski), „muzyka [...] jest zawsze próbą wyrażenia myśli, stanów psychicznych, emocji” (Baird). Ta „obecność twórcy w dziele” stanowi o jego głębi, prawdzie, o jego istotnej treści, a przez to — o jego wartości; jest więc jak najbardziej estetycznie istotna, wbrew temu, co twierdzą krytycy klasycznej teorii ekspresji.

Czy można w jakiś sposób mediować między tymi dwoma stanowiskami i podać interpretację, która trafnie ujmowałaby intuicje zawarte w obu i motywacje, z których wynikają? W celu zaproponowania możliwego kompromisu chciałbym użyć porównania do malarstwa. W przykładowych obrazach będzie nas interesować wyłącznie sfera przedstawienia wizualnego

⁵⁰ Co ciekawe, zwolennicy klasycznej teorii ekspresji też częściowo to przyznają. Baird pisze o autoekspresyjności swojej muzyki: „Zdaję sobie oczywiście sprawę, że obecni na sali tego nie wiedzą”. A Tomaszewski: „Ale co innego fakt (czy domniemanie) owej «obecności», a co innego umiejętność (czy możliwość) do obecności tej dotarcia. [...] «Im większy mistrz, tym bardziej jego osoba skrywa się za dziełem»”. (por. cytaty powyżej).

rzeczywistości widzialnej. Jakkolwiek obrazy te są atrakcyjne i ciekawe pod względem symbolicznym czy ekspresywnym, to w tym przypadku sferę tę bierzemy w nawias, gdyż analogia stałaby się zbyt skomplikowana. Chodzi zatem wyłącznie o widzialne obiekty, które postrzegamy zmysłem wzroku i które są przedstawione na obrazach.

Ilustracja 1. Hieronim Bosch, *Sąd ostateczny*, fragment; Akademie der bildenden Künste, Wien



Spójrzmy np. na fragment obrazu Hieronima Boscha (1450–1516) *Sąd ostateczny*. Znajdują się na nim, typowe dla Boscha, fantastyczne przedstawienia. Z lewej strony mamy jakąś kombinację ryby z człowiekiem w metalowym hełmie. Po prawej stronie z kolei — postać w czerwonej szacie, która na pierwszy rzut oka wygląda jak kobieta, ale ma najwyraźniej nogi żaby lub jakiegoś innego zwierzęcia. Poza tym widzimy wiele innych stworów, które są fantastyczne w tym sensie, że nie istniały i o których sądzimy, że nie mogłyby istnieć — w przeciwieństwie do przedstawień realistycznych, które mogłyby istnieć, nawet jeżeli w rzeczywistości nie istniały i które wówczas nazywamy fikcyjnymi — ale nie fantastycznymi.

Ilustracja 2. Hieronim Bosch, *Kuszenie św. Antoniego Pustelnika*; Rijksmuseum, Amsterdam



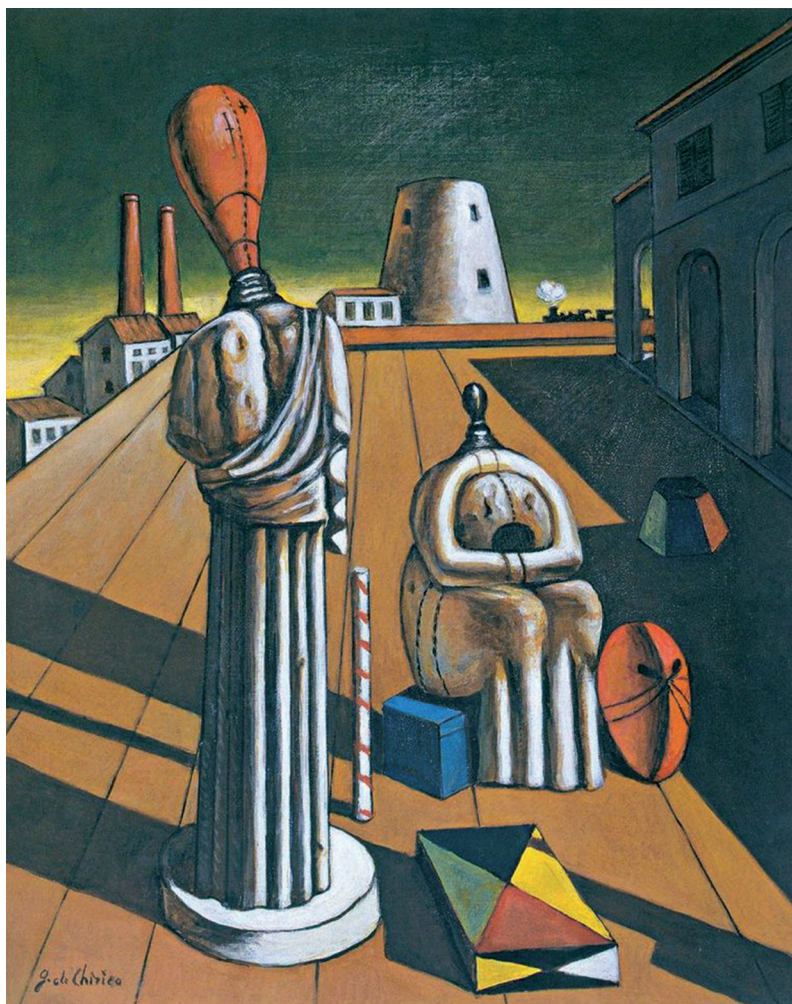
Na drugim obrazie Boscha — *Kuszenie św. Antoniego Pustelnika* — także znajdujemy przedstawienia fantastyczne. U góry widzimy latającą rybę, na której siedzi postać ludzka. Mamy też dom z twarzą kobiety, a z tyłu ogień piekielny, z którego wylatują trochę ptaki, a trochę diabły.

Ilustracja 3a. Giorgio de Chirico, *Niepokojące muzy*, La Collezione Gianni Mattioli, Milano.



Ilustracja 3b. Castello Estense, Ferrara.



Ilustracja 4. Giorgio de Chirico, *Niepokojące muzy* (inna wersja)

Przesuwamy się w czasie i spoglądamy na dwa obrazy surrealistyczne: na dwie wersje obrazu Giorgia de Chirico (1888–1978) pt. *Niepokojące muzy*. Ostatnim przykładem jest bodaj najśłynniejszy obraz Salvadora Dali (1904–1989) z roku 1931, który ma tytuł *Trwałość pamięci* albo *Uporczywość pamięci* (*La persistencia de la memoria*).

Ilustracja 5a. Salvadore Dali, *Trwałość pamięci*; Museum of Modern Art, New York



Ilustracja 5b. Cap de Creus, w pobliżu Port Lligat, Hiszpania



Wszystko to są obrazy przedstawiające świat, którego żaden z tych artystów nigdy nie widział, bo nie mógł zobaczyć. Gdybyśmy chcieli tę sytuację odnieść do dwóch konkurujących ze sobą teorii ekspresji, to zaprzeczałaby ona całkowicie klasycznej teorii. Według niej przedstawiane uczucia wynikają stąd, że twórca ich wcześniej doświadczył. Tutaj zaś mamy przedstawienie rzeczy, których malarz nigdy nie widział. Jest więc raczej tak, jak w konkurencyjnej teorii, według której artysta może skomponować pewne emocje, których nigdy nie przeżył.

Ale gdy się tym dziełem dokładniej przyjrzymy i porównamy na przykład obrazy Salvadora Dali i de Chirico z tymi autorstwa Boscha, to dostrzeżemy pewne elementy, które przynależą do świata Boscha, ale nie do świata de Chirico i Salvadora Dali i vice versa. Na obrazie Boscha strój kobiety-żaby jest zapewne typowym strojem wtedy noszonym, a przyłbica stworzona namalowanego po lewej stronie – elementem uzbrojenia, używanego w owym czasie. Na drugim obrazie Boscha możemy z kolei dopatrzeć się typowych budowli, które wtedy w Niderlandach budowano; możemy zobaczyć rodzaj krajobrazu, który pewnie był mu znany.

Natomiast na obrazach de Chirico spostrzegamy na przykład pociąg i kominy fabryki. To oczywiście nie są elementy świata Boscha. Budowla w tle w pierwszej wersji obrazu to Castello Estense w Ferrarze, gdzie de Chirico przez jakiś czas mieszkał. Jej dzisiejsze zdjęcie widzimy poniżej reprodukcji obrazu. Zegary tego rodzaju jak na obrazie Salvadora Dali też w czasach Boscha nie istniały – w związku z tym takiego fantastycznego obrazu Bosch by nie namalował. Nie namalowałby również obrazu, na którym pojawia się pociąg. I jeszcze jedna rzecz – różnica między Salvadorem Dali a de Chirico. Na kolejnej ilustracji widzimy zdjęcie okolicy, którą w nieco przekształconej formie przedstawił Salvatore Dali na swoim obrazie – namalował go w nadmorskiej miejscowości Port Lligat na półwyspie Cap de Creus, z której taki mniej więcej roztacza się widok.

Podsumowując, można powiedzieć, że nawet gdy malarze przedstawiają całkowicie fikcyjne, fantastyczne światy, które nie mogłyby zaistnieć, to budują je z niefikcyjnych elementów ich realnego świata. Można zatem pokusić się o następującą analogię: nawet jeżeli artysta komponuje jakieś emocje czy uczucia, które nie są jego emocjami czy uczuciami, to zestawia

je z takich elementów, które są mu znane z doświadczenia wewnętrznego. Choć to, co wytworzy, nie jest jego, to użyty budulec od niego pochodzi. Dlatego gdy słuchamy utworu jakiegoś kompozytora, nie powinniśmy co prawda twierdzić, że jest on bezpośrednim przejawem jego poszczególnych, realnych przeżyć, ale w bardzo ogólnym sensie możemy powiedzieć, że utwór ten jest pochodną jego świata emocjonalnego albo jego osobowości. W ten sposób chronimy się przed zarzutami krytyków klasycznej teorii ekspresji, którzy zauważają, że przecież kompozytor może skomponować coś fikcyjnego. Przyznajemy, że jak najbardziej może i pewnie często to czyni, ale tę fikcyjną rzeczywistość zestawia z elementami, które prawdopodobnie pochodzą z jego życia emocjonalnego. W ten sposób odcisk osobowości kompozytora pośrednio jest zawsze w jego twórczości obecny, niezależnie od tego, jakie — być może fikcyjne, a nie realne, osobiste — emocje przedstawia w swoich utworach.

Taki model, czy też takie wyobrażenie na temat tego, jakimi ścieżkami może podążać ekspresywność w muzyce, pozwala nam zaakceptować istotną część obu przeciwstawnych poglądów: zarówno zwolenników jak i przeciwników klasycznej teorii ekspresji. Ci pierwsi uzyskują potwierdzenie następującej intuicji: kompozytor zawsze korzysta ze swojego doświadczenia emocjonalnego, a więc w tym ogólnym sensie muzyka zawsze jest jego autoekspresją. Jest to sens nieco osłabiony, bowiem nie twierdzi się tutaj, że zawsze wyraża on w muzyce swoje faktycznie przeżyte emocje. To osłabienie sensu autoekspresji pozwala nam jednocześnie zgodzić się z argumentem przeciwników klasycznej teorii: kompozytor bynajmniej nie musi wyrażać swoich realnych uczuć — może przedstawiać uczucia fikcyjne, dopasowane odpowiednio do zamysłu twórczego, a jedynie skonstruowane z elementów jego osobowości i doświadczeń emocjonalnych. W ten sposób osiągamy poszukiwany kompromis pomiędzy dwoma przeciwstawnymi poglądami. Czyni on zadość intuicjom i motywacjom obu: muzyka zawsze jest autoekspresją — w jednym, słabszym sensie — i wcale nie musi nią być w innym, ściślejszym sensie.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Lars-Olof Åhlberg, *Susanne Langer on Representation and Emotion in Music*, „British Journal of Aesthetics” 1994 nr 1 (34), s. 69–79.
- Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Berlin 1753.
- Tadeusz Baird, *Sztuka utrwalająca życie*, oprac. K. Tarnawska-Kaczorowska, „Polska” 1979 nr 4, s. 42–47.
- Tadeusz Baird, Izabela Grzenkiewicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982.
- Nancy Kovaleff Baker, Max Paddison, Roger Scruton, “Expression”, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009138> [dostęp: 21.10.2022].
- Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.
- Oets Kolk Bouwsma, *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis. A Collection of Essays*, red. Max Black, Englewood Cliffs (New Jersey), s. 71–96.
- Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1938.
- Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Palermo 1902.
- John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.
- Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1733.
- Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York–Toronto 1929.
- Henryk Elzenberg, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937, s. 483–491.
- Henryk Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka”, t. 1, Warszawa 1960, s. 49–65.
- Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997.
- Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki — znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999, wyd. 3 poprawione, Kraków 2007.
- Krzysztof Guczalski, *Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce*, „Muzyka” 2005 nr 1 (50), s. 31–55.
- Krzysztof Guczalski, *Ekspresja — prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka” nr 9/10, 2005–2006, s. 110–128.
- Krzysztof Guczalski, *Czym, w gruncie rzeczy, jest ekspresja w sztuce?*, „Sztuka i Filozofia” nr 50, 2017, s. 5–20.
- Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, wyd. pol. pt. *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.

- Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885.
- Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959; wyd. pol. pt. *Wyzwolenie*, przeł. Janusz Mizera, Kraków 2001.
- Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, London 1725, wyd. współczesne pt. *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, red., wstęp i objaśnienia Peter Kivy, Den Haag 1973.
- Peter Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.
- Peter Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of "The Corded Shell"*, Philadelphia 1989; wyd. pol. pt. *Brzmienie uczuć. Esej o emocjach muzycznych zawierający pełną wersję tekstu „Struny muszli”*, przeł. Jan Czarnecki, Mateusz Migut, Iwona Młodziak, Małgorzata A. Szyszkowska, Warszawa 2022.
- Peter Kivy, *Feeling the Musical Emotions*, „British Journal of Aesthetics” 1999 nr 1 (39), s. 1–13.
- Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Massachusetts), 1942; wyd. pol. pt. *Nowy sens filozofii*, przeł. Anna Bogucka, Warszawa 1976.
- Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Listy*, wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991.
- Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Kęty 1999.
- Platon, *Prawa*, przeł. Maria Maykowska, Warszawa 1960.
- Platon, *Prawa*, przeł. Dorota Zygmuntowicz, Kęty 2017.
- Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions*, Ithaca–London 1995.
- Aaron Ridley, *Expression in Art*, w: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, red. Jerrold Levinson, Oxford 2003.
- Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, t. I, Warszawa 1994.
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854.
- Lew Tołstoj, *Что такое искусство? / What is Art?*, tłum. ang. Aylmer Maude, London 1898; wyd. pol. pt. *Co to jest sztuka?*, przeł. Maria Leśniewska, Kraków 1980.
- Mieczysław Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Gucałski, Kraków 2003, s. 13–26.
- Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris 1878.

BIOGRAM

Krzysztof Guetzalski, dr hab., prof. UJ, jest kierownikiem Pracowni Estetyki w Instytucie Filozofii UJ. Studiował matematykę, muzykologię i filozofię w Krakowie, Minneapolis i Bonn. Jego główne zainteresowania obejmują filozofię muzyki, estetykę, teorię znaków i symboli oraz teorię obrazów. Jest autorem książek *Znaczenie muzyki — znaczenia w muzyce* (1999) oraz *Perspektywa. Forma symboliczna czy naturalna?* (2012), jak również licznych artykułów np. w *British Journal of Aesthetics*, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, *Philosophia*, *Musik & Ästhetik*, *Estetika*, *Muzyka*, *Sztuka i Filozofia*, *Res Facta Nova* i innych. Jest także redaktorem tomu *Filozofia muzyki. Studia* (2003). Od roku 2015 do 2020 był redaktorem naczelnym czasopisma filozoficznego *Principia*.

STRESZCZENIE*Czy muzyka jest ekspresją?*

Postrzeganie związku muzyki z emocjami jest odwiecznym toposem, obecnym niemal we wszystkich kulturach, odnotowywanym także u większości filozofów zajmujących się muzyką, począwszy od Platona i Arystotelesa. Ale ujmowanie tego związku w kategoriach ekspresji uczuć twórcy to stosunkowo niedawny pomysł, który rozpowszechnił się dopiero w czasach romantyzmu, a swe teoretyczne

BIOGRAPHICAL NOTE

Krzysztof Guetzalski is Head of the Department of Aesthetics at the Institute of Philosophy, Jagiellonian University of Kraków. He studied mathematics, musicology and philosophy in Kraków, Minneapolis and Bonn. His main research interests are philosophy of music, aesthetics, theory of signs and symbols, and theory of pictures. He is the author of the books *Znaczenie muzyki — znaczenia w muzyce*. *Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer* [The meaning of music — meanings in music. An attempt at a general theory against the background of Susanne Langer's aesthetics] (1999) and *Perspektywa. Forma symboliczna czy naturalna?* [Perspective. Symbolic or natural form?] (2012), as well as numerous articles published e.g. in the *British Journal of Aesthetics*, *Philosophia*, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* and *Musik & Ästhetik*; editor of *Filozofia muzyki. Studia* (2003). From 2015 to 2020 he was editor-in-chief of the philosophical journal *Principia*.

ABSTRACT*Is music expression?*

The perception of the link between music and emotions is an age-old topos present in nearly all known cultures. It is also found in works of most philosophers tackling music, starting with Plato and Aristotle. Yet presenting this relationship in terms of the expression of the artist's feelings is a relatively recent idea that only became widespread during the Romantic era, and received its theoretical

sformułowania otrzymał na przełomie XIX i XX wieku w tzw. klasycznej teorii ekspresji. Jednak teoria ta, począwszy od lat 30. XX wieku poddawana była coraz bardziej zdecydowanej krytyce, a w latach 80. zapanał szeroki konsensus, uznający ją za błędną. Powszechnie przyjęte zostało stanowisko, zgodnie z którym estetycznie istotne jest jedynie posiadanie przez muzykę pewnych jakości emocjonalnych, które nie muszą mieć związku z realnymi stanami psychicznymi autora — a zatem nie czynią muzyki ekspresją w źródłowym sensie.

Mimo to ciągle pojawiają się wypowiedzi próbujące restytuować klasyczną teorię ekspresji. Bo też jej odrzucenie może pozostawiać poczucie niedosytu, jako że intuicja intymnego związku pomiędzy osobowością artysty a dziełem wydaje się szeroko rozpowszechniona i ma pewne znamiona wiarygodności. Zanim więc uznamy tę intuicję jedynie za przejaw poromantycznych tęsknot czy iluzji, warto się zastanowić, czy nie można jej wyeksplikować w taki sposób, aby nie podlegała standardowym i szluzowym zarzutom, jakie kierowane są przeciwko klasycznej teorii ekspresji. Powyższy tekst jest próbą takiej eksplikacji.

SŁOWA KLUCZOWE emocje w muzyce, nadsładowanie *versus* ekspresja, klasyczna teoria ekspresji, ekspresywność

formulations at the turn of the twentieth century in the so-called classical theory of expression. However, the theory came under increasing criticism from the 1930s onwards and by the 1980s there emerged a broad consensus that it was misconceived. The widely accepted position is that aesthetically it is only important for music to possess certain emotional qualities which do not have to be related to the real psychological states of the author — thus not making music an expression in the original sense.

Nevertheless, attempts continue to be made to reinstate the classical theory of expression. This is because its rejection can leave us unsatisfied, as the intuition of an intimate connection between the artist's personality and the work seems to be widespread and has some credence. Therefore, before we classify this intuition as merely a manifestation of post-Romantic longings or illusions, it is worth considering whether it could be explicated in a way that would not be subject to the standard and justifiable accusations levelled against the classical theory of expression. The present article is an attempt at such explication.

KEYWORDS emotions in music, imitation *versus* expression, classical theory of expression, expressiveness

E-publicacja „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” 2023 (vol. 21) została dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.