

**Michał Biedziuk**  
Instytut Filozofii  
Uniwersytet Gdański

## Nieznaczące mimesis.

Polemika z teorią znaczenia muzycznego Krzysztofa Guetzalskiego

Wyraz w sztuce jest  
przeciwieństwem wyrażania czegoś.  
*Theodor W. Adorno*

### 1. Znaczenie Znaczenia

Minęło już ponad dwadzieścia lat od czasu publikacji *Znaczenia muzyki*<sup>1</sup> Krzysztofa Guetzalskiego, jednakże od tamtego czasu nie pojawiły się właściwie żadne znaczące polemiki dotyczące tej pracy<sup>2</sup>. Jest to zastanawiające zważywszy na fakt, że Guetzalski podejmuje się modyfikacji teorii Susanne Langer<sup>3</sup>, która – mimo tego, że powstała w latach 40. XX w. – wciąż wzbudza żywe dyskusje.

Jedną z bardziej znaczących polemik z teorią Langer była analiza Malcolma Budda w książce *Muzyka i emocje*<sup>4</sup>. Budd pokazał, że langerowskie pojęcie „niespełnionego symbolu” jest puste, a zatem „w ogóle nie doświadczamy muzyki jako symbolu jakiegokolwiek rodzaju”<sup>5</sup>. Z taką krytyką Guetzalski zasadniczo mógłby się zgodzić, jednak jego propozycja zmierza w inną stronę. Budd jest zwolennikiem muzycznego formalizmu – teorii mówiącej, że znaczenie muzyki jest mniej lub bardziej niezależne od reakcji słuchaczy, a zatem rozumienie muzyki wymaga odpowiedniego przygotowania muzycznego<sup>6</sup>. Guetzalski natomiast stara się zrehabi-

---

<sup>1</sup> K. Guetzalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagiellonica, Kraków 1999.

<sup>2</sup> Wyjątkiem jest tu jedynie omówienie koncepcji Guetzalskiego przez Krzysztofa Lipkę, w którym jednak nie ma istotniejszych uwag krytycznych. Zob. K. Lipka, *Utopia urzeczywistniona*, UMFC, Warszawa 2009, s. 198-225.

<sup>3</sup> S. Langer, *Nowy sens filozofii*, przeł. A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.

<sup>4</sup> M. Budd, *Muzyka i emocje*, przeł. R. Kasperowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014. Odniesienia do Budda pojawiają się dopiero w późniejszych pracach Guetzalskiego.

<sup>5</sup> M. Budd, dz. cyt., s. 190.

<sup>6</sup> Tamże, s. 8. „Znaczenie dzieła muzycznego może zostać ujawnione tylko wtajemniczonym”.

litować emotywną teorię autoekspresji, wedle której muzyka jest wehikułem emocji od kompozytora/wykonawcy do słuchacza. W tym celu modyfikuje teorię Langer poprzez redefinicję pojęcia symbolu.

Wstępnym zadaniem niniejszej rozprawy będzie wykazanie, że dokonana przez Guetzalskiego manipulacja pojęciem symbolu jest zbyt daleko posunięta, a przeto bezzasadna. Następnie wskazane zostaną aporie paradygmatu emotywnego, w obrębie którego porusza się zarówno Guetzalski, jak i Langer. Zasadnicza różnica między ich teoriami polega na odmiennym podejściu do *autoekspresji* – Langer ją odrzuca, natomiast Guetzalski próbuje ją zrewitalizować. Zostaną przedstawione argumenty za tym, że różnice te nie mają większego znaczenia, gdyż emotywizm w ogóle bardziej oddala, niż przybliża nas do filozoficznej teorii znaczenia muzyki. Wewnętrzne różnice stanowisk nie mają znaczenia, jeśli ograniczają się do wyjaśnienia *znakowego* charakteru muzyki. Problem znaczenia muzyki przekracza możliwości semiotyki i filozofii języka, gdyż jak zauważa Budd „wyjaśnienie znaczenia muzyki [...] jest wskazaniem jej wartości jako sztuki”<sup>7</sup>.

Czysto analityczne próby przełożenia znaczenia estetycznego na grunt bliższy teorii poznania prowadzą do tego, że teorie, które mają to czynić bardziej służą obronie własnej mocy wyjaśniającej, niż lepszemu *rozumieniu* muzyki. Jest to sytuacja, która wedle diagnozy Rüdigera Bubnera stawia wszystko na głowie, gdyż sztuka służy tu filozofii jako „medium upewniania się co do własnego statusu teoriopoznawczego”<sup>8</sup>.

W pracy Guetzalskiego uwidacznia się ściśle analityczny paradygmat badawczy, którego cechą jest to, że bardziej służy on rozwijaniu filozoficznej argumentacji, niż określaniu estetycznej doniosłości muzyki<sup>9</sup>. Wobec dominacji tego paradygmatu zasadne jest więc zbadanie (1) czy możliwa jest próba zredukowania znaczenia muzyki do wymiaru emotywnego, oraz (2) czy semiotyczne wyjaśnienie tego wymiaru jest adekwatne, tzn. czy daje możliwość osiągnięcia celu jakim jest wartość muzyki jako sztuki.

Dokonana tu analiza wyżej wymienionych kwestii pozwala stwierdzić, że emotywna redukcja opiera się na błędnych przesłankach, przez co estetyka semiotyczna Guetzalskiego nie może być uzasadniona. Podstawowym źródłem błędu jest swoisty *esencjalistyczny przesąd*, który prowadzi do bezrefleksyjnego stosowania określonego stanowiska semiotycznego. Trwanie w tym stanowisku prowadzi do deprecjonowania estetyczno-aksjologicznego statusu dzieł sztuki.

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 195

<sup>8</sup> R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 7.

<sup>9</sup> Nie jest to wcale prąd, który pojawił się współcześnie. Historia filozofii zna niezliczoną ilość dzieł i traktatów na temat muzyki, które w istocie nie mówią nam wiele o muzyce. Przykładem jest tu choćby *De musica* Augustyna, które służy jako wykład jęgo neoplatonskich poglądów.

## 2. Stanowisko semiotyczne

Wydaje się, że w pracy Guczalskiego nie mamy do czynienia z ukrytymi, bądź nieuświadomionymi założeniami. Autor *Znaczenia muzyki* już na samym początku dokonuje systematyki sensów jakie przypisuje się słowu *znaczenie*:

Słowo „znaczenie” używane jest najczęściej w trzech sensach: pierwszy możemy przybliżyć za pomocą słów: istotność, ważność czy doniosłość (jak w zwrocie: „mieć duże znaczenie”), drugi poprzez słowa: rola czy funkcja (np.: „znaczenie kawalerii w kampanii wrześnieowej”), wreszcie trzeci jest związany z pojęciem znaku<sup>10</sup>.

Zdaniem Guczalskiego *znaczenie* muzyki należałoby rozumieć w trzecim sensie dlatego, że wykracza ono poza to, co jest materiałem ściśle muzycznym.

Jeżeli słuchamy jej (tj. muzyki – przyp. M. B.) ze względu na cokolwiek, co nie jest własnością samych dźwięków, należy uznać to za jedno z jej znaczeń. Jeśli tak, to nie ma powodu, by nie traktować jej jako znaku – pod warunkiem, że to ostatnie pojęcie będziemy rozumieć dostatecznie szeroko<sup>11</sup>.

Z powyższej konstatacji wynikałoby, że autor będzie prowadzić badania na gruncie semiotyki. Takie postawienie sprawy nie jest jednak precyzyjne. Stefan Morawski umieściłby takie stanowisko w ramach *trendu semiotycznego*, który jest jednym z głównych kierunków *semiologii estetycznej*. Trend ten nie jest orientacją jednorodną i – za Morawskim – można w nim wyróżnić trzy stanowiska:

(I) paralingwistyczne – rozważające dzieło jako konstrukty językowe i celowo abstrahujące od kwestii estetycznych; (II) translingwistyczne – uznające nieredukowalność komunikatu artystycznego do języka; (III) pragmatystyczne – zajmujące się dekodowaniem komunikatów pozaartystycznych<sup>12</sup>.

Poszukiwania Guczalskiego mają wyraźnie paralingwistyczny (I) charakter. Guczalski wiele miejsca poświęca argumentacji na rzecz tezy, iż utwór muzyczny można potraktować jako zestaw znaków. Dokonuje on apologii znakowego charakteru muzyki mimo tego, iż przyznaje, że znaki muzyczne nie funkcjonują tak samo, jak język w ścisłym sensie.

Ogólne założenie o znakowości znaczenia muzyki przyświeca również pracy Langer. Jest to jednak zbyt duży zakres ogólności, by jej teorię można było włączyć do *trendu semiotycznego* (zwłaszcza w ramach stanowiska paralingwistycznego). Morawski zalicza poszukiwania Langer do „szkoły semantycznej”<sup>13</sup>, którą wyraźnie odróżnia od „trendu semiotycznego”. Szkoła ta wychodzi od określonej orientacji

<sup>10</sup> K. Guczalski, *Znaczenie muzyki*, dz. cyt., s. 16. Dalsze odniesienia jako ZM: [numer strony].

<sup>11</sup> ZM: 16-17.

<sup>12</sup> S. Morawski, *Estetyka a semiotyka*, „Pamiętnik literacki” 67/3 (1976), s. 370.

<sup>13</sup> Tamże, s. 359.

aksjo-estetycznej w celu podkreślenia estetycznej wartości sztuki. Natomiast trend semiotyczny jest próbą uprawiania „estetyki semiotycznej”, która *de facto* gloryfikuje znakowość sztuki kosztem jej wartości estetycznych.

Semiotyczna orientacja badawcza (...) jest zależna od określonych założeń filozoficzno-antropologicznych czy zgoła ideologicznych. (...) Semiotyk odrywa opis od jakichkolwiek aksjologicznych założeń, (...) (lecz) nie zdaje sobie sprawy, że opis wartości artystycznych niemożliwy jest bez przyjęcia postawy oceniającej (normującej)<sup>14</sup>.

Dlatego konieczne jest zbadanie, czy – rzekomo neutralna – semiotyczna metodologia nie zgłasza swych pretensji zbyt daleko na teren aksjo-estetyczny. Jeśli bowiem ściśle semiotyczna analiza miałaby określać wartość estetyczną, a jednocześnie kwestionować kategorię *mimesis*<sup>15</sup>, to całe przedsięwzięcie nie ma sensu. Należy stwierdzić, iż tak się właśnie rzeczy mają w przypadku *Znaczenia muzyki*. Krzysztof Gucałski wychodzi poza obszar estetyki zbyt daleko, a przez to go deprecjonuje<sup>16</sup>. Semiotyczne „zapędy” uwidaczniają się z całą mocą, kiedy Gucałski próbuje zredefiniować pojęcie symbolu.

### 3. Symbole a sygnały

Celem argumentacji Langer jest wykazanie, iż muzyka jest – co prawda niespełnionym, ale jednak – symbolem. W tym celu Langer musi dowieść, że muzyka jest nośnikiem semantycznego rozumienia, pomimo tego, że nie występuje w niej trwała konotacja, a w konsekwencji niemożliwe jest utworzenie słownika języka muzycznego. Istotną częścią tej argumentacji jest rozróżnienie między symbolami a sygnałami. Zarówno symbole jak i sygnały są nośnikami informacji semantycznej, ale w bardzo szerokim sensie. Pojęcie symbolu zawiera jednak w sobie dodatkowy element w postaci rozumnej *konceptualizacji* (wyobrażenia), która wykracza poza surową informację. Znaczenie tego dodatkowego elementu w funkcji symbolicznej nie powstaje na żadnym etapie procesu semiozy. Zarówno sens muzyki jak i sens wyrażen językowych *wylania się* dopiero jako całość.

Według Langer sygnały posiadające sens muzyczny są jednocześnie symbolami. Natomiast sygnały takie jak wszelkie dźwięki, odgłosy i inne nieintencjonalne zdarzenia akustyczne symbolami nie są, tzn. nie mają muzycznego sensu.

<sup>14</sup> Tamże, s. 396, 399.

<sup>15</sup> Tamże, s. 397. Fragment o semiotycznej „propozycji negatywnej” (drugi akapit – po wycieszeniu propozycji pozytywnych).

<sup>16</sup> O niechęci do racjonalistycznej estetyki świadczą liczne odwołania do Carnapa w *Znaczeniu muzyki*. W późniejszych pracach można znaleźć także niedwuznaczne (niby prowokacyjne) sugestie w stosunku do „muzyki mechanicznej”. Patrz: K. Gucałski, *O niejęzykowym charakterze muzyki*, w: [tegoż red.], *Filozofia muzyki. Studia*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003, s. 110.

Rozróżnienie między sygnałami a symbolami Langer przeprowadza w oparciu o różnicę między trójczłonową a czteroczłonową funkcją znakową:

W zwykłej [sygnalicznej – przyp. M. B.] funkcji znakowej istnieją trzy podstawowe elementy: podmiot, znak i przedmiot. W denotacji, najprostszym rodzaju funkcji symbolicznej, musi ich być cztery: podmiot, symbol, wyobrażenie i przedmiot<sup>17</sup>.

Pierwszy, trójczłonowy typ funkcji realizuje się w funkcji oznaczania, która zdaniem Langer pełni funkcje semantyczne na poziomie instynktu, a więc zdolne są do niego zwierzęta. W tym sensie *znak* jest po prostu okolicznością, która towarzyszy danemu warunkowi, bodźcowi lub zachowaniu:

Posługiwanie się znakami jest pierwszą manifestacją umysłu. W historii biologicznej jest równie wczesne jak słynny „odruch warunkowy”, który wyzwała się, kiedy okoliczność towarzysząca bodźcowi przejmuje jego funkcję. Okoliczność towarzysząca staje się z n a k i e m warunku, któremu dana reakcja w rzeczywistości odpowiada<sup>18</sup>.

Tego typu oznaczanie jest więc ściśle behawioralne. Na poziomie zwierzęcego instynktu nie jest to jeszcze jednak znaczenie symboliczne jako *denotacja* lub *konotacja*. Symbolizowanie polega na czymś więcej niż na *wskazywaniu* czy *oznaczaniu* okoliczności, które warunkują reakcję na bodziec. Dla zrozumienia funkcji symbolicznej istotne jest rozróżnienie między (1) obecnością przedmiotu, (2) zainteresowaniem przedmiotem i (3) dostępnością znaku. Oto jak przedstawia tę kwestię Malcolm Budd:

Tym, co odróżnia symbol od przedmiotu symbolizowanego jest stan umysłu osoby, dla której dany symbol jest właśnie symbolem tego, a nie innego przedmiotu. Osoba ta stwierdza, że jeden element – przedmiot – jest [a] bardziej interesujący od drugiego – symbolu – ale uważa także, iż ten drugi element jest [b] łatwiej dostępny: symbol ułatwia zdobycie wiedzy, jaką dana osoba chciałaby zyskać o przedmiocie symbolizowanym<sup>19</sup>.

Zwierzę nie potrafi odróżnić czy okoliczność jest bardziej interesująca od jej warunku. Znak jako sygnał okoliczności jest tak samo dostępny dla zwierzęcego instynktu jak jej warunek (np. dźwięk dzwonka jest równocześnie obecny z pokarmem).

Człowiek natomiast używa znaków do *stricte* umysłowego przedstawiania rzeczy, a nie do oznaczania okoliczności towarzyszących danemu zdarzeniu<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> S. Langer, *Nowy sens filozofii*, dz. cyt., s. 123. Dalsze odniesienia jako NSF: [numer strony].

<sup>18</sup> NSF: 76.

<sup>19</sup> M. Budd, *Muzyka i emocje*, dz. cyt., s. 175-176.

<sup>20</sup> Zob. NSF: 78

Przedstawianie symboliczne polega na oznaczaniu niezależnie od obecności przedmiotu oznaczanego. Obecność przedmiotu w funkcji symbolicznej jest zastępowana przez dostępność samego znaku, przy czym jako symbol nie jest on wtedy interesujący w taki sposób, w jaki dla zwierzęcia pobudzający jest bodziec.

Instynktowne *oznaczanie* jest jedynie bezpośrednią reakcją na sygnał. Reakcja behawioralna może towarzyszyć rozumieniu (identyfikowaniu) znaczenia symbolu, ale jest ona jego cechą konstytutywną. Symbol oznacza przedmiot nieobecny (*in absentia*), tzn. taki, który nas nie bodźcuje:

Między sobą używamy pewnych „znaków”, które nie wskazują na nic w naszym aktualnym otoczeniu. [...] „Znaki” takie zazwyczaj nie służą jako bodźce zastępcze do działań, które byłyby odpowiednie do ich znaczeń; [...] Pomagają nam one raczej wytworzyć w sobie charakterystyczny stosunek do przedmiotów *in absentia*. [...] „Znaki” używane w tym charakterze nie są oznakami rzeczy, lecz symbolami<sup>21</sup>.

Jeśli przedmioty, które mają znaczenie są nieobecne, to musi zachodzić wyobrażenie tego, co symbolizowane. Sygnalizowanie zakłada powiązanie kauzalne<sup>22</sup> między znakiem a przedmiotem, natomiast w symbolizowaniu taka mechaniczna asocjacja jest nie tylko niewystarczająca, ale po prostu niemożliwa. „Znaki [jako sygnały – M. B.] zapowiadają przedmioty podmiotowi, podczas gdy symbole naprowadzają go na wyobrażenie sobie przedmiotów”<sup>23</sup>.

Symbolizowanie pozwala mówić o rzeczach bez ich bezpośredniej obecności. Jednak domyślny warunek jest taki, że przedmioty te faktycznie istnieją, tzn. że w jakiś sposób mogą być dostępne zmysłowo, nawet wtedy, jeśli ich byt jest wyłącznie wyobrażeniowy. Powstaje zatem pytanie: Czy muzyka denotuje lub konotuje wyobrażenia jakichkolwiek przedmiotów poza tymi, które są jej immanentnymi składnikami formalnymi?<sup>24</sup>

Jeśli odpowiedź brzmi *nie*, to trzeba by przyjąć, że w muzyce mamy wyłącznie sygnalizowanie, a nie symbolizowanie. Mamy wystarczająco dużo danych neurobiologicznych, które dowodzą, że muzyka ma znaczenie, gdyż powoduje wzrost ciśnienia tętniczego, uaktywnia określone obszary mózgu, a nawet wpływa na trawienie. Fakt, iż oddziaływanie muzyki jako sygnału da się skorelować z określonymi reakcjami psycho-fizjologicznymi nie oznacza jednak, że sens muzyki sprowadza się wyłącznie do wywoływania tego typu reakcji. Fakty neurobiologiczne nie wyczerpują zakresu znaczenia muzyki. Zarówno Langer jak i Guetzalski nie zgodziliby się na taką naturalistyczną redukcję znaczenia muzyki. Oboje próbują

<sup>21</sup> NSF: 78-79.

<sup>22</sup> Kauzalne, tzn. na mocy nomologicznych praw przyczynowo-skutkowych. Takie powiązanie jest konieczne, ale tylko *a posteriori*, tj. kontyngentnie.

<sup>23</sup> NSF: 119.

<sup>24</sup> Pytamy tutaj, czy muzyka jest czymś więcej niż „nieświadomym liczeniem duszy” (Leibniz).

ominać naturalistyczny redukcjonizm, lecz popełniają przy tym błędy, które uniemożliwiają określenie wartości muzyki jako sztuki.

Język jako system symboliczny opiera się na stałych konotacjach z przedmiotami oznaczanymi oraz elementami znaczącymi. Oczywiście język może się rozwijać, lecz sama konotacja nie może ewoluować w każdej wypowiedzi, ani w każdym wyrazie. Słownik języka nie może być zmieniany *ad hoc*, gdyż inaczej nie można by się porozumieć.

Powyższą aporię wyraża znany argument Wittgensteina o niemożliwości utworzenia języka prywatnego (§ 258 w *Dociekań filozoficznych*). Nawet jeśli by oznaczać jakieś wewnętrzne doznanie w prywatnym dzienniku literką *D*, to taka czynność ostensywna jest jedynie częścią „ceremonii”, a nie oznaczaniem czegokolwiek. „Odhaczanie” samego faktu zajścia doznania wyłącznie dla samego siebie nie nadaje doznaniu żadnego znaczenia. Czynność taka służyć może jedynie introspekcyjnemu przypominaniu sobie znaczenia jakiegoś doznania, lecz przez samo oznaczanie takie tajne doznanie nie staje się intersubiektywnie zrozumiałe.

Argument Wittgensteina nie oznacza (*nomen omen*) jednak, że nasze życie wewnętrzne nie ma znaczenia. Nikt nie zaprzeczy, że jego subiektywnie przeżywane życie wewnętrzne przedstawia obiektywne (!) znaczenie. Obiektywność ta nie daje się co prawda wyrazić w formie dyskursywnej, jednak jeśli jej *a priori* nie założymy, to musielibyśmy pogodzić się z tym, że komunikacja intersubiektywna jest czystą fikcją, bo w relacji znaczeniowej brakowałoby członu najważniejszego, którym jest podmiot.

O ile więc przedmiotowy człon w muzycznej funkcji znakowej sprawia problemy, to wydaje się, że człon podmiotowy musi być nie tylko wyobrażony, ale też jak najbardziej obecny. Czysta muzyka (muzyka absolutna; *music alone*) nie wskazuje na żaden konkretny przedmiot. W tej sytuacji semiotycznej teorii muzyki pozostaje poszukiwanie jakiegoś powiązania ze stanami podmiotu.

#### 4. Szansa emotywizmu czyli pułapka autoekspresji

Wydaje się, że emocje towarzyszące muzyce są oczywistymi kandydatkami do reprezentowania podmiotu w funkcji znaczeniowej. Założenie takie jest fundamentem muzycznego emotywizmu, który zasilają dwie powiązane ze sobą intuicje, tj.: że (1) emocje towarzyszące muzyce powstają w podmiocie, który ją tworzy/wykonuje, oraz, że (2) emocje te mają swój przedmiot, gdyż reagujemy na nie zmysłowo<sup>25</sup>.

Emotywna koncepcja znaczenia jest jednakże tak samo ograniczona, jak redukcjonizm naturalistyczny. Nie można bez logicznej sprzeczności być zwolennikiem emotywizmu w kwestii znaczenia i jednocześnie bronić tezy o metafizycznej autonomii sfery

---

<sup>25</sup> Pozorną oczywistość tych intuicji doskonale obnażył Peter Kivy, choć jego propozycja rozwiązania problemu nie wydaje mi się przekonująca. Zob. P. Kivy, *Jak porusza nas muzyka*, przeł. M. A. Szyszkowska, w: A. Chęćka, M. Jabłoński (red.), *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, Poznań 2015.

mentalnej względem procesów przyrodniczych<sup>26</sup>. Znaczenie symboliczne z definicji nie jest czymś co może być zredukowane do czegoś prostszego i analizowanego w lepiej znanych pojęciach. Jeśli „znaczenie miałoby być możliwe tylko dlatego, że jest przypadkiem czegoś innego”<sup>27</sup>, to w efekcie okazałoby się, że dyskusja nie dotyczy już znaczenia. Redukcja znaczenia np. do zachowania czy dyspozycji to zmiana tematu. Znaczenie o jakie chodzi w muzyce – jej istotowy sens – jest czymś syntetycznym, a nie *analitycznym*, tzn. jest czymś, co wyłania się z całości jako coś nowego, tj. nieobecnego bezpośrednio w znaczeniu elementów składowych.

Wydaje się, iż Langer była świadoma doniosłości rozróżnienia między analitycznym a syntetycznym wyjaśnieniem znaczenia muzyki. Dlatego właśnie nie mogła iść najprostszą drogą argumentacji i – inaczej niż Gucałski – musiała zdecydowanie odżegnać się od najbardziej rozpowszechnionej emotywniej teorii znaczenia muzyki, jaką jest autoekspresja. Teoria autoekspresji traktuje muzykę jako medium transmitowania uczuć od kompozytora/wykonawcy do słuchacza; przy czym muzyka ma znaczenie tylko wtedy, kiedy kompozytor faktycznie przeżył uczucia, które wyraża w dziele. Innymi słowy: muzyka miałaby znaczenie tym bardziej, im ściślej jej geneza byłaby powiązana z osobistymi uczuciami twórcy/wykonawcy. Langer zdaje sobie sprawę z tego, na czym polega (zwodniczy) urok tego stanowiska, gdyż zauważa, że „tłumaczy to w bardzo przekonujący sposób niezaprzeczalny związek muzyki z uczuciem oraz tajemnicę dzieła sztuki bez widocznej treści”<sup>28</sup>.

Autoekspresja natrafia na dwa zasadnicze problemy. Po pierwsze nie istnieje wiarygodny sposób ustalania autentyczności uczuć kompozytora lub wykonawcy, tzn. dochodzenia do tego, czy faktycznie przeżył to, co oddał w dziele, ani tym bardziej czy zrobił to świadomie i adekwatnie.

Ważniejszy jest jednak drugi problem, który polega na tym, że teoria autoekspresji w istocie niweczy cel, który miała osiągnąć. Jeśli nawet udałoby się wiarygodnie powiązać dzieło muzyczne z przeżyciami twórcy, to w ten sposób zniszczylibyśmy syntetyczny sens pojęcia znaczenia. Sens nie powstaje dzięki temu, że integruje się z przejawami autoekspresji, które mogą mu towarzyszyć, lecz wtedy, kiedy jest wewnętrznie integralny i kiedy „mówi” coś nowego.

Historia muzyki bowiem jest historią coraz to bardziej zintegrowanych, zdyscyplinowanych i artykułowanych form, w dużym stopniu przypomina historię języka, który nabiera znaczenia jedynie wówczas, kiedy odrywa się od

<sup>26</sup> Jakkolwiek można przekonująco głosić tezę o jedności przyrody i sfery psychicznej bez konieczności redukcji tych elementów świata w sposób, w jaki robi to współczesna neurobiologia. Taką nieredukcjonistyczną jedność ducha i przyrody proponował m. in. Fryderyk Schelling.

<sup>27</sup> S. Judycki, *Epistemologia, tom 2*, Wyd. W drodze/Instytut Tomistyczny, Poznań/Warszawa 2020, s. 830.

<sup>28</sup> NSF: 322.

swego dawnego źródła<sup>29</sup>.

Semantyczny charakter zarówno muzyki jak i języka polega na abstrahowaniu formy wypowiedzi od jej przyczyny (bodźca/okoliczności). Muzyka może dotyczyć uczuć, ale się z nich nie *wywodzi*. Dlatego słuszna jest uwaga Langer, iż „muzyka nie jest przyczyną uczuć ani lekarstwem na nie, ale logiczną ekspresją uczuć”<sup>30</sup>. W związku z powyższym wyjaśnienie znaczenie muzyki nie może polegać na teorii autoekspresji. Poza tym autoekspresja nie implikuje automatycznie, iż jakieś działanie zyskuje rangę artystyczną. Samo uczucie wzniosłości – nawet jeśli udziela się innym – nie świadczy o artystycznej wartości dzieła, gdyż „zwykła autoekspresja nie wymaga formy artystycznej”<sup>31</sup>.

Nasze przeżycia wewnętrzne są bez wątpienia pewną formą odpowiedzi na muzykę. Istnieje jednak istotna różnica między odpowiedzią w sensie semantycznym a zachowaniem w formie reakcji behawioralnej. Semantyczne rozumienie – zarówno języka jak i muzyki (czy piękna estetycznego w ogóle) – to związek o charakterze poznawczym. W tym miejscu pojawia się zasadnicza aporia koncepcji Langer: Czy znaczenie muzyki może być poznane, jeśli muzyka jest znakiem, któremu brak określonej konotacji z przedmiotem? Tym, co ostatecznie decyduje o symbolicznym znaczeniu muzyki jest wyobrażenie. Jednak w przypadku muzyki nie można powiązać wyobrażenia z żadnym konkretnym przedmiotem lub określoną emocją. Langer doprecyzowuje więc, że „muzyka może naprawdę oddać tylko morfologię uczucia, [...] muzyka przekazuje ogólne formy uczuć”<sup>32</sup>. Ale o jaką ogólność tutaj chodzi? Jeśli muzyka przekazuje tylko „ogólne formy uczuć”, to jej znaczenie mogłoby się sprowadzać do sygnalizowania symptomów uczuć<sup>33</sup>. Temu jednak Langer stanowczo się sprzeciwia, gdyż „jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne”<sup>34</sup>.

Zaledwie symptomatyczna ekspresja muzyczna byłaby jedynie wskaźnikiem<sup>35</sup>, podobnie jak litera *D* w dzienniku Wittgensteina. Langer twierdzi więc, że choć konotacja wyobrażenia z przedmiotem oznaczonym nie jest stała, to jednak konotacja taka pojawia się za każdym razem od nowa w danym wykonaniu lub wysłuchaniu. Symbole muzyczne co prawda pozostają niespełnione jako znakowe struktury syntaktyczne (nie „trafiają” w żaden przedmiot), lecz mimo tego zachowują sens semantyczny. Muzyka jest więc „niespełnionym symbolem”.

[Muzyka] jest ograniczonym na podobieństwo sztucznego języka idiome[m], tyle

---

<sup>29</sup> Tamże. Rozstrz. – M. B.

<sup>30</sup> NSF: 324.

<sup>31</sup> NSF: 323.

<sup>32</sup> NSF: 351. W oryginale rozstrzelony był cały tekst.

<sup>33</sup> NSF: 148.

<sup>34</sup> NSF: 324.

<sup>35</sup> Podkreślam słowo „wskaźnik”, gdyż jest to istotny termin w teorii Gucałskiego.

że mniej udanym — ponieważ muzyka w swej najwyższej, choć oczywiście symbolicznej formie, jest niespełnionym symbolem<sup>36</sup>.

Istotne dla zrozumienia tego twierdzenia jest rozróżnienie między symbolami dyskursywnymi<sup>37</sup> a przedstawieniowymi. Dyskursywność języka przejawia się w tym, że struktura logiczna zdania nie jest wprost przekładalna na strukturę logiczną zdarzenia lub rzeczywistości, gdyż poszczególne znaki są przedstawione oddzielnie „jak ubrania na sznurze do bielizny”<sup>38</sup>. Mimo to symbolizm dyskursywny wytwarza stałe konotacje między symbolami a przedmiotami, co oznacza, iż możliwe jest utworzenie słownika, który pozwala tworzyć semantycznie zrozumiałe ciągi znaków.

Symbole muzyczne zdaniem Langer nie mogą mieć dyskursywnego charakteru, gdyż muzyka nie posiada słownika, a przez to muzyczne środki wyrazu nie mają ustalonego znaczenia. Muzyczne symbole mają charakter jedynie przedstawieniowy. Symbol muzyczny zatrzymuje się na poziomie wyobrażenia, gdyż to sama morfologia życia uczuciowego jest tym, co znaczone jest w muzyce.

## 5. Sygnalistyczne symbole Guetzalskiego

W pewnej mierze Krzysztof Guetzalski podziela opinię Langer o niejęzykowym charakterze muzyki, lecz na tym właściwie kończy się jego uznanie dla autorki *Nowego sensu filozofii*. Podstawowe rozbieżności dotyczą spraw zasadniczych, tj. kwestii: (1) rozróżnienia między sygnałami a symbolami, (2) stosunku do koncepcji autoekspresji, (3) recepcji estetycznych tez pozytywizmu logicznego. Przyjrzymy się teraz przede wszystkim tej pierwszej różnicy.

Według Langer każdy znak może być symbolem, o ile występuje w funkcji czteroczęściowej, tj. kiedy uwzględni umysłową denotację lub konotację. Natomiast żaden symbol nie może być znakiem-sygnałem, czyli niemożliwa jest całkowita redukcja symbolu do sygnału. Krzysztof Guetzalski ma zdanie zupełnie przeciwne i twierdzi, że „niemał wszystkie sygnały używane przez człowieka, a z pewnością wszystkie, których przykłady podaje sama Langer, są jednocześnie symbolami”<sup>39</sup>.

Pamiętajmy, że Langer twierdzi, iż symbol pozwala myśleć o przedmiocie bez przejawiania reakcji wobec niego, natomiast sygnał wywołuje jedynie reakcję, i to tylko wtedy, gdy przedmiot jest bezpośrednio dostępny, czyli kiedy znak stymulujący do reakcji występuje z nią jednocześnie.

Guetzalski zauważa jednak, że pojęcie *jednoczesności* może być szeroko rozciągnięte w czasie, tj. że nie jest ono tożsame z *natychmiastowością*. Np. grzmot może być dla niektórych zwierząt sygnałem do ucieczki, chociaż burza nie nadciąga

<sup>36</sup> NSF: 354.

<sup>37</sup> Językowe w sensie ścisłym (dające się wyrazić w języku).

<sup>38</sup> NSF: 145.

<sup>39</sup> ZM: 219, oraz 44.

natychmiast<sup>40</sup>. Ponadto sygnałom nie zawsze musi towarzyszyć jakaś reakcja. Dowodzić tego ma m. in. przykład głazu narzutowego<sup>41</sup>, który zdaniem Guetzalskiego jest nie tylko sygnałem, ale także symbolem lodowca. Nasze spostrzeżenie głazu narzutowego sygnalizuje przeszłą obecność lodowca, choć nie towarzyszy temu żadna reakcja. Wynikać by z tego miało, że pojęcie sygnału jest na tyle szerokie, by zawierać w sobie to, co Langer zarezerwowała wyłącznie dla symbolu.

Rozszerzenie określenia sygnału stwarza możliwość kauzalno-behawioralnej koncepcji znaczenia. Ominięto by w ten sposób problemy koncepcji mentalistycznej, wynikające ze zbyt wąskiej definicji symbolu. „Niespełniony symbol” zostałby zastąpiony przez bezpośrednią *reakcję* lub przynajmniej dyspozycję do reagowania<sup>42</sup>. Podkreślenie semantycznej funkcji *dyspozycji* pozwala zaprezentować behawiorystyczną teorię znaczenia jako *quasi-mentalistyczną*. Guetzalski przedstawia to następująco:

W duchu behawioryzmu można by odpowiedzieć, że o tym, iż Z jest znakiem dla X, nie decyduje żadna bezpośrednia reakcja na znak, ale powstanie pewnej dyspozycji do reagowania. [...] Okazuje się więc, że mimo „powiadamiania o obecności” znak tego rodzaju jest symbolem w sensie Langer<sup>43</sup>.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z manipulacją. Zamiast wzmacniać argumentację za autonomią symbolu Guetzalski oczyszcza złą sławę symptomu. W tym celu Guetzalski osłabia twierdzenie Langer, co pozwala mu włączyć symbole do klasy sygnałów.

Langer prowadzi swoją argumentację opierając się na przeświadczeniu, że dziedzina wszelkich możliwych znaków rozpada się na dwie rozłączne klasy: sygnałów i symboli. W związku z tym dla dowodu, że muzyka ma charakter symboliczny, konieczne, a jednocześnie wystarczające jest dla Langer udowodnienie, że nie jest ona sygnałem<sup>44</sup>.

Zdaniem Guetzalskiego stwierdzenie Langer powinno się ograniczyć jedynie do tego, że muzyka nie jest sygnałem jednoczesnym ze swoim znaczeniem<sup>45</sup>, a to implikowałoby, iż jej znaczenie nie jest czysto symboliczne, lecz sygnaliczne, choć w bardzo szerokim sensie. Guetzalski idzie jednak o wiele dalej, gdyż argumentuje też za tym, że do tego, co Langer zalicza w zakres symboli można włączyć także sygnały w sensie wąskim (dźwięk dzwonka, odgłos pociągu, itp.)<sup>46</sup>. Nie chodzi mu tu

---

<sup>40</sup> ZM: 37.

<sup>41</sup> Przykład ten pojawia się u Guetzalski wielokrotnie. Zob. ZM: 41, 115, 124, 130, 173.

<sup>42</sup> ZM: 39. Guetzalski powołuje się tu na artykuł Charlesa Morrisa *Signification and Significance*.

<sup>43</sup> ZM: 40.

<sup>44</sup> ZM: 76.

<sup>45</sup> ZM: 222.

<sup>46</sup> Warto zanotować, że jest to wyrażona *implicite* teza aksjo-estetyczna.

bynajmniej o takie symbole, które pełnią również funkcję sygnałów, lecz o sygnały w sensie ścisłym.

Z przedstawionych rozważań wynika ostatecznie następujący obraz: praktycznie wszystkie stosowane przez człowieka znaki są symbolami w sensie Langer.

[Dalej w przypisie:]

Niemal wszystkie sygnały, jako sygnały, są jednocześnie symbolami, a często muszą nimi być, aby w ogóle mogły być sygnałami (muszą przywołać koncepcję pewnej rzeczy, aby mogły poinformować o jej istnieniu)<sup>47</sup>.

## 6. Autoekspresja zrehabilitowana?

Z rozumowania Guetzalskiego wynika, iż symbole muszą *superweniować*<sup>48</sup> na sygnałach, czyli, że symbole u swej podstawy zawsze są sygnałami. Teza o sygnalicyzacji wszystkich symboli pozwala zrehabilitować koncepcję autoekspresji, którą Langer jednoznacznie odrzucała<sup>49</sup>. Dzięki szerokiemu ujęciu sygnałów Guetzalski uznaje, że symptomy można ujmować w funkcji symbolicznej, a zatem, że muzyka nie wyraża tylko „ogólnych form uczuć”, ale też konkretne uczucia artysty:

Pomiędzy znaczeniem ekspresywnym dzieł sztuki a rzeczywistymi treściami psychicznymi artysty nie zachodzi stała, znana odbiorcom korelacja egzystencjalna. Konkluzja taka nie wyklucza jednak, że utwór muzyczny może czasem być wyrazem r z e c z y w i s t y c h treści psychicznych artysty. (...) Tego rodzaju werdykt, że muzyka nie jest sygnałem, ale czasem może być (wyrażoną symbolicznie) autoekspresją, mógłby zostać uznany za wskazujący na możliwość kompromisu pomiędzy Langer a tymi, którzy dostrzegają obecność elementu autoekspresji w muzyce<sup>50</sup>.

Powyższa konstatacja to nonsens. Jeśli między treściami psychicznymi a jakościami ekspresywnymi nie zachodzi „stała korelacja egzystencjalna”, to tego typu znaczenie jest wyłącznie prywatne (litera *D* w dzienniku). Należałoby zatem uznać, że powiązanie treści psychicznych twórcy z treścią przedmiotu dzieła następuje w drodze przypadku lub cudu. Dlaczego „kompromis”, na który liczy Guetzalski, miałby być mniej ezoteryczną teorią znaczenia muzycznego, niż np. teorie wyrosłe na gruncie idealizmu niemieckiego? Kompromis ten idzie zbyt daleko, gdyż sprowadza znaczenie muzyki do tego, co jest poza muzyką. Poza tym teoria autoekspresji przyczynia się do utrwalania komercyjnego modelu sztuki, wedle którego odbiorca porusza się w dziele, lecz dzieło go nie porusza.

<sup>47</sup> ZM: 44 oraz przypis 10 przechodzący na s. 45. Rozstrz. – M. B.

<sup>48</sup> W żadnym miejscu Guetzalski nie powołuje się na teorię superweniencji, chociaż *de facto* stosuje ją w argumentacji.

<sup>49</sup> NSF: 324; ZM: 75.

<sup>50</sup> ZM: 222. Rozstrz. – M. B.

Błąd polega na tym, że Guetzlowski rozszerza klasę sygnałów tak, by symbole były jej podklasą, lecz pomija fakt, iż sygnały dotyczą zdarzeń, natomiast symbole dotyczą działań<sup>51</sup>. Sygnały mogą być jedynie *quasi*-symbolami, gdyż dyspozycja behawioralna nie może być równoznaczna z aktem rozumienia. Reagowanie na sygnał nie jest jego rozumieniem.

Guetzowski traktuje znaki jako związki przyczynowo-skutkowe typu bodziec→reakcja. Symbole oczywiście w jakimś sensie „domagają się” reakcji, ale przecież to nie reakcja jest motywem działania! Natomiast według Guetzlowskiego sygnał, jakim jest głaz narzutowy jest w takim samym sensie symbolem lodowca, w jakim symbolem prawa jest np. znak drogowy:

Głazy narzutowe mogą sygnalizować przeszłą obecność lodowca na danym terenie, mimo że nie sami zaobserwowaliśmy taką korelację. Ale nie będą oznaczać nic, jeżeli nie nauczymy się rozróżniać głazów narzutowych od innych i nie będziemy wiedzieć, co to jest lodowiec, tzn. jeżeli nie będziemy mieli pewnego w o b r a ż e n i a zarówno głazu narzutowego, jak i lodowca. Znak „niebezpieczny zakręt” sygnalizuje obecność czegoś znanego dla kierowcy. Prawdopodobnie wielokrotnie pokonywał on już „niebezpieczne zakręty”. Ale również znak „granica państwa” sygnalizuje coś, czego pojęcie jest kierowcy znane, nawet jeśli po raz pierwszy w życiu zdarza mu się do takowej zbliżyć<sup>52</sup>.

## 7. Kausalna teoria (bez) znaczenia

Dokonując utożsamienia różnych sygnałów w jedną klasę symboli Guetzlowski zdaje się nie widzieć różnicy między kausalnością przyrodniczą a przyczynowaniem moralnym i doświadczeniem estetycznym. Tam gdzie był lodowiec, tam też muszą występować głazy narzutowe<sup>53</sup>; natomiast tam gdzie są znaki drogowy, tam nie musi występować praworządność<sup>54</sup>.

W przykładzie głazu narzutowego pada istotne uzupełnienie, dotyczące konieczności uprzedniego wyobrażenia sobie pojęć przedmiotów, które są sygnalizowane. Tymczasem znaki drogowy nie odsyłają do wyobrażenia przedmiotów, lecz symbolizują pożądane działania, jak np. zachowanie szczególnej ostrożności, dostosowanie prędkości, itp. Nawet czysto informacyjny znak „granica państwa” nie informuje o granicy<sup>55</sup>, lecz odsyła naszą wyobraźnię do ustanowionego prawa o przekraczaniu granic. Głaz narzutowy nie symbolizuje niczego w tym rodzaju, gdyż lodowiec nie jest przedmiotem *rozumu praktycznego*.

<sup>51</sup> Trzeba przy tym zaznaczyć, że – o ile zakładamy wolność woli – działanie nie jest reakcją.

<sup>52</sup> ZM: 115-116.

<sup>53</sup> W sensie: przedstawiać lodowiec.

<sup>54</sup> W sensie: przestrzeganie prawa

<sup>55</sup> Choćby dlatego, że często trudno powiedzieć gdzie dokładnie ona przebiega.

Cała argumentacja, która miała służyć „wymianie” członu wyobrażenia z funkcji symbolicznej na (*quasi*-mentalną) dyspozycję, jest nie tylko zbędna, ale fundamentalnie błędna. Tym, co uprawomocnia semantyczne porządkowanie<sup>56</sup> symboli ostatecznie są rozumne pojęcia. Kant pokazał, że istnieją formalne warunki poznania są transcendentalne, tzn. są dane przed wszelkim doświadczeniem<sup>57</sup>.

Znaczenie zatem powstaje w wyniku rozumowego aktu, a nie wyłącznie na podstawie doświadczenia, ani też bynajmniej jako skutek oddziaływań przyczynowo-skutkowych. Samoznosząca jest zarówno próba zredukowania znaczenia do oddziaływań kazualnych, jak i redukcja do psychologicznych dyspozycji. Znaczenie symboliczne jest konstytuowane przez akty intencjonalne. Głaz narzutowy nie jest żadnym symbolem, gdyż jego położenie w danym miejscu nie zależy od naszego wyobrażenia – przyniósł go tam lodowiec, który o tym nie myślał<sup>58</sup>. Wyjaśnienie przyczynowe to droga donikąd, co jasno wyłożył Geert Keil:

Kaźda teoria znaczenia, która rekonstruuje relację znaczeniow¹ jako nierozl¹czny, przyrodniczo niezawodny stosunek miêdzy znakiem i tym, co oznaczane, rozmija siê ze swym przedmiotem. Symptomy r¹żni¹ siê zasadniczo od znak¹w jêzykowych, a semiotyce wysz¹oby tylko na dobre, gdyby tej r¹żnicy nie zaciera¹a przez u¿ycie og¹lnego i niespecyficznego pojecia znaku. M¹wienie o „znakach naturalnych” lub „naturalnym znaczeniu” to *contradictio in adiecto*<sup>59</sup>.

## 8. Znaczenie *mimesis*

Cech¹ estetycznie wartoœciowej sztuki jest to, Ÿe przekracza ona sama siebie. Dobra<sup>60</sup> sztuka „udziela siê” w sposób powszechny, bezinteresowny i celowy bez celu (Kant). Taka sztuka ma znaczenie symboliczne, które nie da siê zdeterminowaæ ani jêzykowo, ani tym bardziej na gruncie emotywniej teorii ekspresji. Źadna œcis¹a relacja symbolizowania nie mo¿e tu mieæ zastosowania – ani w wydaniu Langer, ani tym bardziej Guca³skiego, bo – parafrazuj¹c Morawskiego - „z materia¹u *na* sztukê [nie]

<sup>56</sup> Porz¹dkowanie umo¿liwia treœæ, lecz jej nie determinuje. Natomiast treœæ nie konstytuuje zasad porz¹dkowania.

<sup>57</sup> I. Kant, *Dziela zebrane*, t. 2, *Krytyka czystego rozumu*, prze³. M. Źelazny, UMK, Toruñ 2013, s. 81 [B2]

<sup>58</sup> Jeœli g¹az narzutowy cokolwiek symbolizuje, to tylko rozum, który stopnia³ pod wplywem sofistyki.

<sup>59</sup> G. Keil, *Jêzyk*, w: E. Martens, H. Schn¹delbach (red.), *Filozofia. Podstawowe pytania*, prze³. K. Krzemieniowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 631.

<sup>60</sup> Sztuka jest dobra, kiedy s³u¿y „wychowaniu moralnemu”, czyli kiedy jest piêkna. I. Kant, *Dziela zebrane*, t. 4, *Krytyka w¹adzy s¹dzenia*, prze³. M. Źelazny, UMK, Toruñ 2014, s. 183 [V 306]. Na temat moralnego znaczenia piêkna tam¿e: ss. 234-235 [V 354].

powstaje materiał [samej] sztuki”<sup>61</sup>. Theodor Adorno podkreślał, że jeśli znaczenie sztuki próbujemy umieścić wewnątrz jej materii (lub w emocjach słuchacza), to tym samym przekreślamy możliwość doświadczenia tego znaczenia.

Dzieła sztuki stają się dziełami, gdy wytwarzają to „więcej”; produkują własną transcendencję, [...] przekraczają one zjawisko, którym są, ale to przekraczanie nie może być rzeczywiste. W procesie samorealizacji, a nie dopiero, a nawet w ogóle nie poprzez znaczenia, dzieła sztuki stają się czymś duchowym. [...] Sztuka spada poniżej własnego pojęcia, ulega deartyzacji tam, gdzie nie dosięga owej transcendencji<sup>62</sup>.

Sztuka jako *mimesis* nie jest po prostu naśladowaniem. Próba stworzenia teorii semantyki muzycznej, która opierałaby się wyłącznie na „regułach utożsamiania” (Guczalski) czy też błędnie pojmowanej „analogii form” (Langer), nie osiąga celów estetycznych. Artystyczne *mimesis* nie jest *od-twarzaniem*, lecz tworzeniem estetycznego sensu. Sztuka jest *mimetyczna*, czyli naśladowująca, ale nie dzięki kopiowaniu rzeczywistości, tylko dzięki zasadzie artystycznej fikcji. Gdyby znaczenie sztuki było jakkolwiek zdeterminowane, to byłaby ona pozbawiona prawdziwie *znaczącej* siły transcendencji. To właśnie miał na myśli Adorno stwierdzając, że „językowy charakter sztuki [jest] zasadniczo różny od języka jako jej medium”<sup>63</sup>. Semiotyka powinna być zatem tylko uzupełnieniem poszukiwań estetycznych. Tymczasem jako orientacja badawcza staje się ona ideologicznym kołem napędowym tzw. sztuki awangardowej<sup>64</sup>. Marquard słusznie stwierdza, że „sztuka estetyczna [...] staje się miejscem schronienia dla *theoria*”<sup>65</sup>.

Zdaniem Morawskiego uprawiana „na siłę” estetyka semiologiczna sprawia, że jej teoretyczny „metajęzyk staje się językiem sztuki, [natomiast] nie-sztuka staje się teorią znaku”, co powoduje, że „estetyka [...] traci walory poznawcze” w zetknięciu z awangardą<sup>66</sup>. Następuje pełne zespolenie sztuki z estetyką, które niczego nie wnosi do naszego doświadczenia estetycznego, gdyż jeśli „cały potencjał teoretyczny wnosi się w same dzieła, to nie jest żadnym zaskoczeniem, że można w nich znaleźć dokładnie to, co się tam wcześniej włożyło”<sup>67</sup>.

Nie jest to jednak argument za tym, żeby porzucić teoretyczne poszukiwania znaczenia muzyki i sztuki w ogóle, lecz jedynie za tym, by nie przekształcać estetyki w teorię wyłącznie determinującej władzy sądzenia. Staje się ona taką, kiedy w sztuce

<sup>61</sup> S. Morawski, dz. cyt., s. 400.

<sup>62</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 145. Rozstrz. – M. B.

<sup>63</sup> Tamże, s. 206.

<sup>64</sup> Piszę „tak zwanej”, gdyż kwestią dyskusyjną jest to, czy dziś w ogóle istnieje sztuka awangardowa.

<sup>65</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 220.

<sup>66</sup> Por. S. Morawski, dz. cyt., s. 401.

<sup>67</sup> R. Bubner, dz. cyt., s. 107.

poszukujemy znaczenia dyskursywnego. Nieprzewidywalne aporie takich pseudo-estetycznych badań są najbardziej widoczne w przypadku muzyki, gdyż jej środki wyrazu mają najmniej dyskursywny charakter. Dyskursywna „chybotliwość” muzyki nie powinna jednak być przeszkodą, lecz szansą na otworzenie bardziej bogatej perspektywy poznawczej, która skrywa się w refleksywnym aspekcie władzy sądzenia.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994.
- Bubner, Rüdiger, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Budd, Malcolm, *Muzyka i emocje*, przeł. R. Kasperowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.
- Guczalski, Krzysztof, *O niejęzykowym charakterze muzyki*, w: [pod red. tegoż], *Filozofia muzyki. Studia*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003.
- Guczalski, Krzysztof, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagiellonica, Kraków 1999.
- Judycki, Stanisław, *Epistemologia*, tom 2, W drodze/Instytut Tomistyczny, Poznań/Warszawa 2020.
- Kant, Immanuel, *Dzieła zebrane, Tom II: Krytyka czystego rozumu*, przeł. M. Żelazny, UMK, Toruń 2013.
- Kant, Immanuel, *Dzieła zebrane, Tom IV: Krytyka władzy sądzenia*, przeł. M. Żelazny, UMK, Toruń 2014.
- Keil, Geert, *Język*, w: Martens, Ekkehard, Schnädelbach, Herbert (red.), *Filozofia. Podstawowe pytania*, przeł. K. Krzemieniowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 631.
- Kivy, Peter, *Jak porusza nas muzyka*, przeł. M. A. Szyszkowska, w: Chęćka, Anna, Jabłoński, Maciej, (red.), *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, Poznań 2015.
- Langer, Susanne K., *Nowy sens filozofii*, przeł. A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.
- Lipka, Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona*, UMFC, Warszawa 2009.
- Marquard, Odo, *Aesthetica i anaesthetica*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Morawski, Stefan, *Estetyka a semiotyka*, „Pamiętnik literacki” 67(3), 1976.

## Streszczenie

Punktem wyjścia tekstu jest analiza i krytyka teorii znaczenia muzycznego Krzysztofa Guczalskiego i Susanne Langer. Wnioski z tej analizy ekstrapolują na wszelkie teorie,

które traktują muzykę w paradygmacie emotywno-językowym. Przedstawiam błędne założenia argumentacji Guetzalskiego, oraz pokazuję, iż dokonuje on nieuprawnionej manipulacji na pojęciu symbolu redukując go do funkcji sygnalicznej. Manipulacja ta służy Guetzalskiemu do tego, czego chciała uniknąć Langer, tj. do uznania teorii autoekspresji. Tym samym Guetzalski wikła się w jeszcze większe aporie niż teoria Langer. Skutek jego semiotycznych redefinicji jest przeciwny do zamierzeń, gdyż Guetzalski ostatecznie redukuje funkcję semiotyczną do relacji przyczynowo-skutkowej, a tym samym umniejsza estetyczne znaczenie muzyki. W swoim artykule pokazuję, że takie operacje są sprzeczne nie tylko z semiotycznymi badaniami sztuki, ale również uniemożliwiają jakąkolwiek sensowną teorię estetycznego znaczenia muzyki. Tego typu sofistyka służy wyłącznie usprawiedliwianiu określonych metod analizy, a nie docieraniu do prawdy. Przedstawiam argumenty za tym, że prawda muzyki i prawda sztuki w ogóle kryje się w artystycznym mimesis, którego znaczenie nie może być rozszyfrowywane metodą czysto analityczną. Mimesis nie jest po prostu powtórzeniem tego, co jest, lecz jest naśladowaniem świata z moralną intencją uczynienia go lepszym. Tak samo, jak niemożliwa jest czysto analityczna teoria etyczna, tak też niemożliwa jest redukcyjna analiza znaczenia muzyki. Piękno – jak pisał Kant – jest symbolem tego, co etycznie dobre.

### **Słowa kluczowe**

muzyka, semiotyka, Guetzalski, Langer, mimesis

**Michał Biedziuk**

## **Insignificant mimesis. A polemic with Krzysztof Guetzalski's theory of musical significance**

### **Abstract**

The starting point of the text is the analysis and critique of Krzysztof Guetzalski's and Susanne Langer's theory of musical meaning. I extrapolate the conclusions from this analysis to all theories that treat music in the emotive-linguistic paradigm. I present the false assumptions of Guetzalski's arguments and show that he manipulates the concept of a symbol in an unauthorized way, reducing it to a signal function. This manipulation serves Guetzalski to do what Langer wanted to avoid, i.e. to recognize the theory of self-expression. Thus, Guetzalski becomes entangled in even greater apories than Langer's theory. The effect of his semiotic redefinitions is counterproductive, as Guetzalski ultimately reduces the semiotic function to a cause-and-effect relationship, and thus diminishes the aesthetic significance of music. In my article, I show that such operations run counter not only to semiotic studies of art, but also prevent any meaningful theory of the aesthetic meaning of music. This type of

sophistry serves only to justify certain methods of analysis, and not to find the truth. I present arguments that the truth of music and the truth of art are generally hidden in an artistic mime-sis, the meaning of which cannot be deciphered by a purely analytical method. Mimesis is not simply a repetition of what exists, but it is an imitation of the world with the moral intention of making it better. Just as a purely analytical ethical theory is impossible, so is a reductive analysis of the meaning of music. Beauty - as Kant wrote - is a symbol of what is ethically good.

**Keywords**

music, semiotics, Guczalski, Langer, mimesis