

## *Wprowadzenie*

Kiedy jakiś czas temu Peter Kivy wspomniał o swoim zamiarze dokonania rewizji *The Corded Shell*, tkwiący we mnie przedsiębiorca rozpoznał znakomitą okazję, aby w widoczny i mocny sposób zainauguować serię wydawniczą „The Arts and Their Philosophies”. Moje bardziej ludzkie „ja” było jednak ciekawe, w jaki sposób Kivy poradzi sobie z tą rewizją. Kiedy po raz pierwszy zgodziłem się na wszystko, nie miałem pojęcia, co właściwie zamierza, poza ogólną świadomością intencji „odpowiedzenia na krytykę”. To zresztą całkowicie mi wystarczyło. Muszę jednak zauważyć, że uzupełnienia, których dokonał Peter, stanowią właściwie drugą książkę, i to niewiele krótszą od poprzedniej. A jest to dokonanie jedynie odrobinę mniej niż cudowne, małą odrobinę.

*The Corded Shell* okazała się wielkim sukcesem natychmiast po opublikowaniu w 1980 roku. Poza zdobyciem w 1981 roku Nagrody ASCAP – Deemsa Taylora wraz z *Mind and Art* (1972) Guya Sircella oraz *The Concept of Expression* (1971) Alana Tormeya książka ta stała się centrum poważnej, analitycznej dyskusji nad ekspresją w sztuce, a w przypadku Kivy’ego – nad ekspresją w muzyce. Właściwie tuż po publikacji *The Corded Shell* okazała się niezastąpionym źródłem obiecującej teorii ekspresji muzycznej. Wraz z ograniczoną liczbą współczesnych prac – takich jak na przykład praca Susanne Langer – wyróżnia ją to, że porównywana jest regularnie z dziełem Eduarda Hanslicka, które praktycznie do dnia dzisiejszego swoją nieokiełznaną krytyką wyznaczało ogólne ramy dyskusji na temat ekspresji muzycznej. Od czasu *The Corded Shell* Kivy wyrósł na jednego z najważniejszych współczesnych filozofów muzyki.

W decyzji zmiany tytułu na *The Sound Sentiment* [Brzmienie uczuć] – co w efekcie doprowadziło do stworzenia czegoś o wiele więcej niż nowe wydanie *The Corded Shell* – odnajduję przesunięcie akcentów w dobrze znanym osobistym, żartobliwym stylu Kivy’ego, ale również zapowiedź zawarcia w książce nowego ujęcia tematu. Urok pracy Kivy’ego wiąże się bowiem

z narracją kogoś, kto jednoznacznie wyraził już swoje stanowisko, jeśli chodzi o teorię ekspresji, a następnie powraca, aby zweryfikować, czy główni (choć także implikowani) krytycy jego pracy nie mają przypadkiem racji. Oczywiście Kivy nie porzuca swoich tez; dzięki tym próbom zyskują one jeszcze na sile. W konsekwencji na końcu nowej pracy Kivy umieszcza werdykt, jaki wypracował wcześniej: UCZUCIA w dźwiękach – o tyle, o ile podkreślają same DŹWIĘKI.

Przesłanie uzupełnionej wersji pozostaje bardzo bliskie temu z *The Corded Shell*. Odrzuca sceptycyzm wobec ekspresywności muzyki i przeciwstawia muzycznemu emotywiizmowi muzyczny kognitywizm – a więc pogładowi, zgodnie z którym ekspresja muzyczna wiąże się ze wzbudzaniem emocji w słuchaczach, przeciwstawia przekonanie, wedle którego rzeczywiście słyszymy określone emocjonalne lub ekspresywne jakości w muzyce. To stanowisko, skorygowane nieco przez krytyczny odbiór (także samego Kivy'ego), ugruntowuje rozwiązania zaproponowane w *The Corded Shell* dzięki dalszym skrupulatnym analizom.

W dyskusji Kivy'ego odnajdujemy wzbudzającą zaufanie sympatyczną szczerść, zarówno jeśli chodzi o ostateczność rozwiązania, jak i w odniesieniu do podobnych – wydawałoby się – przypadków (jak na przykład fikcja literacka). Można, jak sądzę, powiedzieć uczciwie, że Peter Kivy, jeśli jest do czegoś absolutnie przekonany, to nigdy nie jest po prostu dogmatykiem. Jego tezy pozostają w dużej mierze takie same: muzyka, podobnie jak twarz, może wyrażać smutek bez konieczności redukcji do, powiedzmy, bycia „wyrazem smutku”. Kivy nazywa to „konturowym modelem ekspresji muzycznej”.

Zabawny portret psa Bernardyna z rozmachem otwierający monografię na temat ekspresji muzycznej dodaje całej argumentacji pikanterii, jeśli mogę się tak wyrazić. Kivy ceni sobie żart: jest to coś, co z pewnością narzuciło mu się w trakcie przygotowywania *The Corded Shell*. Tym, co czyni dyskusję Kivy'ego tak atrakcyjną, jest fakt, że nużące kwestie podnoszone w literaturze fachowej od połowy dziewiętnastego wieku (a sięgające czasów antycznych) nigdy nie wychodzą daleko poza zwykłą rozmowę, a także nigdy nie wymagają zniekształcenia, by mogły zostać efektywnie wyjaśnione.

W *The Sound Sentiment* Kivy przedstawia pewną biologiczną sugestię dotyczącą responsywności wobec ekspresywnych jakości muzyki. To, jak szczegółowo postępuje, oraz to, jak dosadnie – w odniesieniu do muzyki – może być oceniane z perspektywy drugiego z esejów *Problemy Newcomba*. Jednak spekulacja biologiczna zaproponowana została tutaj jedynie na próbę.

W tym eseju Kivy poddaje badaniu to, co jego zdaniem stanowi najbardziej trwałą i poważną krytykę *The Corded Shell*: esej Anthony'ego Newcomba, który ukazał się w czasopiśmie „Critical Inquiry” (1984). Prowadzi go to do różnych żartobliwych odpowiedzi na pojawiające się pytania: od dokładnego przestudiowania przykładów muzycznych do obiecującego odniesienia do literatury i krytyki literackiej. W kolejnym rozdziale (*A jednak porusza...*) Kivy kontynuuje badania w odniesieniu do tego, co uważa za najistotniejszy wysiłek w literaturze analitycznej po 1980 roku, aby ponownie ustanowić teorię wzbudzania – czyli emotywizm muzyczny. Z analizowanej dyskusji wybiera trzy przykłady – to, co nazywa modelem bodźca (*stimulus model*), modelem reprezentacji (*representation model*) oraz modelem własności (*property model*) – i przedstawia aktualną koncepcję ich niepowodzenia; koncepcję ogólnej strategii, a nie tylko przykładów.

W tym wszystkim powinniśmy mieć w pamięci, za jak mocnym stanowiskiem kognitywistycznym opowiada się Kivy. Prawdą jest, że taka postawa uważana była za niemożliwą lub prawie niemożliwą do obrony od czasów Hanslicka aż do naszych własnych. Poglądy Kivy'ego, jak sądzę, a także podobne stanowiska dotyczące sztuk pięknych i literatury prowadzą nas do uznania potrzeby odświeżenia teorii natury dzieł sztuki, muzycznych czy innych w opozycji do zwykłych dźwięków i znaków.

Kivy mimochodem łączy te kwestie między innymi z biologią. To jednak, jak zwraca uwagę, nie wyjaśnia wszystkiego, skoro – analogicznie do możliwości rozpoznawania twarzy jako smutnej – smutny kontur muzyki jest rozpoznawany również w samej muzyce. Staje się oczywiste, że potrzebna jest koncepcja, która ujawni sens muzyki jako fenomenu, do którego – w pojęciowo skutecznym sposób – mogą się odnosić określenia ekspresywne, o których mowa, ale który może także te jakości manifestować lub posiadać. To, co Kivy ukazał efektywnie w *The Corded Shell*, to między innymi fakt, że teoria ekspresji (czy to jako wzbudzania, wyrażania, analogonu tekstowego, czy to jako indywidualnej wypowiedzi psychologicznej) nie oddaje sensu „ekspresywnych” możliwości muzyki, które de facto przechowała ważna część tradycyjnej teorii muzyki, rozciągająca się od poglądów Arthura Schopenhauera czy Johanna Matthesona (1739) aż do Langer i Kivy'ego. W rzeczywistości linia argumentacji promowana w ramach tej tradycji nie stanowiła głównego elementu ani nie była dobrze uformowana w ataku Hanslicka na teorię ekspresji – jak również w pracy *The Power of Sound* Edmunda Gurneya (1880). Podstawową zaletą dokonania Kivy'ego (które jest, być może, najczytelniejszym i najefektywniejszym, jakie zna literatura) było wydzielenie i obrona tezy o ekspresywnych jakościach muzyki.

Z perspektywy czasu wydaje się, że ostateczne zaskoczenie zawarte w nowej książce Kivy'ego było właściwie do przewidzenia. Kivy pozostaje purystą, jeśli chodzi o muzykę instrumentalną, w sensie zbliżonym do Hanslicka. Jednak po odnalezieniu możliwości wyróżnienia jakości estetycznych w muzyce pogodzenie formalizmu z „uczuciem” okazuje się łatwe (w ostatnim rozdziale). Oto więc sam Kivy przeciwstawia się (uznając analizę emocji Anthony'ego Kenny'ego) modnej teorii wyrażania „uczuć codziennych” przez muzykę. Ja jednak sądzę, że siła koncepcji, którą wspiera Kivy, nie wymaga aż takiego zastrzeżenia. A nawet, że samo to zastrzeżenie zaciemnia różnicę pomiędzy wyrażaniem uczuć *przez muzykę* a konkretnymi uczuciami, jakie wzbudzone są *przy okazji słuchania muzyki*. Wydaje mi się, że ostateczna odpowiedź na pytanie zależy od dalszej analizy natury „bytów” lub zjawisk muzycznych, a także relacji kauzalnych, w jakie muzyka, jako taka, może wchodzić.

Kivy ma rację, opierając się prostej teorii wzbudzania; istnieje jednak inna opcja. Sam Kivy wydaje się ją wspierać, kiedy przyznaje, że „im bardziej muzyka jest ekspresywna, gdy chodzi, powiedzmy, o cierpienie, tym intensywniej porusza i tym więcej sprawia przyjemności”. Kivy przeciwstawia się, oczywiście, także semantycznym i przedstawieniowym konstrukcjom ekspresywności muzyki. Jest „formalistą emocjonalnym”. Z tego właśnie powodu przyznaje muzyce siłę poruszania.

Tym, co – jak sądzę – wyróżnia Kivy'ego i co może stanowić treść następnej książki (mam nadzieję), jest intrygujące pytanie o naturę dzieł sztuki – w szczególności muzyki – przynajmniej w tym zakresie, w jakim stanowią one zjawiska, które mogą posiadać własności ekspresywne. To pytanie prowadzi nieuchronnie w obszar realności świata kultury. Nie chodzi przy tym o to, by Kivy się temu przeciwstawiał, choć jego zgrabna koncepcja jakości ekspresywnych rozwijała się dotychczas, nie korzystając ze szczegółowych analiz tego typu.

Jak zawsze przyjemnością jest czytanie książki, która obiecuje gładkie i efektywne wykroczenie poza swoje ramy.

Joseph Margolis

przekład Małgorzata A. Szyszkowska