

Magdalena Krasieńska

Antynomie Kantowskiej filozofii muzyki**Abstract****Antinomies of Kant's Philosophy of Music**

In this paper, I focus on Immanuel Kant's theses about music, which lie on the margins of his aesthetics. These claims are scattered across various passages within the Critique of Judgment and Anthropology from a Pragmatic Point of View. When confronted with one another, Kant's comments about music appear to be contradictory; I thus group them according to three key antinomies. In accordance with the first antinomy, music appears sometimes as the "beautiful art", and at other times only as the "pleasant art". The second antinomy concerns different ways of positioning music in hierarchical orders of arts (e.g., within the sphere of intellectual culture, or in the causing of emotions or being pleasing). The third antinomy arises from the Kantian separation of free and dependent beauty. In addition to presenting Kant's contradictory claims about music, in this article I attempt to revise well-established convictions regarding Kant's unambiguously negative attitude towards this type of art.

Słowa kluczowe: Immanuel Kant, filozofia muzyki, muzyczne doświadczenie, wolne piękno, piękno zależne, estetyka piękna

Keywords: Immanuel Kant, philosophy of music, musical experience, free beauty, dependent beauty, aesthetics of beauty

Wstęp

Zwyczaj się przyjmować, że według Immanuela Kanta muzyka jest sztuką podrzędną, sytuującą się najniżej w hierarchii sztuk; że jest niewymagającą rozrywką, bardziej przyjemną, aniżeli piękną. Pogląd ten, przypisywany w ogóle filozofii osiemnastowiecznej, nie tylko za sprawą Kanta, lecz także Jeana-Jacquesa Rousseau, spotykany jest często w podręcznikach do historii muzyki bądź pracach z zakresu estetyki muzycznej. Alfred Einstein w swojej *Muzyce w epoce*

romantyzmu określa stanowisko Kanta wobec muzyki wręcz jako pogardliwe; pisząc zaś o Johannie Gottfriedzie Herderze, który miał w sprawie muzyki „uratować honor XVIII stulecia”¹, daje do zrozumienia – nie wprost – że twierdzenia Kanta i Rousseau w kwestii sztuki dźwięków odznaczają się głębokim niezrozumieniem jej materii².

Silnie ugruntowane, a także często powielane bez odniesienia do tekstu źródłowego przekonanie na temat dość szczególnej awersji Kanta do muzyki ma swoje uzasadnione podstawy³. Znajdziemy bowiem w *Krytyce władzy sądownia* (a w mniejszym stopniu również w *Kantowskiej Antropologii*) stosunkowo liczne przemyślenia dowodzące niższości muzyki względem innych sztuk oraz jej dyspozycji do pobudzania jedynie zmysłów, nie zaś intelektu. Najczęściej w tym kontekście przywoływane jest zdanie, że muzyka jest „oczywiście więcej rozkoszowaniem się niż kulturą”⁴. Jednakże pogłębiona lektura *Krytyki władzy sądownia* pokazuje, że stanowisko Kanta względem muzyki wcale nie jest aż tak protekcjonalne, jak zwykle się uważać, ani też jednoznaczne. Rozsiane po trzeciej *Krytyce* uwagi na temat muzyki czasem nie wytrzymują próby konfrontacji, gdyż zamiast wzajemnie się podtrzymywać, wydają się sobie przeczyć, mnożąc w ten sposób pytania o rzeczywisty pogląd Kanta na muzykę.

W świetle powyższego można by uznać zawierające się w tytule niniejszej pracy sformułowanie o „Kantowskiej filozofii muzyki” za nadużycie. Nie jest jednak celem tego tekstu dowiedzenie, że filozofia muzyki u Kanta posiada jakies systematyczne oblicze. Już sam fakt, że Kant nie poświęcił tej sztuce z osobna żadnej rozprawy ani też nawet jednego paragrafu w całości, utrudniałby trwanie przy takim stanowisku. Jak już wspomniano, Kantowskie uwagi o muzyce są rozproszone i w sumie zawsze na marginesie głównego wywodu. Z drugiej strony, twierdzeń tych jest na tyle dużo, że samo ich krytyczne opracowanie, wraz z próbą prześledzenia ich wpływów na estetykę muzyczną, nie mogłoby w satysfakcjonującej formule wyczerpać się w jednym artykule naukowym. Filozofia muzyki tego oświeceniowego myśliciela, choć niepełna i obciążona antytetycznością, nie tylko bowiem spotkała się z recepcją późniejszych estetyków,

1 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1983, s. 359.

2 Zarzut ten, kierowany do Rousseau, wymaga pewnego zniuansowania. W odróżnieniu od Kanta Rousseau posiadał gruntowną wiedzę muzyczną, a samej muzyce poświęcił szereg swych pism. Był wielkim zwolennikiem opery włoskiej i estetyki naśladownictwa w muzyce, uważając śpiew za najdoskonalsze wcielenie muzyki. Inaczej niż Kant, Rousseau nie pojmował śpiewu jako uzupełnienia poezji, nadającego jej przyjemną postać, ani też jako łącznika muzyki z pojęciem. Rousseau uważał, że w stanie naturalnym muzyka i słowo stanowiły jedność, poprzedzającą język dyskursywny (choć język grecki z czasów Homera odznaczał się jeszcze naturalną śpiewnością, której całkiem pozbawiona była łacina). Jego krytyczny stosunek do muzyki instrumentalnej wyrastał z innej perspektywy, niż u Kanta: dla Rousseau muzyka bez tekstu była przeciwieństwem natury i w żaden sposób nie przyczyniała się do przywrócenia owej utraconej jedności muzyki i słowa. Zob. Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacquesa Rousseau*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

3 Zwraca na to uwagę Enrico Fubini, autor *Historii estetyki muzycznej*, pisząc: „Kantowska hierarchia sztuk, odziedziczona po filozofii oświeceniowej i plasująca muzykę pod pewnymi względami na najniższym stopniu [...] stanowi najsłabsze ogniwo w jego myśli, wykorzystywane najczęściej jako pretekst do wykazania zupełnej niewrażliwości Kanta na sztukę dźwięków” (E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2015, s. 217).

4 I. Kant, *Krytyka władzy sądownia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 264.

w toku której poszczególne jej twierdzenia ulegały ewolucji i przekształceniom⁵, lecz także – co bardzo ważne – stanowi ona antycypację układu nowoczesnych problemów muzyki instrumentalnej⁶.

Złożoność i ryzyko, z jakimi musi wiązać się próba rekonstrukcji Kantowskich poglądów na muzykę, potęgują dodatkowo okoliczności historyczne. Ostatnia dekada osiemnastego stulecia, z początkiem której wiąże się publikacja *Krytyki władzy sądenia*, to czas, w którym wiedeńskiej publiczności znane były już wybitne dzieła instrumentalne Josepha Haydna czy Wolfganga Amadeusza Mozarta, znacznie zmieniające oblicze nowożytnej muzyki. Tu pojawia się pytanie, czy Kanta, który nie opuszczał Królewca i nie mógł zapoznać się z dynamicznie ewoluującą muzyką symfoniczną, można winić za niewątpliwą surowość, z jaką wypowiadał się o sztuce dźwiękowej? Ujmując rzecz inaczej: czy możemy być pewni, że gdyby Kant nie utożsamiał muzyki głównie z trywialnym, salonowym stylem galant, to czy trwałby on w przekonaniu, że muzyka „bez słów” jest prędkiej „przyjemnym szmerem”⁷ niż sztuką piękną? Według wszelkiego prawdopodobieństwa Kant nie zdołał doświadczyć obcowania z dziełami instrumentalnymi będącymi tworamii prawdziwie autonomicznymi: wykonywanymi w salach koncertowych, wymagającymi skupienia (nie mówiąc już o możliwości zapoznania się ze skomplikowaną strukturą tychże dzieł). Co więcej, przyjmuje się, że Kant nie znał również pochodzących sprzed kilku dekad fug Jana Sebastiana Bacha (choć można przypuszczać, że uznałby je, zgodnie z klasycystycznym poglądem na sztukę barokową, za „barbarzyńskie”⁸).

Problem kontekstu, w oparciu o który Kantowskie poglądy na muzykę się kształtowały, powróci jeszcze w toku niniejszych rozważań. Głównym tematem mojej pracy jest jednak wewnętrzna antytetyczność filozofii muzyki wyłaniającej się z *Krytyki władzy sądenia*. Twierdzenia Kanta na temat muzyki są tutaj zgrupowane wokół trzech dających się wyróżnić antynomii⁹. Pierwsza dotyczy spornej kwestii, czy muzyka jest – zdaniem niemieckiego filozofa – prawomocną sztuką piękną, czy tylko sztuką przyjemną. Druga antynomia zachodzi w zróżnicowanych sposobach hierarchizowania sztuk, gdzie w zależności od przyjętego

5 Fubini określa wpływ Kantowskich poglądów na późniejszą estetykę muzyczną jako „pośredni”: „Znaczenie Kanta dla estetyki muzycznej polega jednak nie tyle na tym, iż poświęcił on w swych dziełach nieco miejsca sztuce dźwięków, ile raczej na pośrednim wpływie, jaki jego poglądy estetyczne wywarły na myślicieli późniejszych epok. Myśl formalistyczna XIX wieku i lat późniejszych czerpie impulsy z filozofii Kanta, zaś formalizm rozwija się najbujniej właśnie w refleksji nad muzyką, sztuką *par excellence* asemantyczną, przynajmniej w swoich przejawach zewnętrznych” (E. Fubini, dz. cyt., s. 217).

6 Rzecz tę dostrzegł w swoim niedawnym artykule Krzysztof Moraczewski. Zob. *Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej. Część pierwsza*, „Estetyka i Krytyka” 42 (3/2016).

7 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 229.

8 Zdaniem Carla Dahlhausa, Kant musiałby Bachowskie fugi odrzucić jako „mechaniczne”. Zob. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 42.

9 Antynomia w kontekście *Krytyki władzy sądenia* posiada pewne szczególne zastosowanie, mianowicie w odniesieniu do smaku. Kant konstruuje koncept antynomii smaku, na którą składają się teza (sąd smaku nie opiera się na żadnych określonych pojęciach) i antyteza (sąd smaku opiera się na pewnym pojęciu, lecz nieokreślonym), których przeciwstawność zostaje przewyższona dzięki idei nieokreślonego pojęcia, a więc takiego pojęcia, które nie służy poznaniu i nie może pośredniczyć w przedkładaniu racji dowodowej dla sądu smaku, a jednak pozwala – jako że jest pojęciem – zachować konieczny i powszechny status sądu smaku (zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 277-283). W niniejszym tekście nie nawiązuję jednak do tak rozumianej antynomii, lecz do antynomii w ogóle, w znaczeniu rozbieżności, antytetyczności, niekomplementarności.

kryterium muzyka sytuuje się na różnych szczeblach „drabiny” sztuk pięknych (aporia ta nie jest jednak, w odróżnieniu od pozostałych, ukryta „głęboko” w tekście; plasuje się ona na samej powierzchni, ponieważ Kant wprost wyróżnia odmienne kryteria porządkowania sztuk w obrębie jednego ustępu *Krytyki*). Wreszcie trzecia antynomia wyrasta z Kantowskiego rozróżnienia piękna wolnego i piękna zależnego. Jest ona o tyle istotna, że sam Kant wskazuje jako przykład piękna wolnego „to, co w muzyce nazywa się fantazjowaniem (bez tematu), a nawet wszelką muzyką bez tekstu”¹⁰. Wziąwszy teraz pod uwagę to, że odczuwanie piękna – zwłaszcza wolnego, wolnego od pojęcia – jest doświadczeniem subiektywnie powszechnym, nie zaś jednostkowym, a do tego przewyższającym zwykłe doznanie przyjemności, widać, iż problematyka trzeciej antynomii krzyżuje się z pierwszą, w obrębie której nierozstrzygniętym pozostaje, czy muzyka wzbudza odczucie piękna, czy tylko przyjemność.

Takich budzących wątpliwości punktów węzłowych Kantowskiej filozofii muzyki, w których dochodzi do splotu niezgadnialnych bądź niekomplementarnych twierdzeń, jest więcej, co postaram się wykazać w niniejszej pracy.

Muzyka: sztuka piękna czy sztuka przyjemna?

Zarówno sztuki piękne, jak i przyjemne, należą do sztuki estetycznej, którą Kant wyraźnie odróżnia od sztuk mechanicznych. Sztuki przyjemne, zgodnie z Kantowskim pojmowaniem przyjemności, oddziałują tylko na zmysły, a jedynym ich przeznaczeniem jest delectationem się. „Przyjemną [sztuką – przyp. M.K.] jest ona, gdy jej celem jest to, by rozkosz towarzyszyła wyobrażeniom jako samym tylko czuciom, piękną zaś wtedy, gdy ma im towarzyszyć jako [pewnym] rodzajom poznania”¹¹. Sztuki pozbawione waloru sztuk pięknych Kant nazywa „powabami”. „Powaby” towarzyszą biesiadnikom przy stole i są po to, aby bawić. Należy do nich swobodna konwersacja, żart, dekoracja stołu, a przy dużych bankietach – także muzyka:

zadziwiający twór, którego zadaniem jest podtrzymywanie w formie przyjemnego szmeru wesołego nastroju umysłów i który, chociaż nikt nie zwraca najmniejszej choćby uwagi na jej kompozycję, sprzyja swobodnej rozmowie sąsiadów przy stole¹².

Muzyka jest zatem sztuką, która zgodnie z powyższym powinna znajdować się poza zasięgiem sądu smaku, konstytuującego się przecież przy doznawaniu piękna. Jednak muzyka nie jest pozbawiona własnego „momentu istotnego”, który jest racją sądu smaku – a więc formy. Można wydać sąd smaku o muzyce, czyli dostrzec w niej element konstytuujący piękno muzyczne, o ile uda nam się uniknąć jej „materialnego” oddziaływania. „Smak, któremu do upodobania potrzebna jest domieszka powabu i wzruszeń, a co więcej taki, który czyni z nich kryterium swych pochwał, jest zawsze barbarzyński”¹³, pisze Kant. Tak jak

10 Tamże, s. 106.

11 Tamże, s. 228.

12 Tamże, s. 229.

13 Tamże, s. 94.

w malarstwie kolory stanowią kwestię powabu, a piękny jest w nim rysunek, tak też w muzyce przyjemne są „tony instrumentów”, a „właściwym przedmiotem czystego sądu smaku jest [...] kompozycja”¹⁴. Przyjemność płynąca z dźwięku jest domeną materii wyobrażeń, nie formy. Wprawdzie różnorodność dźwięków pomaga w jej unaocznieniu i utrzymywaniu uwagi skierowanej na przedmiot (dzieło muzyczne), jednak czucia wzbudzone przez dźwięk należą do materii sądu estetycznego, która nie ustanawia sądu smaku¹⁵.

Muzyka instrumentalna, w przeciwieństwie do wszelkich poematów a nawet oratoriów, nie jest zdolna kształtować żadnych idei moralnych. „We wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega przecież na formie, [...] gdzie rozkosz jest zarazem kulturą i usposabia ducha do idei”¹⁶, czytamy w *Krytyce władzy sądenia*. Tam, gdzie mamy do czynienia z samym tylko rozkoszowaniem się, tam nie ma mowy o wzbogaceniu żadnej idei; co więcej, wiedzie to do „otępienia ducha”, „czyni przedmiot odrażającym”, umysł zaś – „niezadowolonym z samego siebie i kapryśnym”¹⁷. Jako że muzyka bardziej jest „rozkoszowaniem się niż kulturą”, wymaga ona szczególnej różnorodności, by nie spowodować znużenia.

Jeśli chodzi o zmysłowy charakter muzyki, to możemy przeczytać w Kantowskiej *Antropologii*, że jest ona „regularną grą wrażeń słuchowych”, a nawet „językiem samych wrażeń (bez jakichkolwiek pojęć)”¹⁸. Z kolei w *Krytyce władzy sądenia* Kant określa sztukę dźwiękową jako „kunsztowną grę czuć słuchu” (według pierwszego wydania – „grę tonem czucia”)¹⁹. Zastanawiające dla niego jest to, że słuch, podobnie zresztą jak wzrok, jest zmysłem posiadającym istotną zdolność odczuwania (połączoną ze zdolnością odbierania wrażeń i uzyskiwania za ich pośrednictwem „pojęcia przedmiotów zewnętrznych”), co do której nie jest jasne, „czy u jej podstawy leży zmysł czy refleksja”:

Znaczy to, że nie można stanowczo powiedzieć, czy pewien kolor lub pewien ton (dźwięk) jest jedynie przyjemnym czuciem, czy też jest już sam w sobie piękną grą czuć i jako taki wiąże się z upodobaniem do formy w wydanym sądzie estetycznym²⁰.

Zaraz jednak Kant doprecyzowuje, że wzięwszy pod uwagę samo tylko zmysłowe oddziaływanie (odczuwanie działania „drgań powietrza” na „części naszego ciała”), to z „dźwiękami łączy się tylko przyjemność, a nie piękność ich kompozycji”²¹. Gdy zaś uwzględnić proporcje drgań w muzyce, które stanowią o matematycznym wymiarze tejże sztuki, czucia słuchowe można by uznać nie tylko za wrażenie zmysłowe, lecz także za „skutek sądu o formie występującej

14 Tamże, s. 99.

15 We własnej interpretacji tychże wątków *Krytyki władzy sądenia* Gilles Deleuze wyróżnia formalną estetykę smaku („estetykę linii i kompozycji”) oraz materialną metaestetykę: „metaestetykę materii, barw i dźwięków”, której przedmiotem jest zainteresowanie w pięknie i geniusz. Zob. G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 94.

16 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 260.

17 Tamże, s. 260-261.

18 I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 51.

19 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 258.

20 Tamże.

21 Tamże, s. 259.

w grze wielu czuć". W zależności od przyjętej perspektywy, będzie się mówiło – zdaniem Kanta – o muzyce jako „sztuce w zupełności pięknej” lub sztuce przyjemnej. Jeśli bierze się pod uwagę formę, która w muzyce ustrukturowana jest podług proporcji matematycznych, wtedy muzykę uznać należy za „piękną grę czuć (za pośrednictwem słuchu)”²². Jeśli ograniczyć sąd o muzyce tylko do wymiaru zmysłowego, który miałby stanowić podstawę tej sztuki, to wówczas mówić można jedynie o muzyce jako grze przyjemnych czuć. Co ciekawe, z litery omawianego fragmentu (§51) wynika, że Kant skłania się ku pierwszemu wariantowi, czyli uznaniu muzyki za sztukę piękną²³, co pozostaje w sprzeczności z przytaczanymi już sądami o muzyce jako powabie czy też „więcej rozkoszowaniu się”. Wspomnieć można, dla jeszcze większego skomplikowania sprawy, o następującej kwestii z *Antropologii*:

[muzyka – przyp. M.K.] jest tylko dlatego sztuką piękną (a nie jedynie przyjemną), że jest nośnikiem poezji. Wśród poetów nie ma także tak wielu ludzi z klapkami na oczach (niezdolnych do [innego] zajęcia), co wśród muzyków. Poeci bowiem przemawiają także do intelektu, muzyki zaś jedynie do zmysłów²⁴.

Widzimy tu zatem podtrzymanie stanowiska o muzyce jako sztuce pięknej, lecz z wyraźnym obwarowaniem, za jakie możemy wziąć padające tu uzasadnienie (muzyka jako „nośnik poezji”). Dzieło instrumentalne, bez towarzyszącego mu tekstu, zgodnie z powyższym oddziaływać ma wyłącznie na zmysły, nie na intelekt²⁵. Muzyka przemawia „za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć)”, stwierdza Kant w trzeciej *Krytyce*, i „nie pozostawia [...] niczego, co należałoby przemyśleć”²⁶. Pomimo tego niemiecki filozof dopatruje się w muzyce *powszechnie* udzielającego się czaru, co znów, jeśli chcieć tak to interpretować, przybliża sztukę dźwiękową do sfery piękna, jako że zgodnie z Kantowską estetyką to

22 Tamże. Jak pisze Hans Heinrich Eggebrecht: „«matematyczna forma» muzyki, pobudzająca «refleksję» estetycznej władzy sądenia, stanowiła dla Kanta w pewnym sensie deskę ratunku, pozwalającą mu uznać sztukę dźwięku za «piękną» (a nie tylko za «przyjemną»)» (C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 28).

23 Kant skupia się w określonym fragmencie §51 na problemie uchwytności „danych” muzycznych. Argumentem na rzecz tego, by uznać muzykę jedynie za grę przyjemnych czuć jest sytuacja, w której szybkość drgań powietrza przekracza zdolności percepcyjne i uniemożliwia wydanie sądu „o proporcji w podziale czasu” w trakcie spostrzegania. Wówczas działanie muzyki ogranicza się do odczuwania drgań wywierających wpływ na ciało, a samą muzykę sprowadza do przyjemności. Ponieważ jednak podstawą muzyki jest struktura matematyczna, a ona pozwala mówić o proporcji drgań w muzyce, jak też określać różnice między tonami za pomocą liczb, to argument ten przemawia za muzyką jako grą pięknych czuć – a, tym samym, sztuką piękną. „Różnica jednak, jaką powoduje pierwszy lub drugi pogląd w wydawaniu sądu o podstawach muzyki, spowodowałaby tylko tę zmianę w definicji, że uznano by muzykę albo, jak myśmy to uczynili, za piękną grę czuć (za pośrednictwem słuchu), albo [za grę] przyjemnych czuć. Tylko według pierwszej definicji będziemy mieli o muzyce wyobrażenie jako o sztuce w zupełności pięknej, według drugiej zaś jako o sztuce (przynajmniej po części) przyjemnej” (I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 259-260).

24 I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, dz. cyt., s. 186.

25 Kant sugerując, że muzyka tylko o ile posiada tekst, należy do kultury, uprawomocnić – zdaniem Dahlhaus – muzykę instrumentalną jako autentyczne „wcielenie” muzyki. „Kant, dbający o wyraźne podziały, dostrzega w muzyce instrumentalnej, pozbawionej słów, muzykę właściwą, czystą, samowystarczającą. Właśnie stając się sobą, jest też ona czymś niższym: przyjemną rozrywką [...]. i na odwrót, kiedy łączy się z tekstem, traci wprawdzie swój właściwy charakter, wznosi się jednak od przyjemności do kultury” (C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 37).

26 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 264.

właśnie piękno posiada zdolność (subiektywnie) powszechnego udzielania się. Kant poszukuje wytłumaczenia dla owego powszechnie wzbudzanego czaru muzyki, jednak nie posługuje się w tym celu koncepcją piękna. Rozpoznaje on źródło tej powszechności we wspólnotowym, skodyfikowanym języku afektów. Do tej pory filozoficzne ujęcia nauki o afektach zakładały istnienie poszczególnych typów afektów (tak jest u Arystotelesa, Kartezjusza, Hobbesa czy Spinozy), z czym musiał wiązać się ich komunikatywny i powszechny charakter. Kant najprawdopodobniej odwołuje się do tej właśnie tradycji filozoficznej, choć nie można wykluczyć, że autorowi *Krytyki władzy sądenia* znana była także popularna teoria afektów muzycznych, nawiązująca w swej istocie właśnie do filozoficznej nauki o afektach²⁷. Jak możemy przeczytać:

[...] każdy wyraz mowy, [używany] w pewnym związku, posiada ton odpowiadający jego sensowi; ton ten, w mniejszym lub większym stopniu, oznacza afekt mówiącego i wzajemnie go u słuchacza wywołuje, przy czym afekt ten wzbudza w nim na odwrót także tę ideę, jaka w mowie takim tonem się wyraża; a ponieważ modulacja jest niejako powszechną, zrozumiałą dla każdego mową uczuć, muzyka uprawia ją sama dla siebie w całej jej dobitności, a mianowicie jako mowę afektów i na tej drodze przekazuje wszystkim połączone z tym w naturalny sposób podług prawa kojarzenia idee estetyczne²⁸.

Kant rozwija przywołaną tu kwestię idei estetycznych. Jako że nie są one pojęciami czy określonymi myślami, to „[sama tylko] forma układu tych czuć (harmonia i melodia)”, zamiast formy mowy, służy do wyrażenia idei estetycznej za pośrednictwem nastroju. Jest on przyporządkowany matematycznie określonym prawidłom, ujawniającym się w stosunkach dźwiękowych, współbrzmieniach i w następstwach dźwięków. Idea estetyczna odnosi się wtedy do „pewnej integralnej całości jakiegoś nie dającego się wystawić bogactwa myśli, stosownie do tematu, którym jest dominujący w utworze afekt”²⁹. Jeśli przypomnieć to, co na wcześniejszych kartach *Krytyki władzy sądenia* Kant pisał na temat idei estetycznej, to jest ona wytworzonym przez wyobraźnię przedstawieniem, „które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne”³⁰. Trudno więc znów o zgodę, skoro raz Kant pisze, że muzyka nie pozostawia niczego do przemyślenia, a innym razem (w obrębie tej samej *Krytyki*) przypisuje muzyce zdolność do wyrażania idei estetycznej, czyli przedstawienia, które – zgodnie z jego własną definicją – „daje dużo do myślenia”. Gdzie indziej jeszcze Kant wprost wymienia sztuki zdolne wyrażać idee estetyczne:

27 Teoria afektów, zaniechana w okresie klasycyzmu, w baroku stanowiła popularną muzyczną retorykę nowego języka harmonicznego-melodycznego. Była ona przejawem określonego typu myślenia racjonalistycznego w muzyce, zgodnie z którym określona figura dźwiękowa jako wzorzec formalny odpowiada danemu efektowi psychologicznemu. Te uschematyzowane wzorce – odpowiadające poszczególnym afektom – zostały utrwalone i skatalogowane jako figury retoryczne, stając się „czytelny” dla słuchacza znaczeniami afektywnymi. Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 168-169. Zob. także: M. Lisecka, *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2013, t. XI, s. 73-96.

28 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 264-265.

29 Tamże, s. 265.

30 Tamże, s. 242.

Sztuka piękna czyni to nie tylko w malarstwie lub rzeźbie [...]; także poezja i krasomówstwo czerpią polot nadający życia ich dziełom jedynie z estetycznych atrybutów przedmiotu, towarzyszących logicznym i nadających wyobraźni rozmach, by myślała przy tym, choć w sposób nierozwinięty, więcej niż da się objąć w jednym pojęciu, a zatem w jednym określonym wyrażeniu³¹.

Jak widać, Kant nie wymienia tu muzyki. Można spekulować, czy powodem jej pominięcia w kontekście idei estetycznej było to, że w chwili pisania tego ustępu stanowisko filozofa przechylało się na niekorzyść muzyki (nie uznawał jej za sztukę piękną) czy też może odmawiał muzyce zdolności do posiadania logicznych atrybutów przedmiotu, o których wspomina. Wydaje się, że obydwie możliwości są prawdopodobne, jako że częściej Kant pisze o muzyce w kategoriach sztuki przyjemnej, aniżeli pięknej, co zaś do logicznych atrybutów przedmiotu, to takich w muzyce prawdopodobnie on nie dostrzegał. Są miejsca, w których Kant zdecydowanie odmawia intelektowi udziału w kontakcie z muzyką – chyba że abstrahując od dźwiękowego powabu (materialnego aspektu sądu estetycznego), oddamy się kontemplowaniu samej kompozycji (formy), bez odczuwania przy tym rozkoszy. Tu znów można przywołać to, co Kant pisze bezpośrednio o samej formie w muzyce:

Jedynie z tą matematyczną, choć nie przedstawioną przez określone pojęcia formą wiąże się upodobanie, które łączy refleksję nad tymi licznymi, towarzyszącymi sobie lub następującymi po sobie czuciami z ich grą jako ważnym dla każdego warunkiem jej piękna³².

Powtórne przywołanie przez Kanta matematycznego wymiaru formy w muzyce jest w pełni zasadne z uwagi na stosunki liczbowe zachodzące między dźwiękami, rozpoznane już w starożytnej Grecji przez myślicieli ze szkoły pitagorejskiej. Upatrując jednak w muzycznej matematyce źródeł piękna, nie zaś przyjemności, Kant – niejako w ślad za Kartezjuszem³³ – poszedł w poprzek tej tradycji, którą reprezentował chociażby Gottfried Leibniz (przekonany, że matematyczna struktura muzyki odbierana jest zmysłowo, a sama muzyka jest przyjemnością i zarazem sztuką dyskretnego liczenia w duchu). To, co matematyczne w muzyce, nie daje się także wprost percypować; jest ono „tylko niezbędnym warunkiem (*conditio sine qua non*) tej proporcji między wrażeniami w ich połączeniu, jak i w ich zmienianiu się”³⁴, co powoduje wiązanie się wrażeń w „ciągły ruch”, jaki pobudza umysł i wprawia go „w błogi stan rozkoszowania się samym sobą”. Carl Dahlhaus komentuje ten aspekt myśli muzycznej Kanta następująco:

«Forma matematyczna», na której mogłoby się opierać dążenie muzyki, by zaliczyć ją do sztuk pięknych, a nie tylko do sztuk przyjemnych, jest wedle Kanta momentem zanikającym, ginącym w efekcie uczuciowym [...]. Piękno muzyczne – forma – pozostaje w ukryciu, a uchwytna muzyka stanowi czystą przyjemność, o ile nie podporządkowuje się poezji³⁵.

31 Tamże, s. 244-245.

32 Tamże, s. 265.

33 Kartezjusz zaprzeczył istnieniu metafizycznego podobieństwa pomiędzy danym interwałem a odpowiadającym mu – rzekomo – stanem duszy, przypisując tej relacji charakter jedynie mechanistyczny (oddziaływanie dźwięku na duszę badane jest jako mechanizm przyczyny i skutku). W zgodzie z przyjętym myśleniem francuski filozof nie podtrzymywał więc poglądu o zależności przyjemności estetycznej od piękna tkwiącego w relacjach liczbowych. Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 166-167.

34 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 265.

35 C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 38-39.

Z tak rozumianego §53 wynikać musi, że wydawanie sądu o muzyce jako „pięknej grze czuć”, jak ją Kant nazywa w §51, jest już z góry uniemożliwione z racji nieuchwytności matematycznie ustrukturowanej formy dźwiękowej. Odczuwanie piękna konstytuuje się w wolnej grze wyobraźni i intelektu, podczas której wyobraźnia, mając na usługach intelekt, bawi się kształtami. Skoro muzyka nie stanowi kształtów danych w naocznym oglądaniu, a jest tylko danymi w ruchu wrażeniami uporządkowanymi podług niedostępnej nam „formy matematycznej”, pozostaje jej w zasadzie osunięcie się do niższego piętra sztuk przyjemnych, jako że oferuje tylko materię czucia. „Sztuka piękna natomiast jest sposobem przedstawienia, który sam dla siebie jest celowy i [...] sprzyja jednak kulturze władz umysłowych w kierunku towarzyskiego udzielania się”³⁶, pisze Kant. Jedynie sztuka piękna jako swoim kryterium poszczycić się może refleksyjną władzą sądenia; dla pozostałych sztuk estetycznych będzie nim tylko zmysłowe czucie.

Czy zatem udział intelektu z całą pewnością jest wykluczony, jeśli chodzi o doświadczenie muzyczne wyłaniające się z *Krytyki władzy sądenia*? Wydaje się, że wcale nie jest to przesądzone. Antynomiczność Kantowskiej filozofii muzyki stwarza nie tylko pewne twierdzenia nieuzgadnialne, lecz także swego rodzaju luki, dając tym samym przestrzeń do interpretacji nieco różniącej się od konwencjonalnych odczytań „muzycznych” fragmentów trzeciej *Krytyki*. Aporia związana z brakiem udziału intelektu w doświadczeniu muzycznym i jego jednoczesnym uaktywnieniem powróci jednak dopiero przy okazji omawiania problematyki piękna wolnego i piękna zależnego oraz przy odwołaniu się do koncepcji idei estetycznej.

Muzyka wobec odmiennych sposobów hierarchizowania sztuk pięknych

Sposoby, podług których Kant porządkuje sztuki piękne i układa je w odpowiedniej kolejności (lub tylko sugeruje kryteria, wedle których sztuki mogą być pozycjonowane), dają okazję poznać nie tylko relacje, w jakich muzyka pozostaje do innych sztuk, lecz także różnice dzielące poszczególne sztuki piękne. Proponowany w *Krytyce władzy sądenia* podział sztuk estetycznych, poczyniony w oparciu o analogię między sztuką a sposobem wyrażania się ludzi przy porozumiewaniu się co do czuć i pojęć, dzieli sztuki na: sztukę słowa (odpowiada im słowo, artykulacja, myśl), sztukę plastyczną (dla których analogię stanowi mimika, gestykulacja, naoczność) i sztukę gry czuć zmysłowych (którym odpowiada ton, modulacja, czucie)³⁷.

Sztuka polegająca na pięknej grze czuć, do której Kant zalicza muzykę i sztukę kolorów, „musi mieć zdolność powszechnego udzielania się”³⁸, co znów osłabia przekonanie co do tego, jakoby muzyka miała być sztuką jedynie przyjemną, a nie piękną. Przyjmując jednak kryterium, jakim jest kultura umysłowa, sztuka dźwiękowa plasuje się wśród innych sztuk pięknych na miejscu najniższym.

36 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 229.

37 Zob. tamże, s. 252.

38 Tamże, s. 258.

Wspomniany wymóg, czyli swoiste obdarowywanie umysłu kulturą, polega na „rozszerzaniu [zakresu] tych władz, które muszą dla poznania połączyć się we władzy sądenia”³⁹ – czyli, zgodnie z zasadą sądu smaku, na rozszerzaniu zakresu wyobraźni i intelektu. Wyżej od muzyki, pod tym względem, znajdują się sztuki plastyczne z uwagi na wprawianie wyobraźni w wolną, a zarazem zharmonizowaną z intelektem grę. Jak pisze Kant, muzyka

prowadzi od czuć ku nieokreślonym ideom, [...] [malarstwo – przyp. M.K.] zaś od określonych idei ku czuciom. Te ostatnie wywołują wrażenie trwałe, pierwsze natomiast tylko przemijające. Tamte może wyobraźnia z powrotem przywołać i przyjemnie się nimi bawić, te zaś albo całkowicie gasną, albo są dla nas – gdy zostają przez wyobraźnię nieumyślnie powtórzone – raczej uciążliwe niż przyjemne⁴⁰.

Sztuki plastyczne czynią coś, czego nie potrafi muzyka, mianowicie podnoszą poziom „ogłady (*Urbanität*) wyższych władz poznawczych”⁴¹ poprzez wytwarzanie rzeczy służącej pojęciom intelektu za stabilne narzędzie do zespolenia ich ze zmysłowością. Z kolei muzyce brak jest ogłady ze względu na jej natarczywość: dźwięki instrumentów roznoszą się dalej, niżby życzyć mogli tego sobie ludzie niemający ochoty na ich słuchanie. Jeśli nie chcemy oglądać jakichś widoków, wystarczy odwrócić wzrok, co stanowi dla Kanta dodatkowy argument, by docenić swoistą powściągliwość sztuk plastycznych.

Pomimo tych różnicowań, Kant dostrzega w muzyce i malarstwie pewien wspólny mianownik, odróżniający je od „sztuki wymowy” i poezji. Muzyka i malarstwo cechują się bowiem *intuicyjnym* sposobem przedstawiania, podczas gdy sztukom słowa, „za pomocą głośniejszej mowy lub pisma”⁴², przysługuje tryb *dyskursywny*. Muzyka wraz ze sztukami plastycznymi, wśród których Kant wskazuje w *Antropologii* nie tylko malarstwo i rzeźbę, lecz także architekturę i ogrodnictwo, „pretendują do [bycia dziedzinami] smaku jako podatność uczucia przyjemności na czyste formy naocności zewnętrznej, pierwsza w odniesieniu do słuchu, pozostałe do wzroku”⁴³.

Jeśli za miernik sztuk przyjmie się „powab i wzruszenie umysłu”⁴⁴, wówczas muzyka będzie znajdować się na drugim miejscu, zaraz za poezją⁴⁵. Głównym powodem jest jednak nie jakaś samodzielna cecha wypływająca z muzyki jako takiej, lecz fakt, że daje się ona łączyć z poezją, stanowiąc nośnik dla słów. Charakteryzując muzykę w kontrze do poezji, Kantowi udaje się jednocześnie rozpoznać w sztuce dźwiękowej coś swoistego tylko dla niej: dyspozycję do budzenia w nas krótkotrwałego, nieopartego na pojęciach, lecz szczególnie dojmującego wzruszenia. Muzyka – czytamy w trzeciej *Krytyce* – „nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć, to przecież wzrusza ona

39 Tamże, s. 266.

40 Tamże.

41 Tamże.

42 I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, dz. cyt., s. 182.

43 Tamże.

44 I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 263.

45 Kant potwierdza przewagę poezji nad innymi sztukami także w *Antropologii*: „Poezja jest wszak bardziej w cenie nie tylko w stosunku do wymowy, lecz także wobec każdej innej sztuki pięknej” (I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, dz. cyt., s. 186).

umysł w sposób bardziej różnorodny a chociaż tylko przemijająco, to jednak głębiej⁴⁶. Ponieważ jednak „czysta” muzyka nie może być substratem idei moralnej i służy samej tylko rozrywce, to przy częstym obcowaniu będzie ona czynić umysł bezużytecznym, „niezadowolonym z siebie i kapryśnym”⁴⁷, gdyż wprawia go w nastrój spreczny, jak sądzi rozum, z celem.

Istnieje też – według Kanta – kryterium, zgodnie z którym muzyka może zajmować wśród sztuk miejsce najwyższe. Będzie tak, jeśli sztukę rozpatruje się pod kątem sprawianej przez nią przyjemności, choć i tu Kant nie wypowiada się w pełni jednoznacznie, dla ostrożności stosując partykułę „być może”⁴⁸. Widoczne tu zawahanie, choć wydawać by się mogło nieistotne, niesie za sobą określone konsekwencje, poszerzając pole dla pracy interpretatora. Kant sygnalizuje bowiem, że dopuszcza możliwość, iż jakaś inna sztuka wyprzedza muzykę w sprawianiu przyjemności, a to już czyni trochę mniej radykalnym stosunek filozofa do sztuki dźwiękowej.

Podsumowując, w kontekście muzyki pojawiają się w *Krytyce władzy sądu* aż trzy kryteria, wedle których Kant wyznacza sztuce dźwiękowej miejsce wśród innych sztuk pięknych. Są nimi: sprzyjanie kulturze umysłowej, wywołanie wzruszenia oraz sprawianie przyjemności⁴⁹. Muzyka zajmuje tu kolejno najniższe, drugie oraz pierwsze (tu z zastrzeżeniem zachowanej przez Kanta niepewności) miejsce. Nie w każdym wypadku autor *Krytyki* prezentuje pełną hierarchię sztuk – na przykład w kwestii przyjemności nie dowiadujemy się, jak sytuowana jest poezja czy sztuki plastyczne. Mimo to, wzięcie pod uwagę faktu zróżnicowania stopnia pozycjonowania muzyki względem innych sztuk, gdzie w aż dwóch spośród trzech możliwych porządków sztuka dźwiękowa góruje nad innymi sztukami, znacznie osłabia obiegowy pogląd, zgodnie z którym Kantowskie stanowisko wobec muzyki jest jednoznaczne i nacechowane wyłącznie pogardliwością (by przypomnieć twierdzenie Alfreda Einsteina). Nawet jeśli uznamy, że dla Kanta najważniejszym miernikiem jest kultura umysłowa, podług którego muzyka wypada w trzeciej *Krytyce* najślabiej, nie musi to automatycznie wykluczać jakiegokolwiek wartości pozostałych kryteriów, czyli wzruszenia i przyjemności.

46 I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, dz. cyt., s. 264.

47 Tamże, s. 261.

48 Tamże, s. 266 („[...] muzyka zajmuje wśród sztuk pięknych najniższe miejsce (choćaj zajmuje, być może, najwyższe wśród sztuk, które oceniamy zarazem podług sprawianej przez nie przyjemności) [...]”).

49 Odmienne sposoby hierarchizowania sztuk pięknych przez Kanta zostały odnotowane przez Fubinię w jego *Historii estetyki muzycznej* i opatrzone komentarzem dotyczącym konsekwencji wynikających z tychże rozbieżności. Fubini koncentruje się jednak tylko na dwóch kryteriach: na kulturze umysłowej (za którą stoi rozum, piękno) i przyjemności: „Są przeto dwa sposoby rozpatrywania muzyki: zgodnie z rozumem i wówczas przypadnie jej miejsce ostatnie (Kant wątpi, czy można w ogóle zaliczyć muzykę do sztuk pięknych), bądź zgodnie z przyjemnością, i wówczas mogłoby jej nawet przypaść w udziale miejsce pierwsze. Jeśli przyjąć tę drugą możliwość (Kant nie precyzuje jednak swego stanowiska i pozostawia ten problem jako otwarty), muzyka stanowiłaby wówczas «język afektów», «powszechny język wrażeń zrozumiały dla każdego człowieka», nie komunikując nawet idei czy określonych myśli. Nie całkiem przejrzysta alternatywa zaproponowana przez Kanta w *Krytyce władzy sądu* pozostaje jednak znamieną. Filozof przeczuł możliwość dowartościowania muzyki jako czystej przyjemności właśnie dzięki jej asemantycznemu charakterowi” (E. Fubini, dz. cyt., s. 216).

Piękno wolne, piękno zależne

Problematyka muzyki jest także uwikłana, i to bezpośrednio (przez samego Kanta) w kwestię piękna wolnego i piękna zależnego. Definicja piękna wolnego w aspekcie negatywnym określa, od czego wolne jest tego rodzaju piękno: mianowicie od „pojęcia o tym, czym przedmiot ma być”⁵⁰. Będzie nim, pisze Kant, kwiat, o ile przyglądamy się mu inaczej niż botanik; zaliczymy do piękna wolnego także „ornament liściasty” na papierowej tapecie; czy wreszcie „to, co w muzyce nazywa się fantazjowaniem (bez tematu), a nawet wszelką muzykę bez tekstu”⁵¹. Pamiętając, że muzyka bez zespolenia ze słowem jest dla Kanta także (według innych fragmentów trzeciej *Krytyki*) częścią rozrywką, powabem, sztuką tylko przyjemną (nie piękną) i najmniej przysposabiającą umysł do kultury, nie możemy nie zwrócić uwagi na tę kolejną już w obrębie Kantowskiej filozofii muzyki rozbieżność. Sąd o wolnym pięknie jest wydawany w stosunku do samej formy, jest zatem czystym sądem smaku, z konieczności odseparowanym od celu (dobra), jak i od przyjemności (materii sądu, czucia), tak dalece przeciwieństwem zintegrowanej z muzyką. W zasadzie można by poprzestać na skonkludowaniu tej antynomii (sytuującej się zresztą w pierwszym wskazanym obszarze problemowym, jakim jest antytetyczność muzyki jako sztuki raz pięknej, raz przyjemnej), gdyby nie pewne dalsze, wynikające z tego konsekwencje.

Otóż, jak zauważa Krzysztof Moraczewski, w rozróżnieniu piękna wolnego i piękna zależnego dochodzi do określenia dwóch niekomplementarnych ścieżek refleksji nad sztuką: pierwsza, w ramach kantowskiego formalizmu, traktuje sztukę (a więc i muzykę) jako problem filozofii transcendentalnej, proponując tym samym ujęcie sztuki w jej fenomenalnym wymiarze i, w konsekwencji, akcentując jej autonomiczny charakter. Druga ścieżka myślenia, pojmując sztukę jako dziedzinę piękna zależnego, otwiera przed muzyką obszar teorii kultury: badania społeczne, historyczne, semiotyczne, psychologiczne itp. Rozumienie muzyki jako czegoś kulturowego zakłada, że to, co zewnętrzne (Kantowskie „pojęcie” – cokolwiek by się pod nim nie kryło), stanowi istotną składową dzieła sztuki.

Kulturowy charakter piękna zależnego nie czyni dzieła sztuki [...] czymś pozbawionym zawartości, określonym jedynie przez oddziaływanie zewnątrz – pisze Moraczewski. – [...] Muzykologia, która chciałaby, jak Gadamerowska hermeneutika, ocalić sensowność samego dzieła, musi sobie dziś radzić z naciskiem empirycznie stwierdzonych oddziaływań czynników zewnętrznych. Sens okazuje się oto efektem gry sił pochodzących spoza dzieła⁵².

Jednakowoż w §16 Kant dokonuje rozróżnienia na czysty sąd smaku oraz stosowany sąd smaku⁵³, przenosząc tym samym problem piękna wolnego

50 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, dz. cyt., s. 105.

51 Tamże.

52 K. Moraczewski, dz. cyt., s. 56.

53 Podział na muzykę „czystą” i „stosowaną” (w nawiązaniu do Kantowskiego podziału na sąd czysty i sąd stosowany oraz piękno wolne i piękno zależne) zaproponował już na przełomie wieków osiemnastego i dziewiętnastego Johann Karl Friedrich Triest. Jak czytamy u Dahlhausa, pojęcia „muzyki czystej” Triest wcale nie utożsamiał jedynie z dziełami instrumentalnymi, wskazując jako decydujące kryterium raczej estetyczne, nie zaś pragmatyczne. „«Muzyka czysta» to «piękna (a więc respektująca reguły

i piękna zależnego z poziomu przedmiotu na poziom sądenia⁵⁴. Dzięki temu możemy dowolny przedmiot oceniać prawomocnie jako piękno wolne, jeśli nie będziemy brali pod uwagę jego związków z pojęciem (z tym, co kulturowe). Zgodnie z podziałem na estetyczny i historyczny sąd o dziele muzycznym⁵⁵, który Moraczewski w swym artykule przywołuje, abstrahowanie od wiedzy o przedmiocie (czyli traktowanie dzieła jako piękna wolnego) stanowi o estetycznym przeżywaniu muzyki.

Jeśli podziwiam coś jako wolne piękno, to przedstawieniowy, mimetyczny charakter tego czegoś nic mnie nie obchodzi. Nie porównuję przedstawienia z jego przedmiotem, ponieważ to uruchomiłoby pojęcie, a więc zlikwidowałoby wolność piękna. Stucham muzyki programowej, ale nie czytam programu, nie interesuje mnie, czy ma to być Orfeusz, czy może Don Kichot⁵⁶.

Określony przez kompozytora charakter dzieła, na przykład poprzez nadanie mu programu⁵⁷, nie musi zatem z konieczności czynić z niego przedmiotu piękna zależnego. Zgodnie z analityką smaku to postawa podmiotu determinuje sposób potraktowania dzieła: jako piękno, w którym da się rozpoznać związki z kulturą, literaturą itp. (poprzez stosowany sąd smaku) bądź jako piękno wolne, przeżywane estetycznie (gdy zachodzi czysty sąd smaku)⁵⁸.

sztuki) gra dźwięków, która wykazuje się celowością już wtedy, kiedy jedna tylko idea estetyczna, niechby i nieokreślona, rządziła całością” (C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 175).

54 „Sąd smaku byłby w odniesieniu do przedmiotu o określonym celu wewnętrznym tylko wówczas czysty, gdyby ten, kto wydaje sąd, nie miał albo żadnego pojęcia o tym celu, albo w swym sądzie od niego abstrahował. Ale wówczas, choć wydałby trafny sąd smaku, oceniając przedmiot jako wolne piękno, naraziłby się na naganę i na zarzut złego smaku ze strony kogoś innego, kto uznaje piękno danego przedmiotu tylko za właściwość zależną (kto bierze pod uwagę cel przedmiotu) – choć każdy z nich na swój sposób wydaje sąd trafny; pierwszy podług tego, co przedstawia się jego zmysłom, a drugi podług tego, co posiada w swej myśli. Za pomocą tego rozróżnienia można położyć kres niejednemu sporowi między arbitrami smaku na temat piękna, wykazując im, że jeden z nich mówi o pięknie wolnym, a drugi o pięknie zależnym, że pierwszy wydaje czysty, a drugi stosowany sąd smaku” (I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 109).

55 Łączenie sądów estetycznych z sędami historycznymi w odbiorze muzyki stanowi jedno z często powracających zagadnień u Dahlhausa. Miejscami omawia on ten problem w bezpośrednim odniesieniu do Kanta: „O ile sąd estetyczny, który uznaje pewien przedmiot za piękny, jest w niewielkim stopniu sądem poznawczym, o tyle – z drugiej strony – nie mniej ograniczone jest przekonanie, wyrosłe z błędnego rozumienia *Krytyki władzy sądenia*, że aspekty intelektualne – czy to teleologiczne, czy historyczne – mącą i gmatwają sąd estetyczny. [...] Doświadczenie «czysto» estetyczne, kontemplujące jedynie piękno swego przedmiotu, jest rozmytą abstrakcją i, co podkreśla Kant, uzasadnione jest metodycznie i logicznie, a nie wynika z natury rzeczy (decydujący dla niego aspekt – «kulturę» – przypisuje on raczej pięknu «zależnemu» niż «wolnemu»)” (C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 88).

56 K. Moraczewski, dz. cyt., s. 61.

57 Poemat symfoniczny – sztandarowa forma programowa dziewiętnastowiecznej muzyki instrumentalnej – może być rozpatrywany jako konsekwencja estetyki Heglowskiej, w myśl której dzieło pozabawione treści jest mniej warte od tego, które odsyła do „bardziej określonych oglądów i wyobrażeń” (G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3, s. 174. Zob. także: C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 70-77).

58 Pojmowanie muzyki instrumentalnej w aspekcie dziedziny piękna wolnego (w zgodzie z twierdzeniem samego Kanta) implikuje, w sposób bardziej lub mniej bezpośredni, traktowanie muzyki jako sztuki asemantycznej. W tym kontekście Moraczewski wyszczególnia dziesięć tez dających się wyprowadzić z *Krytyki władzy sądenia*. Sens ich prezentuje się następująco: 1) Sąd o pięknie muzyki jest sądem refleksyjnym, nie zaś determinującym. 2) Muzyka wywołuje upodobanie bezinteresowne. 3) Upodobanie w muzyce zachodzi bezpojęciowo; jest ono subiektywne, a zarazem powszechne. 4) Upodobanie w muzyce opiera się na jej formie celowości bez celu. 5) Sąd o muzyce jest subiektywnie konieczny, a warunkiem tej konieczności jest założenie o istnieniu estetycznego *sensus communis*. 6) To, co w muzyce budzi upodobanie, jest niezależne od zmysłowego powabu dźwięku. 7) To, co w muzyce budzi upodobanie, jest

Pamiętając, że muzyka stanowi – według Kanta – piękną czy też kunsztowną grę czuć (słuchowych), warto przywołać twierdzenie, iż „wszelka zmienna wolna gra czuć (u których podstawy nie leży żaden zamiar) sprawia zadowolenie”, a zadowolenie to „może spotęgować się do afektu, choćbyśmy nie żywili zainteresowania w samym przedmiocie, a przynajmniej takiego, które byłoby proporcjonalne do stopnia tego afektu”⁵⁹. W kontekście tej właśnie wolnej gry czuć Kant wyróżnia grę hazardową, grę dźwięków i grę myśli. Tylko pierwsza z nich pozostaje w związku z interesem, choć zainteresowanie w samym sposobie osiągnięcia korzyści (na przykład w grze karcianej) jest wyższe względem interesu zespolonego z osobistym pożytkiem⁶⁰. Gra myśli (jaką jest chociażby żart) związana jest ze zmianą wyobrażeń, z ożywieniem umysłu, w trakcie którego nie dochodzi jednak do uformowania żadnej myśli łączącej się z interesem. Z kolei gra dźwięków dotyczy „jedynie zmiany czuć, z których każde pozostaje w pewnym stosunku do afektu, nie osiągając jednak stopnia afektu, i pobudza idee estetyczne”⁶¹. Kant nie stwierdza wprawdzie wprost, że gra myśli i gra dźwięków są grami pięknymi, jednak otwarcie odmawia tego statusu tylko grze hazardowej. Czy można z tego wnioskować, że dwa ostatnie rodzaje wolnej gry czuć są grami pięknymi? Być może jako gry są piękne, jednak piękna gra przekłada się na status pięknej sztuki (jak przeczytać można w innym, przywołanym już fragmencie *Krytyki* z §51). Tymczasem w §54 Kant kwalifikuje grę myśli i grę dźwięków – jak sam pisze – „raczej” do sztuk przyjemnych, a nie pięknych⁶². Łączy je to, że posługują się wyobrazeniami intelektualnymi (w przypadku gry myśli) lub ideami estetycznymi (gdy chodzi o grę dźwięków) w taki sposób, że nie prowokują do myślenia, lecz samą zmianą wzbudzają zadowolenie. W tym miejscu Kant podkreśla również cielesny aspekt owej pobudzonej (przez muzykę lub zebranie towarzyskie) percepcji:

niezależne od wzruszenia, jakiemu mógłby poddać się słuchacz. 8) Sąd o muzyce oparty jest na racjach *a priori*. 9) Muzyka jest wolna od pojęciowego znaczenia. 10) Wobec muzyki nie da się wskazać kryterium piękna ani ideału piękna (a więc kryteriów estetycznych), chociaż można formułować w stosunku do niej kryteria techniczno-kompozycyjne (kryteria artystyczne) (K. Moraczewski, dz. cyt., s. 77).

Tezy te, jak da się zauważyć, współgrają z duchem całej *Analitiki piękna* (o ile nie będziemy wikłać się w pokazane wcześniej aporie), a nie tylko z ustępami, w których Kant różnicuje piękno wolne i piękno zależne. Teza (2), odwołująca się do fundamentalnej dla estetyki Kantowskiej kategorii bezinteresowności, uzupełnia doświadczenie muzyczne o istotny rys, konstytutywny zresztą dla odczuwania piękna. Doznawaniu tej wartości estetycznej odpowiada, rzecz jasna, sąd smaku, który „jest sądem czysto konstytutywnym, tj. sądem, który odnosząc się obojętnie do istnienia przedmiotu, wiąże tylko [pewną] jego właściwość z uczuciem rozkoszy i przykrości. Ale sama ta kontemplacja również nie nawiązuje do pojęć; sąd smaku bowiem nie jest sądem poznawczym (ani teoretycznym, ani praktycznym) i dlatego ani nie ma za podstawę pojęć, ani też do ich uzyskania nie jest przystosowany. [...] jedynie i wyłącznie upodobanie smaku w tym, co piękne, jest upodobaniem bezinteresownym i swobodnym” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, dz. cyt., s. 71-72).

59 Tamże, s. 268-269.

60 Kant uznaje zatem grę hazardową za „wolną grę czuć” tylko w sytuacji, gdy osiągnięcie wymiernej korzyści stanowi cel wtórny wobec przyjemności czerpanej z samej rozgrywki. W wypadku, gdy gra hazardowa traktowana jest instrumentalnie, jako środek do pozyskania dóbr, traci ona walor „wolnej gry czuć”.

61 Tamże, s. 269.

62 Tamże, s. 270.

Niewydawanie sądów o harmonii dźwięków czy dowcipnych pomysłach, co swym pięknem służy tylko jako konieczny środek, lecz wzmożone funkcje życiowe ciała, afekt, który porusza wnętrze i przeponę, słowem, poczucie zdrowia (które poza tym nie dzieje się bez takiej pobudki odczuć) stanowi zadowolenie, jakie znajdujemy w tym, że na ciało możemy działać także przez duszę i posługiwać się nią jako jego lekarzem⁶³.

Co więcej, w muzyce kierunek gry jest dwustronny: „od czucia cielesnego do estetycznych idei [...], a od tych z powrotem, ale połączonymi siłami, do ciała”⁶⁴. Podobnie jest w wypadku żartu, gdzie początek gry stanowią myśli angażujące ciało ze względu na intencję zmysłowego wyrażania się. Ponieważ intelekt nie odnajduje tego, czego wyczekuje, poddaje się on odprężeniu, a wraz z nim ciało odczuwające drganie narządów, co z pożytkiem wpływa na zdrowie.

Zrównanie muzyki z żartem, a po części też z grą hazardową, jakiego Kant dokonuje w §54, na powrót spycha ją na margines sztuk pięknych, do których – jak można sądzić – aspiruje ona tylko dlatego, że jest sztuką estetyczną, a nie mechaniczną (rzemieślniczą)⁶⁵. Pamiętając jednak, że sztuka estetyczna dzieli się u Kanta na piękną i przyjemną, to muzyka – w charakterze wolnej gry czuć, niewiele różniącej się pod pewnymi względami od dowcipkowania – zalicza się do tej drugiej. Nie przekreśla to jednak aktualności pytania o to, co począć z muzyką jako egzemplifikacją piękna wolnego.

Dwuznaczność „więcej”

Aporię wynikającą z nieuzgadnialności stanowisk co do tego, czy muzyka stanowi wyłącznie domenę przyjemności, czy też uchodzi w sposób ważny za reprezentację piękna wolnego, odnaleźć można w przytaczanym już wielokrotnie w niniejszym tekście sformułowaniu, że muzyka jest „więcej rozkoszowaniem się niż kulturą”⁶⁶. Typowa interpretacja zakłada, że użyte określenie „więcej”

63 Tamże.

64 Tamże.

65 Zob. tamże, s. 228.

66 Kwestię tę rozważa w swoim artykule Moraczewski, pisząc w następujący sposób: „Sztuka w swej pełni wymaga odniesienia piękna do pojęcia. Czy zatem czysta muzyka instrumentalna nie jest skazana na pozostawanie zawsze poniżej sztuki, na wieczne przebywanie w jej przedpokoju? Tak, jeśli podtrzymamy stanowisko Kanta co do charakteru muzyki. [...] Opinia Kanta przynależy do epoki, jest opinią pewnego skrzydła oświecenia. Przypomnijmy podobne zdanie Jeana-Jacques’a Rousseau, głoszącego, że wszelkie *les concerts* i *les sonates* to nic więcej, niż «przyjemny szmer». Oznacza to przesunięcie muzyki «bez tekstu» ze sfery sztuki do sfery przyjemności. Radykalizm takiego przesunięcia ujawnia się dopiero po przeformułowaniu go na Kantowski sposób, bowiem w tej optyce doświadczenie muzyki «bez tekstu» okazuje się kwestią zmysłowości, a nie sądu smaku. Jako przyjemność, a nie upodobanie, taka muzyka może być przedmiotem empirycznego badania, przestając zarazem zajmować transcendentną filozofię. Tkwi w tym oczywiście dwuznaczność: jak właściwie mają się do siebie przyjemność i sąd smaku, jeśli raz muzyka instrumentalna okazuje się prawomocnym przykładem wolnego piękna, a więc przedmiotem czystego upodobania, a więc w jakiś sposób wyróżnionym przedmiotem transcendentnego namysłu, a drugi raz jednak raczej rozkoszowaniem się, a więc pozbawioną pretensji do powszechności przyjemnością, czyli kwestią empiryczną?” (K. Moraczewski, dz. cyt., s. 54). Pytanie formułowane przez Moraczewskiego w powyższym świetle brzmi zatem: „jaką relację między muzyką

oznacza po prostu „bardziej”, a więc, że zgodnie z zamysłem Kanta muzyka bardziej jest przyjemnością, niż prawomocną sztuką piękną⁶⁷.

Wobec powyższego Kantowskie „więcej”, o ile zostanie odczytane szerzej, niż w konwencjonalnych interpretacjach, zapobiega przypisywaniu autorowi *Krytyki władzy sądenia* jednoznacznego stanowiska wobec muzyki, jakoby była ona wyłącznie kwestią przyjemności, sztuką podrzędną i niepodpadającą pod sąd smaku, za to zdątną do rozpatrywania wyłącznie na gruncie empiryczności. Dlatego warto odwołać się w tym miejscu do konceptu „nieempirycznego naddatku”, jaki pojawia się w reinterpretacji Kantowskiej estetyki u Rüdiger Bubnera. Autor *Doświadczenia estetycznego* uznaje ów naddatek za konstytutywny dla odbioru dzieła sztuki w ogóle, a nie tylko konkretnego rodzaju dzieła, co w żaden sposób nie wyklucza doświadczenia związanego z muzyką. Bubner wiąże nieempiryczny naddatek z pojęciem idei estetycznej, która – jak już zostało odnotowane w niniejszym tekście – według Kanta zawiera się w dziele muzycznym jako niewysłowione „bogactwo myśli” związane z dominującym w utworze nastrojem (afektem), uzewnętrzniającym się za pośrednictwem stosunków dźwiękowych.

Doświadczenie estetyczne – pisze Bubner – konstytuuje się dopiero jako wynik pracy (*Leistung*), polegającej na interpretacji tego, co dane, jako czegoś, co nie jest tylko dane; [...] Owa interpretacja i to nastawione na cel, nigdy się nie kończące oczekiwanie o tyle łączą się ściśle ze sobą, że to, co dane, a co zarazem nie jest czymś o wiele więcej, wyzwala proces ujmowania owego Więcej i przy tym udaremnia ostateczną identyfikację tego, co jest poszukiwane, z pojęciem – wytworem intelektu⁶⁸.

Refleksyjna władza sądenia jako idea estetyczna związana jest z intensyfikacją sił poznawczych, pobudzoną zmysłowo, lecz zachowującą nieokreśloność⁶⁹. To właśnie nadmiar myśli, niemożliwość sprowadzenia idei estetycznej, czyli wytworzonego przez wyobraźnię przedstawienia, do określonego pojęcia, a w konsekwencji niemożność przekładu doświadczenia estetycznego na język pojęć, przy jednoczesnym udziale intelektu, a nie tylko samych zmysłów, jest tym, co Bubner – na swój sposób – nazywa „nieempirycznym naddatkiem”.

Nieempiryczny naddatek, który chce być poznany i rozumiany, ponieważ prześwieca w nim coś, co się tylko jawi, ale nie daje się zidentyfikować jako określony byt, stanowi o doświadczeniu estetycznym [...] ⁷⁰.

instrumentalną jako wolnym pięknem a tą samą muzyką jako zmysłową przyjemnością ustanawia owo enigmatyczne «więcej?»” (tamże).

67 Dopowiadając to, o czym Moraczewski nie pisze wprost, można odnotować, że potraktowanie „więcej” jako synonimu „bardziej” wiedzie do rozstrzygnięcia niekorzystnego dla waloryzacji muzyki. Sam autor stwierdza rzecz następującą: „Upotoczenie Kantowskiego osądu oznacza właśnie odsunięcie zagadki tkwiącej w «więcej» i pozostawienie kwestii muzyki do zbadania empirycznym naukom o zmysłowości: raz jeszcze, choć w diametralnie odmienny sposób, psychologii, fizjologii, neurofizjologii. Upotoczenie tego akurat poglądu oznacza też, w jego wymiarze społecznym, przesunięcie muzyki do kręgu spraw niepoważnych” (tamże).

68 R. Bubner, *Doświadczenia estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 44.

69 Zob. tamże, s. 46.

70 Tamże, s. 53.

Niewystawialność doświadczenia muzycznego, korelująca z dość powszechnym dziś przekonaniem o asemantycznym charakterze muzyki, była jedną z najszerzej podejmowanych kwestii wśród estetyków muzyki (a także jej teoretyków, historyków, literatów, poetów) już od drugiej połowy osiemnastego stulecia. „Romantyczna estetyka muzyki wyrosła z poetyckiego toposu niewyraźności”, pisze Dahlhaus. „Muzyka wypowiada to, czego słowa nawet wyjąkać nie potrafią”⁷¹. Muzyka czysto instrumentalna, zgodnie z estetyką romantyzmu, „nie kończy się na formie i strukturze. Mówiąc paradoksalnie: muzyka ta zawsze obejmowała pewną «nadwyżkę», a przecucie mówiło, że to w niej właśnie zawiera się istota muzyki”⁷². Tego rodzaju sprzeciw wobec sprowadzania muzyki bez tekstu tylko do formy bądź tylko do przyjemności, przy jednoczesnym głębokim przekonaniu, że sztuka ta wyraża coś, co nie daje się uchwycić czy też wypowiedzieć w języku pojęć, koreluje z taką interpretacją Kantowskiej partykuły „więcej”, która wiąże ją nie z kwestią stopniowości (w znaczeniu „bardziej niż...”), lecz z uznaniem muzyki za coś „więcej niż” źródło przyjemności – mianowicie za źródło doświadczenia wykraczającego zarówno poza wymiar związany ze zmysłowością i powabem, jak i też poza naszą zdolność ujmowania rzeczy w struktury pojęciowe. Dzięki takiej właśnie interpretacji muzykę uznać można za źródło „nieempirycznego naddatku” wyłaniającego się z idei estetycznej, która za pośrednictwem wyobraźni zmusza do myślenia „więcej”:

Jeśli pod jakieś pojęcie podkłada się przedstawienie [wytworzone przez] wyobraźnię i służące jego unaoczniającemu przedstawieniu, ale budzące samo przez się tyle myśli, ile nigdy nie można połączyć razem w jednym określonym pojęciu, przez co pojęcie samo zostaje estetycznie w sposób nieograniczony rozszerzone, to wyobraźnia okazuje się w tym wypadku twórczą i wprawia w ruch władzę idei rozumowych (rozum), by mianowicie przy sposobności jakiegoś przedstawienia myślała więcej niż da się w takim przedstawieniu ująć i wyraźnym uczynić (choć, co prawda [to «więcej»] należy do pojęcia przedmiotu)⁷³.

To właśnie idea estetyczna, jeden z głównych terminów Kantowskiej koncepcji doświadczenia estetycznego, przesądza o zaangażowaniu intelektu w doświadczanie sztuki. Ostatecznie może to dać asumpt do pozytywnego rozstrzygnięcia kwestii udziału intelektu w estetycznym (a nie tylko kognitywnym) odbiorze muzyki w ramach filozofii Kanta.

Oczywiście, problematyka uczestnictwa intelektu w estetycznym doświadczaniu dzieła muzycznego nie powinna być rozważana przy całkowitym wyłączeniu kontekstu historii muzyki. Styl galant, charakterystyczny dla okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem w muzyce, obliczony był jedynie na wzbudzenie przyjemności, na angaż samych tylko zmysłów, co przekładało się na określone pojmowanie muzyki w tamtym czasie. Natomiast dzieła instrumentalne klasyków wiedeńskich już nie mieściły się w tamtym paradygmacie, skoro miały pobudzać intelekt oraz uczucia moralne i estetyczne (piękno, wzniosłość)⁷⁴. Jakkolwiek

71 C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, dz. cyt., s. 71.

72 Tamże, s. 75.

73 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, dz. cyt., s. 243-244.

74 Jak pisze Moraczewski: „Być może Kantowskie «więcej» nie jest postponowaniem muzyki instrumentalnej, ale właśnie skłonnością do uznania jej za nie tylko przyjemność wobec twórczości takiej, jak klawiszowe utwory Karla Philippa Emanuela Bacha? Rewizją oczywistej dotąd oceny muzyki instrumentalnej

styl galant, operujący ograniczonym słownikiem figur retorycznych, stanowił dla życia towarzyskiego dworzan i miał oddziaływać w sposób bezpośredni, wywołując nastrój stosowny do sytuacji, o tyle forma sonatowa, która swoją dojrzałą postać osiągnęła już w poprzedzającej Beethovena twórczości Josepha Haydna, zdołała wypracować autonomiczny język muzyczny i skomplikowaną strukturę, dla której podziw nie powinien już wyczerpywać się w czysto zmysłowym wymiarze. Jeśli ideałem sztuki oświeceniowej była sztuka przemawiająca zarówno do uczuć, jak i do rozumu, komunikująca wartości etyczne lub oddziałująca intelektualnie (a nie tylko zmysłowo), to właśnie sonata wpisywała się w ów wzorzec. Jak pisze Enrico Fubini:

Zarzucanie ludziom oświecenia zajmującym się muzyką instrumentalną, iż zamiast przemawiać, komunikować, wyrażać się w sposób skończony, bawią tylko zmysły – staje się właściwie bezpodstawne w świetle językowych i narracyjnych założeń formy sonatowej⁷⁵.

O samym Haydnie natomiast możemy przeczytać, co następuje:

łączył w sobie [...] racjonalność i fantazję, lekkość – lub lepiej – wytworną urokliwość i rygor formalny, preromantyczny niepokój i jasność rozumu, nie dlatego, że był eklektykiem czy epigonem, lecz że w jego złożonej osobowości zbiegały się kontrastujące wymagania i aspiracje wyrażane właśnie przez oświecenie⁷⁶.

W Haydnowskiej formie sonatowej w sposób logiczny rozwijana jest struktura tonalna, w obrębie której dialogują ze sobą dwa tematy. W narracyjności tej dawało się rozpoznać walor racjonalizmu, którego ludzie oświecenia zdecydowanie odmawiali polifonicznej fudze, kumulującej odmienne i kontrastujące dyskursy⁷⁷.

Haydn to zdolny narrator, konstruujący formę sonatową jako sieć relacji, która angażuje różne postacie, przedstawia skomplikowane perypetie, posiada wyraźny początek i koniec. Słuchacz śledzi taką powieść-sonatę krok po kroku, z uwagą i zaangażowaniem, obserwując różne fazy rozwoju wydarzeń. W powieści tej, podobnie jak we wszystkich powieściach XVIII-wiecznych, pobrzmiewa pewien ton dydaktyczny, zarysowuje się tło etyczne spajające poszczególne zdarzenia. Daje ona lekcję surowości i powagi moralnej, ukazuje wiarę kompozytora w konstruktywny rozum, w spójność dyskursu, w wartość własnej rzemieślniczej pracy, wreszcie – w autonomiczny status muzyki jako mowy w pełni prawomocnej [...]⁷⁸.

Pedagogiczny wymiar instrumentalnych dzieł Haydna, niemyślącego jeszcze w kategoriach całkowicie wolnej od pozamuzycznego przekazu muzyki absolutnej, wiązał się z próbą przedstawiania „charakterów moralnych”. Już to pokazuje, że muzyka współczesna Kantowi nie ograniczała się do wzbudzania

jako przyjemności? «Oczywistej dotąd», gdyż nie ma ryzyka w założeniu, że ani Kant, ani Rousseau nie znali instrumentalnej twórczości «starego» Bacha. W każdym razie jedynie odmowa przyjęcia do wiadomości konsekwencji muzyki Beethovena pozwalała w następnych dekadach kontynuować myślenie o muzyce instrumentalnej jako jedynie przyjemności [...]” (K. Moraczewski, dz. cyt., s. 55).

75 E. Fubini, dz. cyt., s. 248.

76 Tamże, s. 249.

77 Zob. tamże, s. 250.

78 Tamże, s. 249-250.

przyjemności, skoro „była po to, żeby uczyć i kształcić”⁷⁹. Wobec powyższego odpowiednie przysposobienie intelektualno-muzyczne, pozwalające na podążanie w skupieniu za motywiczno-przetworzeniową pracą kompozytora, nie było koniecznym wymogiem; wystarczyło umieć poddawać się wychowawczemu oddziaływaniu, tak cenionemu przez Kanta (gdzie powraca, w pewnym sensie, stosowany aspekt piękna sztuki).

Czyż jest możliwe – pyta Fubini – aby tego ideału artystycznego i tej poetyki nie podzielała większość ludzi oświecenia, którzy byli przekonani, że sztuka stanowi poważną, a nie frywolną rozrywkę, komunikuje prawdę, nie bawi zmysłów, lecz angażuje umysł i serce, respektuje wymagania rozumu, wszelako w specyficznym wymiarze muzycznym, nie będącym zwykłym naśladowaniem języka dyskursywnego? Czyż forma sonatowa Kwartetów z op. 33, op. 54, op. 76 lub symfonii napisanych po roku 1780 nie urzeczywistnia i nie ilustruje lepiej od wielu traktatów filozoficznych i estetycznych tego ideału sztuki dyskursywnej, w którym fantazja i rozum znajdują najbardziej harmonijną, choć niestałą i ulotną płaszczyznę zetknięcia?⁸⁰

Fubini nie odnosi się w przytoczonym fragmencie bezpośrednio do Kanta; widać tu jednak (być może nieumyślną) zbieżność terminologiczną z estetyką Kantowską. Czym innym bowiem jest wskazana przez Fubiniego „harmonijna, choć niestała i ulotna płaszczyzna zetknięcia” fantazji i rozumu w „muzyce, jeśli nie czymś bardzo podobnym do wolnej, harmonijnej gry wyobraźni i intelektu, tak istotnej z punktu widzenia doświadczenia estetycznego opisanego w *Krytyce władzy sądenia*? Zgoda władz umysłowych jest potrzebna zarówno w wypadku aktu poznania, jak i przy doznawaniu piękna, lecz tylko w tym drugim dochodzi do rozkoszowania się samą harmonią władz poznawczych – przy czym owej jedności władz nie uświadamiamy sobie za pośrednictwem intelektu, poprzez pojęcie (nie zachodzi świadomość intencjonalnego działania). Świadomość ma charakter czysto estetyczny⁸¹ i nie jest związana z jakimkolwiek zamiarem.

Ponadto Fubini pisząc o muzyce jako o ideale sztuki dyskursywnej, zdaje się sugerować, że posiada ona pewne walory odpowiadające „sztuce słowa”, którą Kant cenił najwyżej⁸² – choć jednocześnie podkreśla on, że muzyka nie jest „zwykłym naśladowaniem języka dyskursywnego”. Czym innym bowiem jest przypisywanie muzyce wtórności względem języka, a czym innym doszukiwanie się analogii. Tak się zresztą składa, że sięga ono mniej więcej pierwszej połowy osiemnastego wieku, kiedy to Johannes Mattheson nazwał muzykę „mową

79 Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, dz. cyt., s. 113. Symfonie Haydna (od strony formalnej konstruowane na wzór sonaty) „tworzone były w nurcie życia koncertowego nastawionego nie na autonomię estetyczną i metafizyczne uwznioślenie, lecz przede wszystkim na towarzyską kulturę uczuć, ściśle związaną z literackimi i pedagogicznymi zabiegami mieszczaństwa o osiągnięcie porozumienia co do własnej tożsamości i uznawanych przez siebie wartości humanistyczno-moralnych. [...] estetyka «przedstawiania» była pomyślana zarazem jako estetyka «oddziaływania»” (tamże).

80 E. Fubini, dz. cyt., s. 250.

81 Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 86-88.

82 O poezji Kant pisał następująco: „Rozszerza ona umysł poprzez to, że daje wolność wyobraźni i w obrębie danego pojęcia, wśród nieograniczonej różnorodności możliwych, zgodnych z tym pojęciem form, ukazuje nam tę, która wiąże jego unaoczniające przedstawienia z takim bogactwem myśli, jakim żaden wyraz językowy nie jest zupełnie adekwatny, tzn. że estetycznie wznosi się do poziomu idei. [...] Igra ona ufudą, jaką w sposób dowolny wywołuje, nie wprowadzając jednak przez to w błąd; sama bowiem określa swe zajęcie jedynie jako grę, która może jednak przez intelekt i dla jego zadania być celowo użyta” (tamże, s. 261-262).

dźwięków” i „językiem tonów muzycznych”⁸³. Jakkolwiek Kant nie podzielał tego poglądu, wyraźnie odgraniczając „czystą” muzykę od sztuk dyskursywnych, to da się zauważyć, że w czasie, w którym formułował on własne przemyślenia na temat sztuk pięknych, klarował się już pewien szczególny klimat, sprzyjający uznaniu muzyki za coś znacznie więcej niż „przyjemny szmer”. Działo się to zarówno w obrębie dyskursu estetycznego (Mattheson, Forkel, Herder, E. T. A. Hoffmann i inni), jak i samej sztuki muzycznej (wspomniana forma sonatowa). Herder, który w sposób jednostronny odczytywał uwagi Kanta pod adresem muzyki, w swojej rozprawie *Kalligone* z roku 1800 zwracał się – ponoć do samego autora *Krytyki władzy sądenia* – tymi słowami:

Wy, którzy muzykę złożoną z samych tylko dźwięków macie za nic i niczego nie potraficie z niej wydobyć [...] kiedy brak jej słów, już nie wiecie, co z nią począć, nie zbliżajcie się do niej w ogóle [...] ⁸⁴.

Apologeci muzyki z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku, jak Herder czy Forkel, przejawiali wobec form instrumentalnych skrajny, wręcz sakralny stosunek, pisząc o „świętej sztuce dźwięków”, której należy okazywać „nabożne skupienie”⁸⁵. Taki podniosły ton jest oczywiście nie do pomyślenia, jeśli chodzi o zdystansowanego, a chwilami nawet nieco kostycznego Kanta. Ogólny wydzźwięk jego przemyśleń na temat muzyki łągodzi jednak szereg ambiwalentnych, a czasem wchodzących w kolizję twierdzeń, które zostały wypunktowane w niniejszej pracy. Tymczasem ugruntowane, dominujące w obiegu interpretacje Kantowskich poglądów na muzykę, przedstawiające w dość kategoriyczny i jednoznaczny sposób postawę niemieckiego filozofa, generalnie pozostawiają w cieniu to, co czyni tę filozofię muzyki potencjalnie przychylną sztuce dźwiękowej.

Zakończenie

Krytyka władzy sądenia, a w mniejszym stopniu także *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, mieszczą w sobie zespół twierdzeń na temat muzyki, rozsianych po różnych ustępach tychże dzieł. Pozostają one na marginesie Kantowskich rozważań z zakresu estetyki, co wydaje się naturalne, zważywszy, że trzecia *Krytyka* w swym głównym wywodzie stanowi przede wszystkim próbę krytyki władzy sądenia jako autonomicznej władzy poznania, partnerującej zmysłom, intelektowi, rozumowi teoretycznemu i praktycznemu, a więc wszystkim odmianom poznania składającym się na Kantowską architekturę epistemologiczną. Władza sądenia pełni w tym systemie rolę szczególną, będąc łącznikiem między światem zmysłowym a sferą nadzmysłowości, a także wzbogacając pasywne postrzeganie przedmiotów o aktywny wymiar wartościujący, dzięki któremu podmiot posiada zdolność postrzegania obiektów jako piękne, przyjemne czy

83 C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, dz. cyt., s. 13.

84 Cyt. za: tamże, s. 88.

85 Tamże, s. 89.

wzniosłe, jak też jako wstrętne, brzydkie czy małe⁸⁶. W bardziej ogólnej perspektywie zbadane i opisane przez Kanta pole estetyczności, którego centrum stanowi refleksyjna władza sądenia, umożliwia autorowi *Krytyk* osiągnięcie celu dalece przekraczającego tematykę estetyczną, mianowicie przejście do dziedziny teleologii, w kręgu której znajdują się najistotniejsze zagadnienia metafizyczne⁸⁷.

Biorąc pod uwagę ów dalekosiężny zamiar Kanta, należy przede wszystkim docenić, że znalazł on miejsce w swoim wielkim projekcie również dla analizy sztuk pięknych, w tym muzyki. Zestawiając ze sobą tak poważny cel, jakim było wyczerpujące opracowanie warunków możliwości ludzkiego poznania oraz późniejszy przeskok do metafizyki, z muzyką, która jawi się w tak nakreślonej perspektywie jako drobiazg, wypada wyrazić uznanie dla szerokich horyzontów umysłowych i kulturowych filozofa z Królewca, który w swojej refleksji nie przechodził nad sztuką piękną do porządku dziennego, lecz traktował ją jako istotną część ludzkiej aktywności, zasługującą na rozważenie i wpisanie jej w obręb krytyki poznania. Nawet jeśli poszczególne uwagi z *Krytyki władzy sądenia* na temat muzyki stanowią tylko odzwierciedlenie poglądów panujących w epoce Kanta, a ich zasięg ograniczała niepełna wiedza filozofa na temat tworzonych w jego czasach dzieł (przede wszystkim dzieł najwybitniejszych, komponowanych na dworze Esterházyc przez Haydna), to wysoce zniuansowana myśl Kantowska nawet w zakresie muzyki daje się interpretować jako w pewnym stopniu odkrywcza, stanowiąc, jak podkreśla Moraczewski, antycypację nowożytnych problemów muzyki instrumentalnej, według zaś Dahlhaus – trafne rozpoznanie istoty muzyki jako sztuki przemawiającej tylko za pośrednictwem materii pozostającej w jej dyspozycji.

W niniejszej pracy starano się odczytać „muzyczną” myśl Kanta nieco w poprzek utrwalonych, dominujących twierdzeń o zdecydowanie negatywnym stosunku filozofa do sztuki dźwiękowej. Jakkolwiek poddane analizie fragmenty z *Krytyki władzy sądenia* oraz z *Antropologii* nie pozwalają na całkowite przewyżnienie narracji o nieprzychylnym postawie Kanta względem muzyki, to jednak konfrontacja poszczególnych uwag pozwala w określonych miejscach dostrzec zakłócenia w jego przekazie⁸⁸. Swoista nieszczelność zrekonstruowanego wywodu, uwydatniająca się w postaci wskazanych antynomii, stwarza pole dla twórczej pracy interpretatora, by w pewnych granicach zrewaloryzować muzykę przedstawioną w optyce Kantowskiej.

Po pierwsze: na korzyść muzyki przemawia forma (kompozycja), która stanowi rację dla sądu smaku, a więc sądu o pięknie. Forma jest składnikiem niezbywalnym w muzyce, jakkolwiek odrębny problem stanowi trudność w jej percypowaniu, gdyż kompozycja nie stanowi kształtów naocznych, łatwo podlegających postrzeganiu.

Następna rzecz: w §51 trzeciej *Krytyki* Kant sytuuje muzykę po stronie sztuk pięknych, wskazując, że sąd o tej sztuce nie musi ograniczać się tylko do wymiaru

86 Por. M. Żelazny, *Idea wolności w filozofii Kanta*, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2001, s. 162.

87 Tamże, s. 158.

88 Wypada odnotować, że kwestia antynomiczności Kantowskich poglądów na muzykę została zasygnalizowana na kartach *Historii estetyki muzycznej* Fubiniego, który trafnie rozpoznał dwutorowość myśli królewieckiego filozofa. Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 215-217. Zob. także przyp. 49 niniejszego artykułu.

zmysłowego. Co więcej, tam też muzyka nazwana jest wprost „piękną grą czuć (za pośrednictwem słuchu)”, choć w innym miejscu (w *Antropologii*) Kant dodaje, że stanowi ona sztukę piękną tylko o tyle, o ile jest nośnikiem dla poezji.

Kolejnym argumentem sprzyjającym muzyce jest jej zdolność do powszechnie udzielającego się czaru. Jakkolwiek Kant źródeł tej powszechności nie ukazuje poprzez odwołanie się do kategorii piękna, lecz do teorii afektów, to jednak nadaje on muzyce rangę sztuki przekazującej idee estetyczne, które wymagają przecież udziału intelektu (choć nie dają się sprowadzić do określonego pojęcia). Inna sprawa, że w §49, gdzie wymienione są sztuki piękne wyrażające idee estetyczne, Kant już nie wskazuje muzyki, co stanowić może o zaskakującym braku konsekwencji, jak też o ambiwalencji w jego stosunku do sztuki dźwiękowej.

Swoją pogląd na muzykę Kant odślania także w wyróżnionych przez siebie kryteriach, podług których sztuki dają się porządkować w mniej lub bardziej określonych hierarchiach. Pod względem sprzyjania kulturze umysłowej muzyka zajmuje wśród sztuk pięknych ostatnie miejsce; w kwestii wywoływania wzruszenia – drugie; jeśli chodzi o sprawianie przyjemności – pierwsze, choć daje się zauważyć w tej sprawie pewne zawahanie u Kanta. Przyjemność jest wartością nisko przez Kanta ocenianą, toteż muzyka traktowana jako sztuka w większej mierze przyjemna, niż piękna, w tej perspektywie plasuje się na dole drabiny sztuk estetycznych. Wspomniane zawahanie przy wskazaniu muzyki jako sztuki dającej najwięcej przyjemności oraz przyznanie jej drugiego, zaraz za poezją, miejsca w kwestii wywoływania wzruszenia (choć to akurat Kant argumentuje zdolnością muzyki do łączenia się z poezją, a nie jakąś samodzielną cechą tej sztuki) czyni ogólny obraz wartościowania muzyki przez autora *Krytyki* lepszym, niż się zwykło przyjmować.

Jedną z najsilniejszych racji przemawiających za rewizją tradycyjnej interpretacji Kantowskich poglądów na temat muzyki jest fakt, że niemiecki filozof wskazuje muzykę instrumentalną jako przykład piękna wolnego. Tego rodzaju piękno rozpoznawane jest za pośrednictwem czystego sądu smaku, a więc sądu wydawanego w stosunku do samej formy. Trudno znaleźć w całej *Krytyce władzy sądenia* bardziej afirmatywne twierdzenie odnośnie do muzyki, skoro piękno, zwłaszcza wolne (obok wzniosłości), stanowi najważniejszą wartość w estetyce oświecenia.

Ostatnią z zaprezentowanych przesłanek, pozwalających skorygować sąd o jednoznacznie negatywnym ustosunkowaniu Kanta względem muzyki, jest nieco ryzykowna, aczkolwiek interesująca interpretacja słynnego twierdzenia, że muzyka jest „więcej rozkoszowaniem się niż kulturą”. Wysunięta tu propozycja polega na potraktowaniu partykuły „więcej” nie jako synonimu słowa „bardziej”, lecz jako zwrotu otwierającego przestrzeń dla wpisania muzyki w krąg filozofii transcendentnej⁸⁹. W takim odczytaniu muzyka przestaje być czymś, co można wyczerpać w naukach empirycznych, a zyskuje walor zjawiska zasługującego na traktowanie w kategoriach „wyróżnionego przedmiotu transcendentnego namysłu”⁹⁰. Takie podejście toruje drogę badaniom hermeneutycznym, które

89 Przypomnę, że powołuję się w niniejszym tekście na interpretację „więcej” autorstwa Moraczewskiego, która przeze mnie zostaje w pewnych aspektach pogłębiona.

90 K. Moraczewski, dz. cyt., s. 54.

dystansują się od przejawów empirycznych, by podjąć namysł nad wewnętrznym sensem dzieła (tym bardziej, że nie jest on sprowadzalny do pojęcia). W tym kontekście przywołany został przeze mnie termin „nieempirycznego naddatku” Rüdiger’a Bubnera, nawiązującego do estetyki Kantowskiej, a zwłaszcza do idei estetycznej, kumulującej w sobie zagadkowe „Więcej”, czyli nieokreśloność pojęcia.

*

Wskazane antynomie w obrębie *Krytyki władzy sądzienia* i *Antropologii* wydawać by się mogły obciążeniem dla Kantowskiej refleksji o muzyce, jeśli wymagalibyśmy od niej bezwzględnej konsekwencji. Fakt, że stanowi ona małą częśćkę w tak wielkim projekcie, jakim była całościowa krytyka poznania, powinien jednak mocno stępić ostrze takiego zarzutu, tym bardziej, że sam Kant nigdy otwarcie nie aspirował do opracowania jakiejś kompletnej wersji filozofii muzyki. Jak też zauważa Paul de Man, pewna ambiwalentność jest generalnie wpisana w całą trzecią *Krytykę*:

Krytyka władzy sądzienia jest wyjątkowo trudnym i ekscentrycznym tekstem, zwłaszcza że jest tak niezwykle dwuznaczna w każdym punkcie, przykładzie czy twierdzeniu i że każdy staje wciąż wobec coraz to nowych palących problemów, które sam Kant pozostawia w zawieszaniu, co przy ich dręczącej uporczywości zakrawa na mentalne okrucieństwo⁹¹.

Wydaje się, że antytetyczność Kantowskich twierdzeń o muzyce dobrze odstań problematyczność wiążącą się z próbą ujęcia tej sztuki w filozoficzne ramy. Można zaryzykować twierdzenie, że stosunkowo liczne pęknięcia, jakie daje się zauważyć w trakcie lektury trzeciej *Krytyki*, mają charakter poniekąd uniwersalny; nie są one tylko wyrazem fluktuacji poglądów na muzykę, która intensywnie postępowała w całym osiemnastym stuleciu, lecz generalnie dyskusyjnego statusu muzyki, ujawniającego się niemal zawsze, gdy na temat tej sztuki zabiera głos filozofia. Co więcej, nie ma *jednej* muzyki, tak jak nie ma jednej literatury czy jednych sztuk plastycznych: podział w muzyce przebiega według form, gatunków, epok, stylów czy kultur, co w sposób naturalny utrudnia, a wręcz uniemożliwia wydawanie sądów generalizujących, które na dodatek miałyby unikać wzajemnej sprzeczności.

Kant odwołuje się (czasami) jedynie do podziału na muzykę z tekstem i bez tekstu, co z oczywistych względów nie wyczerpuje istoty dziedzictwa tej sztuki. Nie to jednak stanowi źródło nieporozumienia co do jego stanowiska; rzecz w tym, że kategoryczne osądy, takie jak Herdera czy Einsteina, jakoby Kant żywił w stosunku do muzyki pogardę, okazują się w świetle przytoczonych uwag autora *Krytyki władzy sądzienia* niesprawiedliwe.

Osobną kwestię stanowi to, że specyficzna, dwuznaczna postawa Kanta względem muzyki zdaje się zdradzać więcej niż to, co wprost zapisane w jego dziełach. Liczni apologetycy muzyki usiłowali bowiem oddać niepokojący charakter

⁹¹ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybyśławski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 184-185.

tej sztuki, popadając w podniosły, egzaltowany ton. Można powiedzieć, że Kant osiąga podobny efekt – tyle że niezamierzenie i zupełnie innymi środkami.

Bibliografia

Bubner, R., *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H., *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992.

Dahlhaus, C., *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Dahlhaus, C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

de Man, P., *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Deleuze, G., *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Einstein, A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1983.

Fubini, E., *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2015.

Hegel, G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3.

Kant, I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2005.

Kant, I., *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986.

Lisecka, M., *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2013, t. XI.

Moraczewski, K., *Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej. Część pierwsza*, „Estetyka i Krytyka” 42 (3/2016).

Skowron, Z., *Myśl muzyczna Jeana-Jacquesa Rousseau*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Żelazny, M., *Idea wolności w filozofii Kanta*, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2001.