

Krzysztof Moraczewski*

Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej

Część pierwsza

Abstrakt

Artykuł stanowi pierwszą część wywodu poświęconego konsekwencjom Kantowskiej teorii sądu smaku i teorii sztuki dla ukonstytuowania się zarówno idei muzyki autonomicznej, jak i koncepcji przeciwnych, pojmujących muzykę jako nośnik znaczeń. Ta część koncentruje się głównie na wieloznacznościach *Krytyki władzy sądenia* i możliwościach jej odmiennych interpretacji. Zasadniczym celem jest ukazanie koncepcji Kanta jako fundujących całe dyskursywne pole, w jakim sytuują się nowoczesne spory o muzykę.

Słowa kluczowe

sąd smaku, piękno zależne, piękno czyste, autonomia sztuki, muzyka absolutna

Po raz pierwszy jednoznaczne odniesienie do czystej muzyki instrumentalnej pojawia się w *Krytyce władzy sądenia* wówczas, gdy Immanuel Kant podaje przykłady piękna wolnego: *pulchritudo vaga, freie Schönheit*. W obszarze sztuki – wcześniejszy przykład, tulipan, czerpany był z przyrody – „można tu również zaliczyć to, co w muzyce nazywa się fantazjami (bez tematu), a nawet wszelką muzykę bez tekstu”¹. Dzieje się to w kluczowym momencie wywodu, dokładnie wtedy, gdy rozróżnienie *pulchritudo adhaerens* i *pulchritudo vaga*, piękna zależnego i niezależnego, pozwoliło

¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 106.

* Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Kantowi na powiązanie piękna i pojęcia, którego nic nie zapowiadało w dotychczasowym przebiegu rozważań, a w konsekwencji na objęcie krytyką całego obszaru sztuki, a nawet szerzej, na otwarcie transcendentnej krytyki na teorię kultury. Zwrot tego rodzaju wyznacza ramy dalszego myślenia o sztuce, w tym – a może zwłaszcza – o muzyce, bowiem ustanawia dwie ścieżki refleksji, antycypując zarazem ich rozdzielenie i spór.

Z jednej strony widzimy zatem piękno (w konsekwencji sztukę, jeśli rozpatrywać ją jako dziedzinę piękna wolnego) jako przedmiot wolnej gry władz poznawczych, gry wyobraźni i intelektu. Piękno takie można nazwać formalnym, jeśli termin ten rozumieć będziemy w sensie specyficznym Kantowskim, jako powiązany z organizacją form naoczności, a nie podłożymy podeń jego filozoficznie wykorzenionych derywatów, wywodzących się zresztą raczej z upotocznionej metafizyki św. Tomasa z Akwinu: wszelkich postaci formalizmu, który narzuca dziełu sztuki hylemorficzny model *ens creatum* po to, by następnie zanegować wagę materii. Wzorzec dla takiej negacji można zresztą znaleźć u Kanta, skoro powab zmysłowego materiału w tym, co nam się podoba, nie jest brany pod uwagę w czystym sądzie smaku. Ta Kantowska decyzja ujawnia coś, co wskazywał Heidegger: zakorzenienie Kanta w ontologii wyznaczonej przez scholastyczną reinterpretację greckiej metafizyki. W przykładowym tulipanie mógł zatem Kant widzieć przedmiot czystego sądu smaku tylko pod warunkiem metafizycznego rozumienia go jako rzeczy stworzonej, co nie oznacza, że musiał założyć istnienie stwórcy, ale że musiał rozumieć istnienie rzeczy (tulipana) na sposób *tekhne*. To ontologiczne „podszycie” analityki piękna ułatwiło skądinąd wykorzeniające lektury samej analityki, prowadzące do potocznych formalizmów, aż po ich odwrócenie w koncepcji „formalizmu” jako kategorii opozycyjnej względem „socjalistycznego realizmu”. Nie chodzi o to, by ten ostatni „formalizm” interpretować jako teorię estetyczną, ale by wskazać struktury myślowe, które uczyniły go możliwym. Jeśli pozostać przy specyficznym Kantowskim rozumieniu formalizmu, to sztuka w ramach pierwszej ścieżki refleksji jest problemem filozofii transcendentnej, a zatem trzeba określić poprzez rozpoznanie zasad gry uniwersalnych władz poznawczych podmiotu charakter konstytucji jej przedmiotów, tj. dzieł sztuki, specyficznych dla tych przedmiotów struktur i jakości, to znaczy ująć sztukę od strony fenomenów, od strony tego, co się jawi świadomości, ale i od strony tego, co czyni sama świadomość – teorii przeżycia estetycznego. Jest to ścieżka filozofii muzyki – na przykład Eduarda Hanslicka i Romana Ingardena, ale i typ twórczej

świadości, który najdobitniej wyartykułował Igor Strawiński. Radykalna autonomia muzyki możliwa jest do pomyślenia wewnątrz tej właśnie ścieżki. Nazywam tę autonomię radykalną, gdyż czyni ona karkołomny użytek z samego słowa autonomia, które przecież nazywa relacją. Jako relacja autonomia muzyki może być tylko autonomią względem czegoś, tymczasem w użyciu radykalnym autonomia muzyki jest relacją o jednym tylko argumencie. Ostatecznie zatem autonomia taka to równość muzyki z samą sobą, dająca się zapisać tylko jako $a=a$, czyli jako relacja tożsamości, a zatem jako już nie autonomia, ale autarkia muzyki. Te możliwości otworzył Kant, ale dopiero dzięki specyficznej lekturze: trzeba najpierw uznać piękno muzyki (albo i sztuki w ogóle) za *freie Schönheit*, a następnie przeczytać analitykę piękna jako teorię sztuki. Obydwie te lektury są prowadzone zarazem przeciw Kantowi, dlatego filologiczna ścisłość uznaje je za błędne interpretacje, i dzięki Kantowi. Początek takiej lektury należy zapewne przypisać Friedrichowi Schillerowi, a jej kontynuacja, odrzucająca ideał autonomii, ale podtrzymująca podstawowe dla niego struktury myślenia, pozostaje widoczna jeszcze w *Teorii awangardy* Petera Bürgera. Trzeba będzie rozważyć dwie możliwości dalszego przekształcenia transcendentalnej wizji muzyki: oderwanie fenomenu od podmiotu, tzn. dojście do wizji autarkicznej struktury dźwiękowej, która konstytuuje się w oderwaniu od naoczności i wyobraźni, choć chyba nie intelektu, widoczne w serialistycznym oderwaniu strukturalnych reguł utworu muzycznego od możliwości percepcyjnych podmiotu (przypomnijmy sobie tezę Milтона Babbitta o zbędności słuchacza), oraz porzucenie transcendentalnego punktu widzenia dla innych sposobów gruntowania autarkicznej gry muzycznej struktury: psychologii, fizjologii, neurologii.

A druga ścieżka myślenia o sztuce, której możliwość, jak napisałem, bierze swój początek w rozróżnieniu *pulchritudo vaga* i *pulchritudo adhaerens*? Bierze ona za dobrą monetę Kantowskie rozpatrywanie sztuki jako dziedziny piękna zależnego, marginalizując artystyczne przykłady, które sam Kant podporządkował pięknu wolnemu: rysunek *à la grecque* czy ornament to w najlepszym razie przedpokój sztuki – aż się prosi o użycie tutaj w arbitralnie zmienionym sensie Hegłowskiego określenia *Vorkunst* – a w każdym razie nie sztuka w pełni, tak jak sztuką nie jest dziki tulipan. Od kiedy Jacques Derrida wskazał źródło Kantowskiego przykładu, *Voyage dans les Alpes* Horace-Bénédicta'a de Saussure'a, wiemy, że chodzi o dzikiego tulipana. Raz jeszcze filologiczna ścisłość zaprotestuje, nie bez podstaw, przeciw błędnej interpretacji. Kant nie ograniczył sztuki do piękna wolnego. Ale czyż we fragmentach, które jeszcze trzeba tu będzie

przeczytać, nie odniósł się do swych własnych przykładów artystycznego wolnego piękna jako więcej rozkoszowania się niż sztuki? 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. Wywód w *Krytyce władzy sądenia* jest pod tym względem konsekwentny; to właśnie przy okazji czystej muzyki instrumentalnej padają dalej słowa o „więcej rozkoszowaniu się niż sztuce”. 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 transcendentalną 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 transcendentalnego namysłu, a drugi raz jednak raczej rozkoszowaniem się, a więc pozbawioną pretensji do powszechności przyjemnością, czyli kwestią empiryczną? Co dokładnie znaczy powiedzenia „więcej rozkoszowaniem się niż sztuką”, a dokładniej: jaką relację między muzyką instrumentalną jako wolnym pięknem a tą samą muzyką jako zmysłową przyjemnością ustanawia owo enigmatyczne „więcej”? Upotocznienie 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. Upotocznienie tego akurat poglądu oznacza też, w jego wymiarze społecznym, przesunięcie muzyki do kręgu spraw niepoważnych, choć zrozumienie tego wymaga najpierw przemyślenia wywodu Maksa Webera o nowoczesnej „delegalizacji” przyjemności.

Poglądowi temu wyzwanie rzuciła sama muzyka, warto więc przytoczyć – nie tak znowu ważne – pytanie historyków, czy Kant w ogóle znał współczesną sobie muzykę instrumentalną? Jak utrzymać owo „więcej” w odniesieniu do symfonii Josepha Haydna i młodego Wolfganga Amadeusza

Mozarta? Pomińmy tak częste w tym kontekście przywoływanie Ludwiga van Beethovena: *Krytyka władzy sądzenia* ukazała się w 1790 roku, a pierwsze dzieło Beethovena ustanawiające nowy sens muzyki instrumentalnej – *Trio fortepianowe c-moll*, ostatecznie z opusu 1, dedykowanego w całości księciu Karolowi von Lichnowsky'emu – wydawnictwo Carla i Francesca Artaria opublikowało w Wiedniu w 1795 roku (Beethoven ukończył cykl z opusu 1. rok wcześniej). Być może Kantowskie „więcej” nie jest postpowaniem muzyki instrumentalnej, ale właśnie skłonnością do uznania jej za nie tylko przyjemność wobec twórczości takiej, jak klawiszowe utwory Carla Philippa Emanuela Bacha? Rewizją oczywistej dotąd oceny muzyki instrumentalnej 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, choć i w połowie XIX wieku Wagner będzie pojmował ją jako domagający się rozwinięcia *modus privativum* muzyki, tak jak i samą muzykę zrozumie jako *modus privativum* tragedii, spełniony dopiero jako *Gesamkunstwerk*, co będzie dalej wymagało wyjaśnienia. Dlaczegoż więc to właśnie Beethoven był czytelnikiem Kanta, w dodatku czytelnikiem, który do tej właśnie lektury przywiązywał szczególną wagę? Łatwo to zrozumieć, gdy pamięta się, że z Kantowskiej spuścizny dla Beethovena liczyła się przede wszystkim *Krytyka praktycznego rozumu*. Właśnie pojęcie piękna zależnego pozwala na reinterpretację sztuki w horyzoncie otwartym przez już nie naoczność i intelekt, ale problematykę rozumu, a – od miejsca, gdy Kant mówi o człowieku i ideale piękna – także w horyzoncie drugiej krytyki i Kantowskiej filozofii moralności. Uznanie czystej muzyki instrumentalnej za dziedzinę piękna zależnego nie wymaga polemicznego naruszenia struktury wywodu *Krytyki władzy sądzenia*, opiera się jedynie na uznaniu historycznej nieaktualności przykładu, na stwierdzeniu, że istnieje taka muzyka instrumentalna, która nie może być wyjaśniona inaczej niż z perspektywy teorii *pulchritudo adhaerens*. W ten sposób Kant czytany w nowej sytuacji historycznej otwiera właśnie ową wspomnianą kilka akapitów temu drugą ścieżkę rozumienia muzyki instrumentalnej. Pojmuje ona tę muzykę jako upostaciowanie pojęcia. Ścieżką tą pójda Schleglowie, Friedrich W. J. Schelling i Georg W. F. Hegel, a w XX wieku Theodor W. Adorno. Ścieżka ta przełamuje autarkię muzyki, otwierając ją na to, co względem formalnego *pulchritudo vaga* zewnętrzne. Jeśli jednak muzyka miałaby być *anhängende Schönheit*, to w jakim sensie pojęcie można uznać

za zewnętrzne? Nie w takim oczywiście, że pojęcie nie należy do dzieła lub stanowi jego *parergon*, lecz w takim, że posiada własny porządek, którego nie można wywieść z porządku samej muzyki. Czyż nie to właśnie stanowi ośnowę Heglowskiej teorii *Kunstformen*? (Na marginesie: jak rozumieć to, że Hegel pisząc lub mówiąc – co jednak my otrzymujemy jako zapisane tak, jak zechciał redaktor *Wykładów o estetyce*, Heinrich Gustav Hotho – o muzyce, chyba ani razu nie odnosi się do Beethovena?). Ponowne i inne umieszczenie muzyki instrumentalnej na mapie Kantowskich rodzajów piękna otwiera zatem refleksję nad muzyką na konieczność uwzględnienia zewnętrznej determinacji tego, co wchodzi do samego dzieła jako jego *telos*, czyli pojęcia. Tutaj właśnie zakorzenia się rozumienie muzyki jako czegoś kulturowego. Piękna zależnego nie sposób pojąć bez teorii kultury, zależność tę wydobyl z całą siłą Derrida.

Kulturowy charakter piękna zależnego nie czyni dzieła sztuki, które mieści się w domenie tej właśnie postaci piękna, czymś pozbawionym zawartości, określonym jedynie przez oddziaływanie zewnątrz. O znaczenie zewnątrz toczy się osobny spór między nastawieniem na sens, który bynajmniej nie jest głuchy na znaczenie tego, co zewnętrzne, a zniesieniem własnego sensu dzieła, zastąpionego grą zewnętrznych zależności. To drugie stanowisko jest w oczywisty sposób odległe od myśli Kanta, choć raz jeszcze rozwija się w horyzoncie Kantowskich odróżnień i jemu zawdzięcza swą możliwość. Muzyka widziana jest w tym przypadku jako efekt przecięcia dyskursów i praktyk, widziana w optyce rynku, społecznych hierarchii, klas, płci, politycznych ideologii. Zależności tego rodzaju są oczywiście niemożliwe do zanegowania. Muzykologia, która chciałaby, jak Gadamerowska hermeneutyka, ocalić sensowność samego dzieła, musi sobie dziś radzić z naciskiem empirycznie stwierdzonych oddziaływań czynników zewnętrznych. Sens okazuje się oto efektem gry sił pochodzących spoza dzieła, które obnażane są dzięki strategiom czerpanym z psychoanalizy, z marksizmu i z genealogii Michela Foucaulta, choć często strategie te zarazem redukują idee Foucaulta lub Karola Marksa do podręcznych metod postępowania z empirią. Porzucenie przez Beethovena poglądów rewolucyjnych na rzecz politycznego konserwatyzmu, dokumentowane jego rosnącą akceptacją reżimu Metternicha i porządku Świętego Przymierza (zresztą w sposób raczej dorywczy), zostaje zatem powiązane, jako racja i wyjaśnienie, z coraz większym znaczeniem polifonii, a zwłaszcza fugi, jako formy i techniki, w *Sonacie c-moll op. 111* czy *Kwartecie a-moll op. 132*. Porządek modulacyjny właściwy muzyce Franza Schuberta, zwłaszcza zaś modulacje w porządku tercjowym, a nie

kwintowym, okazują się powiązane z jego orientacją seksualną. Nie są to dowolne przykłady. Choć obracają się one w kręgu możliwości poznawczych otworzonych przez przesunięcie muzyki instrumentalnej do sfery *pulchritudo adhaerens*, to rezygnują z Kantowskiego zapośredniczenia między dziełem a jego zewnętrznym otoczeniem, wyrażającego się w tym, że pojęcie zarazem należy do porządku kultury (z wszystkimi tego konsekwencjami, czyli włączeniem dalej w porządek społeczeństwa i porządek władzy) oraz stanowi wewnętrzny *telos* tego dzieła. Żaden empiryzm nie może kontynuować tego napięcia, gdyż przez swoje „zarazem” narusza ono metafizyczną opozycję zewnętrzne/wewnętrzne nie mniej niż *parergon*, a opozycja ta funduje możliwość empiryzmu. Myślenie to wyraża się najlepiej w koncepcji *framing*, która likwiduje całkowicie semantyczną samodzielność dzieła na rzecz przypadkowej produkcji zmiennych znaczeń przez aplikowane „obramowanie”. Nie chodzi oczywiście o grę między znaczeniową pretensją tekstu, określoną przez jego przynależność do pewnego systemu reguł, pewnego języka, pewnego miejsca w historii, pewnego macierzystego dyskursu i odpowiedniego archiwum, a modyfikującą mocą obramowania, o której to grze pisał Roland Barthes, ale o takie ujęcia *framing*, które uznają obramowanie za jedyny czynnik produktywny, a zarazem nie przyjmują, nawet jeśli afirmatywnie ją przywołują, Foucaultowskiej wizji reguł organizujących dyskurs i archiwum, wyrażonej w *Archeologii wiedzy*, reguł, które ograniczają sposób aplikowania obramowań i arbitralność operacji *framing*. Przykładem takiej radykalnej opcji może być *framing* jako metoda studiów wizualnych w ujęciu Mike’a Balla. Bez nieempirycznych pojęć intencji i sensu nie da się tego rodzaju opcji odrzucić. Jako radykalny empiryzm są one nowym pozytywizmem, choć historycznego pozytywizmu nie lubią. Kryteria empiryczne nie pozwalają bowiem nie tylko zrozumieć, jaką rolę w konstytucji znaczenia odgrywa własna struktura dzieła, ale też nie pozwalają na wyjaśnienie tego, jak sens ten jest właściwie produkowany przez obramowanie. Wróćmy do przykładów z Beethovenem i Schubertem: ustalenie sensu fugi u pierwszego i niecodziennych modulacji u drugiego stało się możliwe dzięki logice analogii, logice, którą musi odrzucić każdy empiryzm, który nie wyobraża sobie naiwnie restytucji *episteme* rządzącej medycyną Paracelsusa. Żaden inny niż analogia związek nie łączy politycznego konserwatyzmu i fugi, a *tertium comparationis* tej analogii to pojęcie dawności. Odwołanie się w rozumieniu sztuki do logiki analogii, co wykazali Włodzimierz Ławniczak i Jagna Dankowska, nie jest ani przypadkiem, ani błędem, ale logika ta nie funduje żadnej formy sensownych badań empirycznych

nad związkami sztuki i porządków względem niej zewnętrznych. Czerpany z anglosaskich studiów kulturowych pozytywizm *New Musicology* musi się więc dystansować względem historycznego pozytywizmu, gdyż nie jest w stanie spełnić jego kryteriów logicznej prawomocności. W tym sensie empiryzm tego rodzaju stanowi upotocznienie Kantowskiej wizji piękna zależnego: nie ma powodu, by upotocznienie nie mogło fundować „naukowego” kierunku.

Otwarcie myślowych struktur organizujących rozumienie muzyki instrumentalnej przez przesunięcie jej do dziedziny *anhängende Schönheit* wyznacza więc dwie niepodobne do siebie możliwości. Z jednej strony drogę namysłu nad pojęciowym charakterem sensu muzyki, drogę na przykład Hegla, a z drugiej, raz jeszcze przywołajmy Derridę, „empiryzmy zewnętrzności”, które nie umieją ani patrzeć, ani czytać. Filozoficzny dystans, tak szorstko wyrażony w *Prawdzie w malarstwie*² i zaakcentowany wyżej przeze mnie, nie zmienia jednak kulturowego statusu takiego sposobu myślenia: dla rekonstrukcji kulturowego obrazu świata w jego aspekcie wyznaczającym pole rozumienia muzyki myślenie to stanowi pewne *datum*. Uznanie tego statusu nie pociąga za sobą likwidacji owego filozoficznego dystansu, rozróżnia za to porządki wywodu.

Nie można przecenić znaczenia tekstu Kanta. Jego lektury – a czy jest w historii namysłu nad sztuką tekst częściej czytany? – i dokonywane w ich trakcie przesunięcia określają całą mapę konceptualizacji muzyki instrumentalnej i w ogóle sztuki, mapę przemierzaną przez ostatnie dwa stulecia, o którą należałoby dopiero zapytać, czy jest jeszcze naszą mapą. Wstępny opis tej mapy pozwolił zarazem przedstawić porządek moich własnych rozważań (nie w całości, gdyż Kant, jak zobaczymy, nie zarysowuje jednak całej mapy). Nie ma zaś innego początku dla takich rozważań niż ponowna lektura Kanta. Lektury takiej dokonywano wielokrotnie, a pisząc w tym punkcie czasu, w którym się pisze, ma się jeszcze w uszach lekturę, jakiej dokonał Derrida. Widać to powyżej i będzie widać poniżej. Lektura tocząca się na stronicach *Prawdy w malarstwie* nie toczyła się jednak w polu wyznaczanym przez pytanie o muzykę instrumentalną i jej możliwy sens – stąd konieczność ponowienia lektury.

Przeczytajmy zatem jeszcze raz odnośny akapit. Przedstawiwszy pojęcie *freie Schönheit* i podawszy dwa przykłady piękna wolnego, rysunki *à la grecque* oraz ornament roślinny na oprawach lub papierowych tapetach, Kant stwierdza:

² J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

Same dla siebie nic nie oznaczają; nie przedstawiają one niczego, żadnego przedmiotu podpadającego pod pewne określone pojęcie i są wolnym pięknem. Można tu również zaliczyć to, co w muzyce nazywa się fantazjami (bez tematu), a nawet wszelką muzykę bez tekstu³.

Sieć pytań zarysowuje się łatwo. Czym dokładnie jest *pulchritudo vaga* i w jakiej relacji się znajduje do *pulchritudo adhaerens*? Jak sytuuje się piękno wolne względem prostego pojęcia piękna, przed jego podziałem na wolne i zależne? Co to znaczy „nic nie oznaczać”, „nie przedstawiać”, „nie podpadać pod pewne określone pojęcie”? Czym zatem dokładnie jest piękno zależne? Jak jego związek z pojęciem, a więc czymś rozumowym, sytuuje je względem tego doświadczenia estetycznego, które angażuje, prócz naoczności, wyobraźni i intelektu, także władzę rozumu, czyli względem wzniosłości? Jak brak lub obecność odniesienia do pojęcia określają stosunek wolnego i zależnego piękna do człowieka jako *animal rationale* i *zoon logon echon* oraz do takich cech myślenia pojęciowego jak jego językowość, a więc historyczność i kulturowość? Co znaczy specyficzny styl wypowiedzi Kanta, owe dwa „bez” (*ohne Thema, ohne Text*), dlaczego jedno jest ujęte w nawias, a drugie nie? A owo uderzające „a nawet” przed „wszelką muzyką bez tekstu”? Pytania te wzajemnie się określają i oświetlają, trudno ich rozpatrywanie rozdzielić i pilnować zarysowanej właśnie kolejności odpowiedzi. Wydają się tworzyć koło wzajemnych odesłań. Zatem ważniejsze od kolejności ich rozpatrywania wydaje się pilnowanie, by odnosić je nieodmiennie do muzyki, czy Kant tego chciał, czy nie, ujawniając ich sens w wybranym tutaj świetle.

Od czego wolne jest wolne piękno? Odpowiedź otrzymujemy od razu i w jasnej postaci: piękno wolne jest wolne od pojęcia, nie podpada pod pojęcie. Wydaje się jednak, że Kant natychmiast podwaja znaczenie tej odpowiedzi. To, że przedmiot podoba nam się pięknem wolnym, wynika z tego, że przedmiot taki „nic nie znaczy”. Jak bowiem mógłby cokolwiek znaczyć bez pojęcia? Pojęcie nie jest jednak potrzebne, by „przedstawiać”. To, że piękno wolne nie jest obciążone znaczeniem, nie znaczy jeszcze, że musi być wolne od reprezentacji. Zwróćmy uwagę, że Kant mówi tylko, że przedmioty piękne pięknem wolnym nie przedstawiają „żadnego przedmiotu podpadającego pod pewne określone pojęcie”. A przedmiot, który nie podpada pod pewne określone pojęcie? Dziki tulipan jako przedmiot estetycznego upodobania, a nie praktycznych zabiegów leśnika lub poznawczych procedur botanika, czy on może być przedstawiony w pięknie

³ I. Kant, op. cit., s. 106.

wolnym? Nic w tekście Kanta nie wyklucza takiej możliwości. A zatem mamy do dyspozycji przynajmniej dwie charakterystyki piękna wolnego: przedmiot niepodporządkowany pojęciu i nie-reprezentujący oraz niepodporządkowana pojęciu reprezentacja niepodporządkowanego pojęciu przedmiotu. Te dwie postaci dają się ująć jednolicie jako zastrzeżenie wyrażone następująco: 1. piękno wolne nie podpada pod pojęcie (a więc zarazem nie posiada znaczenia na sposób języka); 2. piękno wolne może być przedstawieniem przedmiotu, jeśli przedmiot przedstawienia sam jest piękny pięknem wolnym (stąd ornament roślinny, ale nie zoomorficzny, a przynajmniej nie każdy ornament zoomorficzny). Nie są to stopnie wolnego piękna. Piękno wolne, które nie reprezentuje (na przykład, jeżeli wypada dorzucić na poły własny przykład, arabeska po jej oderwaniu się od historycznego źródła w arabskim piśmie), nie jest bardziej wolne niż przedstawienie dzikiego tulipana. Wolne przedstawienie tego, co wolne, nie cechuje się niższym stopniem wolności niż wolne nie-przedstawienie. Będąc absolutnie wolnym przedmiot przedstawienia, nie zanieczyszcza ani nie zmniejsza wolności samego przedstawienia: $1 \times 1 = 1$.

A jednak:

Nie zakłada się tu [w odniesieniu do piękna wolnego] ani pojęcia jakiegoś celu, do którego miałyby danemu przedmiotowi służyć różnorodność, ani tego, co przedmiot ten miałyby przedstawiać; skutek bowiem byłby taki, że swoboda wyobraźni, która niejako bawi się oglądaniem kształtu, uległaby tylko ograniczeniu⁴.

Kant bynajmniej nie przeczy w tej wypowiedzi temu, że przedstawienie może podobać się pięknem wolnym, ale dorzuca kluczowe zastrzeżenie. Przyglądając się reprezentacji, nie zakładamy żadnego pojęcia celu, któremu miałyby ona być podporządkowana – to już oczywiste. Nie zakładamy jednak także pojęcia przedmiotu, który został przedstawiony, a nawet samego pojęcia reprezentacji. W chwili, gdy zaczniemy porównywać przedstawienie z tym, co przedstawione, musimy uruchomić pojęcia określające, czym właściwie przedstawiona rzecz jest, a więc konkretne treści poznawcze. Nie potrafię porównać tulipana z jego przedstawieniem, jeśli nie wiem nic o tulipanach – czy w przypadku muzyki instrumentalnej nie wystarczy więc, gdy przestanę udawać, że wiem, co zostało przedstawione, że zaakceptuję brak pojęcia, które opisywałoby przedmiot przedstawienia, brak mojej o nim wiedzy? *Pulchritudo vaga* odsuwa zatem pretensje *mimesis*, chociaż samego naśladownictwa (zostawmy jeszcze na boku

⁴ Ibidem, s. 107.

różnicę między *mimesis* jako imitacją a reprezentacją) nie likwiduje: czyni je obojętnym. 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. Słucham muzyki programowej, ale nie czytam programu, nie interesuje mnie, czy ma to być Orfeusz, czy może Don Kichot. Wyrwijmy z kontekstu fragment zdania, w którym Kant, mówiąc o czymś innym, mimochodem określa tę właśnie kwestię:

[...] kiedy przedstawienie (przez które dany jest nam pewien przedmiot) porównujemy za pomocą pojęcia z przedmiotem (z tym, czym powinien on być) [...]⁵.

Zatem, poza wszystkim innym, pojęcia rozumu są też narzędziami, dzięki którym dopiero określamy adekwatność przedstawienia, zresztą nie wedle pojęcia tego, jaki przedmiot przedstawienia jest, ale „czym powinien on być”. Tak oto, pośrodku rozróżnienia piękna wolnego i zależnego oraz problemu przedstawienia, zarysowuje się konieczność postawienia pytania o ideał piękna, które Kant rzeczywiście podejmuje już w następnym paragrafie.

Aby dobrze zrozumieć możliwość mimetycznego przedstawienia, które unieważnia własną mimetyczność – w tym znaczeniu, że odsuwa ono porównywanie między przedmiotem przedstawienia a samym przedstawieniem, porównywanie, które wymuszałoby rekurs do pojęcia, wystarczy uzmysłowić sobie pewne strategie malarskie, które na przełomie XIX i XX wieku zyskały pełną artykulację. Odwołajmy się do modernistycznych rozważań nad prawdą (a nie po prostu przedstawieniem) i malarstwem, wyciągając z nich to, co ma znaczenie dla naszego problemu. Ujmuje ten problem sławne i wielokrotnie cytowane zdanie Maurice'a Denisa: „trzeba pamiętać, że obraz, zanim stanie się bojowym rumakiem, nagą kobietą, anegdotą czy czymkolwiek innym, jest najpierw i przede wszystkim płaską powierzchnią, pokrytą w pewnym porządku kolorami”⁶. Chodzi właśnie o umiejętność zatrzymania się przy owym „najpierw”, podziwianie obrazu na etapie wolnego piękna, jakie dostrzec można w porządku barw i linii bez względu na mimetyczny charakter rodzącego się kształtu. Czy czegoś podobnego nie chwytają jeszcze sławniejsze powiedzenia Paula Cézanne'a o malarstwie jako „harmonii równoległej względem natury”? Owa „równoległość” wydaje się wyrażać właśnie obecność i zarazem unieważnienie mimetycznego związku

⁵ Ibidem, s. 109.

⁶ W. Haffman, *Malerei in 20. Jahrhundert*, Munich 1954, s. 58.

między obrazem a naturą, podkreślać specyfikę reprezentacji, która wyklucza porównanie ze swym przedmiotem co do adekwatności przedstawienia, a więc to właśnie porównanie, które musimy rzeczywiście wykluczyć, aby znaleźć upodobanie na przykład w martwych naturach Cézanne'a. Trzeba podkreślić, że chodzi o ten właśnie typ porównania obrazu i natury pod kątem adekwatności przedstawienia, który zakłada pojęcie przedmiotu, a nie wszelkie w ogóle porównanie. Cézanne, żeby pozostać w kręgu sławnych cytatów, powiedział też (podobno, bo wypowiedź tę przypisuje się i Chagalowi), że kiedy ocenia sztukę, bierze swój obraz i stawia go obok przedmiotu stworzonego przez Boga, jak drzewo lub kwiat. Jeśli załamuje się, to nie jest to sztuka. Otóż „równoległość” tym razem wyraźnie jest pojęta jako zdolność do wytrzymania tych samych kryteriów estetycznego osądu, zdolność do równego bycia, ujmując to w Kantowskich kategoriach, wolnym pięknem. Kwiat i drzewo to przykłady, które pozwalają na takie przeniesienie. Oczywiście, wskazanie na pojmowanie malarstwa jako dziedziny *freie Schönheit*, chociaż jego konsekwencje widać dobrze aż po Picassa, jeśli nie dłużej, nie wyodrębnia *differentia specifica* sztuki nowoczesnej. Czy nie można by powiedzieć tych samych rzeczy o malarstwie Parmigianina? „Długa szyja” Madonny jest ustanowiona, jako szyja właśnie, dzięki relacji mimetycznej, ale jej długość, dyktowana potrzebą zachowania pełnej elegancji harmonii linii krzywych, unieważnia porównanie z jakimkolwiek naturalnym przedmiotem. Odwołanie do pojęcia tego, jaka powinna być szyja, zlikwidowałoby upodobanie wiążące się ze swobodną grą kształtów. Coś podobnego zachodzi w rzeźbach kościoła St-Pierre w Moissac i setkach innych dzieł. Odwołanie do Kantowskiego oddzielenia piękna wolnego i zależnego nie wystarcza też jako kontekst interpretacji wczesnego modernizmu, jak tu bowiem dołączyć to, co Cézanne pisze o roli uczucia w malarstwie? A Émile Bernard, który zaczynając podobnie, dochodzi do estetyki autoekspresji, a rolę jaką pojęcie odgrywa w malarstwie Paula Gauguina? A jednak takie odwołanie przynosi jakąś korzyść poza zilustrowaniem wyводу Kanta, który jest historycznie nieodpowiedni, ale heurystycznie przydatny, bowiem unaocznia opaczność formuły rozumienia modernizmu jako „zerwania z przedstawianiem” czy „kresu *mimesis*”. Trzeba dysponować bardzo prymitywnym rozumieniem *mimesis* i jego roli w sztuce, by głosić coś takiego, trzeba rozumieć *mimesis* jako kopiowanie tego, co widać, a więc w arbitralnej niezgodzie z całą tradycją problemu.

Zatem piękno wolne dopuszcza przedstawienie pod dwoma warunkami: ani przedmiot przedstawienia nie zostanie odniesiony do żadnego pojęcia celu, ani też samo przedstawienie nie zostanie porównane ze

swym przedmiotem za pomocą pojęcia tego, jaki ten przedmiot powinien być. Nawet jeśli nie porównuję przedstawienia z pojęciem tego, jaki powinien być przedmiot tego przedstawienia, to jednak przedstawienie to rozpoznaję jako przedstawienie i to tego akurat przedmiotu. Patrząc na obraz Parmigianina i rozpoznaję kobietę, a nawet jej szyję. Patrząc na obraz Cézanne'a i rozpoznaję jabłko albo górę. Kant nie postawił sobie pytania o to rozpoznawanie i jego relację do porównywania. Rozpoznawanie nie jest bowiem odnoszeniem przedmiotu reprezentacji do pojęcia tego, czym przedmiot ten powinien być. Dopiero wypowiedzenie rozpoznania wprowadza pojęcie. Jest czymś innym widzieć jabłko i mówić: „widzę jabłko”, a zwłaszcza jest czymś innym widzieć jabłko i pytać „jakie powinno być jabłko?”. Problem polega na tym, by widzieć jabłko i abstrahować od tego, że to jest jabłko, abstrahować bez wysiłku. Rozpoznawanie nie dokonuje się na bazie poznawczych i normatywnych pojęć rozumu, ale na podstawie wstępnej otwartości świata, co daje się ująć dopiero z perspektywy ontologii prawdy, jaką Martin Heidegger przedstawił w *Byciu i czasie*, ale jeszcze nie ze stanowiska Kanta. Zostawmy to więc na razie z boku. Sam Kant odnosi się do tego jedynie na sposób deklaracji, bez pełnego uzasadnienia, przy okazji rozważania niezależności sądu smaku od pojęcia doskonałości:

[...] a chociaż do sądu smaku jako sądu estetycznego potrzebny jest również (jak do wszystkich sądów) intelekt, to nie występuje on w sądzie tym jako władza poznania przedmiotu, lecz tylko jako władza określania sądu i zawartego w nim (ale bez pojęcia) przedstawienia [...] ⁷.

Przedstawienie zostaje określone jako zawarte w sądzie smaku i obywatujące się bez pojęcia i to w zdaniu, którego początek określił intelekt właśnie jako władzę kształtowania pojęć. Niestety, Kant pozostawił tę uwagę bez rozwinięcia i pozostaje ona, nazywając rzecz po imieniu, enigmatyczna.

Zarazem dotknęliśmy innej jeszcze niejasności zawartej w samym tekście Kanta, niejasności, która wiąże się właśnie z użytym słowem „abstrahować”. Z jednej strony Kant daje przykłady piękna wolnego, zarówno naturalne, jak i artystyczne, w tym przykład muzyki bez tekstu. Z drugiej strony możemy przecież abstrahować od pojęcia w przypadku każdego przedmiotu i każdego przedstawienia i tekst trzeciej krytyki stwierdza to wprost:

⁷ I. Kant, op. cit., s. 104 [podkr. K. M.].

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 abstrahował⁸.

Zatem znowu dwie możliwości, z których pierwszą Kant określa jako niewiedzę. Podziwiamy przedmiot ze względu na jego wolne piękno wtedy, gdy nie wiemy nic o jego wewnętrznym celu. Raz jeszcze musi powrócić przykład tulipana. Nawet tulipan jest piękny pięknem wolnym tylko – w pierwszym przypadku – gdy nie wiemy o jego wewnętrznym celu. Im mniej wiemy o świecie, tym więcej w nim wolnego piękna, a rozszerzanie się oświecenia i powszechna edukacja muszą pomniejszać jego dziedzinę. Kant może jeszcze twierdzić, że wiedza o wewnętrznym celu kwiatu to wiedza, którą posiada botanik: kwiat jest organem rozrodczym rośliny. A my, żyjący w świecie, w którym ta wiedza jest wiedzą każdego, kto jako tako wywiązał się z obowiązku szkolnego, jak szeroko lub raczej jak wąsko możemy wykreślać domenę wolnego piękna, która fundowana jest przez ignorancję? Raz jeszcze potrzebna byłaby analiza prowadzona poza horyzontem dociekań Kanta, należałoby bowiem postawić pytanie o to, czy ta wiedza o wewnętrznych celach przedmiotów współkonstruuje nasz świat, czy przypadkiem się od niego nie oddziela oraz jak dalece rozszerzanie się oświecenia zmienia nasze widzenie świata. Ile razy, patrząc na kwiat – nie będąc botanikami i nie będąc już uczniami – zastanawialiśmy się nad jego funkcjonalnością ze względu na rozmnażanie rośliny, czy otrzymując kwiaty albo oglądając ogród, albo będąc na leśnej łące czy nawet w kwiaciarni, pomyśleliśmy kiedykolwiek: „och, jak perfekcyjnie celowy organ rozrodczy!”? Nie patrzmy tak nawet na ludzkie narządy płciowe, będące dla nas przedmiotami pożądania i *quasi*-estetycznego upodobania. Oto nasza zdolność do nieuwzględniania tego, co skądinąd wiemy (wiedza ta bywa tak nieadekwatna względem naszych własnych doświadczeń, że rodzi komiczne: czyż – bez względu na ich prawdziwość – wyjaśnienia naszych własnych upodobań seksualnych, jakich dostarcza psychologia ewolucyjna, nie są komiczne w zestawieniu z aktem pożądania?). Ta zdolność to właśnie moc abstrahowania, drugi z opisywanych przez Kanta przypadków, fundujący na nowo dziedzinę wolnego piękna. Abstrahować od celu przedmiotu, abstrahować od trafności przedstawienia możemy potencjalnie zawsze, a więc restytucja *pulchritudo vaga* ma wręcz triumfalny charakter. Rozróżnienie piękna wolnego i zależnego okazuje się w efekcie – co można było podejrzewać od początku, jeśli tylko przeczytaliśmy poprzednie paragrafy

⁸ Ibidem, s. 109.

Analityki piękna – nie kwestią przedmiotu, ale sprawą rodzaju sądu, jaki o danym przedmiocie wydajemy. Kant postawił sprawę jasno: „W wydawaniu sądu o wolnym pięknie (tzn. co do samej tylko formy) sąd smaku jest czysty”⁹. Oznacza to w konsekwencji, że cała *Analityka piękna* w tych częściach, które dotyczą czystego sądu smaku, a więc w swej znakomitej większości, jest teorią piękna wolnego. Piękno to można dzięki mocy abstrahowania dostrzec w każdym możliwym przedmiocie sądu smaku, bez względu na jego wewnętrzny cel i związek z pojęciem. Wystarczy „tylko” od tego celu i pojęcia abstrahować. Teoria przedmiotu pięknego pięknem wolnym staje się więc kwestią drugorzędną, jeśli nie w ogóle zbędną, gdyż wszystko zostaje rozstrzygnięte na pięttrze analityki sądu smaku. Czyżbyśmy więc, pytając jednak o ten przedmiot, poszli zupełnie błędną drogą, którą teraz udało się skutecznie skorygować?

Najpierw powraca problem niejasności Kantowskiego tekstu, niejasności filozoficznie znaczącej, a nie wynikającej z niezręczności wyrażenia itp. Jeśli wszystko miałaby rozstrzygać teoria sądu smaku, a przedmiot poprzez procedurę abstrahowania zawsze mógłby zostać uczyniony przedmiotem piękna wolnego, to dlaczego Kant komplikuje sprawę od początku? Już w pierwszych zdaniach 16. paragrafu *Analityki piękna*, kiedy po raz pierwszy wprowadza odróżnienie *pulchritudo vaga* i *pulchritudo adhaerens*, czyni to rzeczywiście od strony tego, co zakładane w sądzie smaku:

Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga*) i piękno li tylko zależne (*pulchritudo adhaerens*). Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu¹⁰.

Pozostawmy na razie poza zasięgiem rozważań kwestię relacji piękna, pojęcia i doskonałości oraz mocno hierarchizującą rodzaje piękna partykułę „li tylko”. Ważniejsze, że już następne zdania paragrafu zmieniają perspektywę i narzucają rozważania od strony przedmiotu:

Piękno pierwszego rodzaju określa się jako (dla siebie istniejące) piękno tej lub owej rzeczy; drugie jako związane z pewnym pojęciem (piękno uwarunkowane) przypisywane jest przedmiotom podpadającym pod pojęcie pewnego szczególnego celu¹¹.

⁹ Ibidem, s. 107.

¹⁰ Ibidem, s. 105.

¹¹ Ibidem, s. 105–106.

Niedługo potem następują przykłady piękna wolnego, w tym przykłady muzyczne. Raz jeszcze trzeba zapytać: jeśli sprawa rozróżnienia rodzajów piękna sprowadza się do abstrahowania od pojęcia w czystym sądzie smaku, to po co w ogóle przykłady, po co powtarzanie tego rozróżnienia od strony przedmiotu? Nieustanne zmienianie punktu widzenia może prowadzić jedynie do nieporozumień i empirycznie do nich prowadzi, o czym Kant dobrze wie. Oto kilka znaczących zdań, raz jeszcze kwestia abstrahowania od pojęcia celu w czystym sądzie smaku, ale tym razem przeczytana z ważną kontynuacją:

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 za właściwość tylko zależną (kto bierze pod uwagę cel przedmiotu) [...] ¹².

Odróżnienie rodzajów piękna zostało tutaj ujęte od strony sądu estetycznego, ale tym razem okazuje się, że abstrahowanie od pojęcia celu, które pozwala przekształcić piękno dowolnego przedmiotu w piękno wolne, może nas narazić na „naganę i zarzut złego smaku”, sformułowane z pozycji piękna zależnego – „li tylko” zależnego, a jednak roszczonego sobie prawo do przygan.

Ważne pytanie: czy roszczenie sądu wydawanego z pozycji piękna zależnego, aby przyganiać redukcji przedmiotu o wewnętrznym celu do przedmiotu piękna *li tylko wolnego* – a przygana ta odwraca hierarchizację rodzajów piękna, które partykuła „li tylko” zarysowała na początku Kantowskiego paragrafu – jest uprawniona? Na pierwszy rzut oka stanowisko Kanta wydaje się polubowne. Kontynuując przytoczone rozważanie, Kant pisze:

[...] choć każdy z nich [tzn. sądzący wedle pojęcia i abstrahujący od niego] na swój sposób wydaje sąd trafny; pierwszy podług tego, co przedstawia się jego zmysłom, a drugi podług tego, co posiada w swej myśli ¹³.

Nie ufajmy nazbyt pospiesznie tej polubowności: czyż w odróżnieniu sądenia wedle zmysłów i sądenia wedle myśli nie zapowiada się już przyszła hierarchizacja? Na razie jednak Kant dodaje w koncyliacyjnym tonie:

¹² Ibidem, s. 109.

¹³ Ibidem.

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 smaku¹⁴.

Ta opinia wracać będzie w dyskusjach o sztuce, a zwłaszcza o muzyce, wielokrotnie, z Kantowskiej inspiracji i bez niej. Jej echo łatwo dostrzec w żądaniu Witkacego, aby każdy krytyk artystyczny, zanim wyda sąd, przedstawił założenia swego „światopoglądu estetycznego”, pobrzmiwa ona, kiedy Glenn Gould przeciwstawia sobie estetyczny i historyczny osąd dzieła muzycznego. Charakterystyczne jednak, że odwołania do starannego odróżniania rodzajów osądu dzieła sztuki służyły z reguły hierarchizacji tych rodzajów; zarówno Witkacy, jak i Gould dobrze wiedzieli, jakie sądy są właściwe. A Kant? Polubowność pierzcha w następnym paragrafie trzeciej krytyki, gdy filozof stawia zagadnienie ideału piękna, chociaż punkt zasadniczy zostaje przedstawiony już przy komentarzu do przykładów piękna zależnego:

Można by na przykład wiele form podobających się bezpośrednio w naoczności zastosować do jakiejś budowli, gdyby budowla ta nie miała być kościołem; można by jakąś postać upiększyć wszelkiego rodzaju ozdóbkami oraz lekkimi, chociaż regularnymi liniami, jak to czynią Nowozelandczycy w swym tatuażu, gdyby postać ta nie była człowiekiem; inna natomiast mogłaby mieć o wiele subtelniejsze rysy i bardziej ujmujący, łagodniejszy wyraz twarzy, gdyby nie miała przedstawiać mężczyzny czy nawet wojownika¹⁵.

Otrzymujemy trzy przykłady o nierównej wadze, z których wszystkie prezentują powtarzającą się sytuację, gdy coś, co podoba się jako piękno wolne, musi zostać odrzucone z perspektywy piękna zależnego, czyli z pozycji pojęcia określającego cel przedmiotu. Za każdym razem czysty sąd smaku wydaje swój wolny osąd wyrażający upodobanie – podobają mu się formy ornamentu architektonicznego, linie maoryskiego tatuażu, miękkości linii pięknej twarzy, po to, by to, co się temu sądowi podoba, zostało zawsze odrzucone jako niestosowne. Z punktu widzenia piękna wolnego owe zarzuty niestosowności jedynie rozmijają się z charakterem upodobania i zanieczyszczają sąd smaku, zmieniając jego postać z czystej w jedynie stosowaną. *Decorum* czy *aptum* jako zasada artystyczna (jak bowiem można by w ogóle odnieść takie rozumowanie do przedmiotów naturalnych:

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 107–108.

czym miałyby być niestosowność kwiatu?) okazują się, wbrew sokratejskiej tradycji funkcjonalnego rozumienia piękna, nie tylko nie mieć nic wspólnego z wolnym pięknem, ale wręcz likwidować jego wolność. Czy to oznacza wolność abstrahowania od *decorum*? Trzy przykłady, jakie podaje Kant, mają pod tym względem – powtórzmy – nierówną wagę. Przykład trzeci, twarz wojownika, to tylko *decorum*, wyczerpuje się on w odwołaniu do pojęcia o tym, jaki przedmiot być powinien, czyli w znanym już nam porównywaniu przedmiotu reprezentacji z jego pojęciem, a więc dokładnie w tym, od czego abstrahuje czysty sąd smaku. Przykład pierwszy, zmysłowe formy nieodpowiednie dla kościoła, angażuje nie tylko wyobrażenie o tym, jak powinien wyglądać kościół, ale też jego funkcję jako czegoś używanego. Stosowność zależna tu jest od możliwości kościoła, by być kościołem, a złamanie *decorum* może odebrać funkcję samemu przedmiotowi. Czy więc – pierwsze podejrzenie – sąd smaku, który w przypadku kościoła abstrahuje od stosowności jego wizualnych form, nie jest co prawda uprawniony w wąskim zakresie czystej estetyczności, ale z każdej szerszej perspektywy musi być odrzucony jako zwyczajnie niekompetentny, nie tylko z perspektywy religijnego kultu, ale też z perspektywy architektury jako dziedziny sztuki? Dzięki przykładowi kościoła dotykamy sytuacji, gdy estetyczne abstrahowanie od pojęcia może zlikwidować artystyczność przedmiotu, a więc zauważamy, że z Kantowskiej perspektywy teoria smaku nie wyczerpuje teorii sztuki, a relacja piękna zależnego i wolnego inaczej wygląda z punktów widzenia estetycznego i artystycznego. Najważniejsze znaczenie ma jednak przykład drugi, a jego waga staje się w pełni zrozumiała dopiero w świetle rozważań Kanta o ideale piękna.

Ideał jest powiązany z ideą (pojęciem rozumu) w ten sposób, że stanowi adekwatne do niej wyobrażenie czegoś jednostkowego. W ten sposób ideał zakłada ten właśnie rodzaj porównywania, który został wykluczony z dziedziny piękna wolnego: porównanie pewnego jednostkowego, naocznego przedstawienia z pojęciem przedstawionej rzeczy, pojęciem normatywnym, wyznaczającym to, jaka ta rzecz powinna być. Kant zaznacza jednak różnicę między ideałem zredukowanym do postaci typu, który daje się wyznaczyć dla każdego gatunku rzeczy (bo nie dla pojedynczych egzemplarzy), a zgodnością wyobrażenia z pojęciem wewnętrznego, koniecznego celu wyobrażonej rzeczy. Istnieje jeden tylko byt, który zawiera w sobie pojęcie wewnętrznego celu w sposób konieczny, a bytem tym jesteśmy my sami. Ostatecznie więc i w ścisłym rozumieniu ideał piękna można określić wyłącznie dla przedstawienia człowieka. Ideał taki dotyczyć może oczywiście tylko piękna zależnego. Niemożliwość sformułowania ideału

dla piękna wolnego ma dwa powody. Po pierwsze ideał zakłada ideę, a piękno wolne obywa się bez pośrednictwa pojęcia, wykluczając zarazem porównanie przedstawienia z tym, co przedstawione. W ten sposób piękno wolne blokuje w swej dziedzinie możliwość zaistnienia ideału. Po wtóre ideał jest w nieuchronny sposób normatywny, wyznacza wzorzec i domaga się spełnienia, a więc dostarcza kryterium oceny przedmiotu pięknego. Kryterium takie może zaś zostać sformułowane tylko dla piękna zależnego. Możliwość istnienia kryteriów piękna wolnego jest wykluczona przez czysto estetyczny charakter sądu smaku, orzekającego jedynie stosunek władz poznawczych podmiotu do przedstawienia, stosunek zwany upodobaniem, który ma radykalnie subiektywny charakter:

Nie może istnieć żadne obiektywne prawidło smaku, które za pomocą pojęć określałoby, co jest piękne. Każdy bowiem sąd z tego źródła jest estetyczny; tzn. że jego racją determinującą jest uczucie podmiotu, a nie pojęcie przedmiotu. Poszukiwanie jakiejś zasady smaku, która mogłaby za pomocą określonych pojęć podać ogólne kryterium piękna, jest trudem daremnym, gdyż to, czego się szuka, jest niemożliwe i samo w sobie sprzeczne¹⁶.

Na gruncie *pulchritudo vaga* nie sposób z Kantem dyskutować. A więc raz jeszcze: ideał piękna jest ostateczną normą piękna zależnego, co w konsekwencji oznacza między innymi, że jeśli muzyka *ohne Text* jest sprawą piękna wolnego, to i dla niej nie istnieje i nie jest możliwe kryterium piękna. Ideał piękna, jako ostatecznie sformułowany dla przedstawienia człowieka, wydobywa wagę drugiego z trzech Kantowskich przykładów konfliktu piękna wolnego i *decorum* piękna zależnego, konfliktu czystego i stosowanego sądu smaku, przykładu nowozelandzkich tatuaży na ciele człowieka. Nieodpowiedniość tych tatuaży nie bierze się z funkcji czy zewnętrznie przydanego pojęcia celu, ale z ich niezgody z pojęciem, które stanowi wewnętrzny i konieczny cel człowieka. Abstrahowanie od tego celu znosi człowieczeństwo, a więc, chociaż uprawnione z czysto estetycznej perspektywy *freie Schönheit*, musi zostać wykluczone z wielu innych perspektyw, przede wszystkim zaś z perspektywy rozumu praktycznego i filozofii moralnej drugiej krytyki oraz, co stanie się jasne za chwilę, z perspektywy sztuki. Nie spieszymy się przy tym, uczuleni przez antropologię i dyskursy krytyczne, ze stawianiem Kantowskiemu humanizmowi, na podstawie takiego, a nie innego doboru przykładu, łatwego zarzutu europocentryzmu itp. Derrida, komentując *Krytykę władzy sądzienia*, słusznie podkreślił, że uzależnienie

¹⁶ Ibidem, s. 109–110.

pulchritudo adhaerens od pojęcia, a więc w dalszej perspektywie od języka, wręcz wymusza otwarcie filozofii transcendentalnej na teorię kultury. To samo stwierdza sam Kant w paragrafie poświęconym ideałowi piękna, bo gdzieżby indziej, choć po to, by horyzont teorii kultury natychmiast przekroczyć. To, co relatywne, zostaje umieszczone po stronie empirycznie odnajdowanej normy przedstawienia, wrażliwej na warunki lokalne:

[...] dlatego Murzyn musi mieć z konieczności w tych empirycznych warunkach inną ideę normy niż człowiek biały, a Chińczyk inną niż Europejczyk¹⁷.

Sama idea normy nie ma oczywiście pochodzenia empirycznego – jakże sama idea normy mogłaby takie pochodzenie mieć? – ale stanowi podstawę możliwości wszelkiego prawidła oceny. Przekroczenie owej relatywnej normy przedstawienia za pomocą ideału piękna, który oparty jest nie na względnej geograficznie i cywilizacyjnie przeciętności wyglądu i wyobrażenia o człowieku, ale na koniecznym pojęciu wewnętrznego celu człowieka, nie oznacza prostego porzucenia owych „przeciętności” – zostają one zachowane jako niewchodzące do samego ideału warunki poprawności przedstawienia, a więc zarazem uprzednie warunki możliwości ideału piękna. Przedstawienie człowieka zatem w konieczny sposób nie może podlegać osądowi tylko estetycznemu: „ocena na podstawie takiego kryterium [ideału piękna] nigdy nie może być czysto estetyczna”¹⁸. Albo jeszcze konkretniej: „ocena na podstawie ideału piękna nie jest samym tylko sądem smaku”¹⁹. Trudno zatem o mocniejszy przykład wątpliwego estetycznego abstrahowania niż próba osądu przedstawienia ludzkiej postaci jako piękna wolnego.

Ideał piękna tłumaczy, dlaczego estetycznie prawomocna procedura abstrahowania od pojęcia celu pięknego przedmiotu lub jego przedstawienia nie może być zaakceptowana z punktu widzenia jakiegokolwiek humanizmu, zwłaszcza humanizmu tak na siebie zdecydowanego, jak Kantowski. Dlaczego napisałem jednak, że abstrahowanie takie jest równie trudne do przyjęcia z perspektywy sztuki? Odpowiedź na takie pytanie byłaby oczywista, gdyby nie dziesięciolecia upartej lektury teorii sądu smaku zawartej w *Krytyce władzy sądenia* jako teorii sztuki, aż po fundowanie idei autonomii sztuki w Kantowskiej koncepcji autonomii sfery estetycznej względem dziedzin poznania i moralności. Lekturę tę zapoczątkował, jak

¹⁷ Ibidem, s. 114–115.

¹⁸ Ibidem, s. 117.

¹⁹ Ibidem.

sądzę, Friedrich Schiller, a w jej kręgu pozostają na przykład – jak już wspominałem – toczone przez Petera Bürgera rozważania o „mieszczańskie autonomii sztuki”. Lektura ta, niewątpliwie kulturotwórcza i historycznie więcej niż istotna, nie jest po prostu pomyłką. Nie brakuje wypowiedzi Kanta, które uzasadniają takie odczytanie. W paragrafie 44. Kant podaje definicje różnych postaci sztuki, w tym sztuki pięknej (wrócimy jeszcze do tego, że część przynajmniej muzyki Kant umieścił przy tej okazji nie po stronie sztuk pięknych, ale sztuk przyjemnych):

Sztuka piękna jest natomiast sposobem przedstawienia, który sam dla siebie jest celowy i który, chociaż bez celu, sprzyja jednak kulturze władz umysłowych w kierunku towarzyskiego udzielania się²⁰.

Sztuka piękna została zatem wyróżniona z ogółu sztuk po pierwsze na podstawie swego czysto estetycznego charakteru, jako celowość bez celu, a więc na podstawie trzeciego znamienia sądu smaku (tj. co do relacji), a zarazem – wraca tutaj teoria kultury – swej funkcji w ramach *Bildung*. Sztuka piękna może sprzyjać *Bildung*, gdyż bazą towarzyskiego udzielania się jest właśnie to, co odróżnia tę sztukę od sztuk przyjemnych. Sztuki przyjemne apelują do naszego zmysłowego czucia i jemu przynoszą satysfakcję, która, właśnie jako zmysłowa, nie może „towarzysko się udzielać”. Tymczasem przedstawienia sztuk pięknych apelują do władzy wyobraźni i intelektu i upodobanie, jakie budzą, oparte na grze uniwersalnych władz podmiotu i określone nie przez czucie, lecz przez sąd refleksyjny, może „udzielać się” i przynosi „rozkosz refleksji”, a nie „rozkosz czucia”. Sztuka piękna okazuje się po prostu sztuka estetyczną i Kant wyraża to zdecydowanie i jasno:

Dlatego też sztuka estetyczna jako sztuka piękna jest taką sztuką, dla której kryterium stanowi refleksyjna władza sądenia, a nie zmysłowe czucie²¹.

Po prostu: „sztuka estetyczna jako sztuka piękna”... Właściwie wszystkie problemy prawomocności estetycznego abstrahowania w odniesieniu do przedstawień podpadających pod piękno zależne zostają przekreślone, okazują się aplikacją nieartystycznej perspektywy, a szuka – dzięki swej „mieszczańskie autonomii”, tzn. jako czysto estetyczna dziedzina *freie Schönheit* – może pokazać humanizmowi język...

²⁰ Ibidem, s. 229.

²¹ Ibidem.

Można by na tym zakończyć sprawę i przejść do podsumowania – a muzyka „bez tekstu” okazałaby się sztuką wzorcową, sztuką *per se* (chyba że – widzieliśmy już taką możliwość – zsunęłaby się w końcu z dziedziny sądów refleksyjnych do dziedziny zmysłowego czucia, a więc z obszaru sztuki pięknej do sztuk przyjemnych, razem z gotowaniem i gramami towarzyskimi), gdyby tak intensywnie od dwóch stuleci czytany paragraf 44. zawierał *całą* Kantowską koncepcję sztuki. Czytajmy jednak trzecią krytykę w innym miejscu (paragraf 46.):

[...] można przecież już z góry dowieść, że [...] sztuki piękne muszą być z konieczności uważane za sztuki geniuszu²².

Konieczność tego powiązania wynika z samej estetyczności sztuk pięknych. Jako czysto estetyczne nie posiadają one prawideł, gdyż niemożliwe jest – jak już wiemy – podanie jakiegokolwiek prawidła wolnego piękna. Zarazem jednak samo istnienie sztuk pięknych, empiryczna możliwość ich uprawiania, wymusza przyjęcie pewnego minimum prawideł, bez jakich wszelkie ludzkie wytwarzanie nie może się obejść. Konieczność prawidła dla wszelkiego możliwego ludzkiego wytwarzania została już w pełni rozpoznana w Arystotelesowej wykładni *tekhne*, a nawet w potocznym, greckim użyciu tego słowa. Powstaje zatem kłopotliwa sytuacja: wytwarzanie przedmiotów podlegających czystemu, estetycznemu upodobaniu wymaga prawideł, a zarazem dedukcja takich prawideł z sądu smaku nie jest możliwa. Prawidła takie, skoro nie da się ich dedukować, należy zatem *ustanowić*. A tym właśnie wedle Kanta jest geniusz: wrodzoną (pochodzącą z natury) zdolnością do ustanawiania prawideł sztuki. Relacja między *Genie* i *ingenium* zostaje dokładnie określona. Jeśli przyjąć takie określenie geniuszu – a musimy tak postąpić, aby dobrze zrozumieć meandry Kantowskiego wywodu – to konieczność pojmowania sztuk pięknych jako sztuk geniuszu rzeczywiście narzuca się z mocą oczywistości. Wprowadzenie geniuszu rozwiązuje zarazem dwie antynomie: znany już nam problem prawideł dla tego, co czysto estetyczne, a zarazem konieczność wytworów sztuki, niebędących przecież czymś naturalnym, aby „wydawały się naturą”. Ten ostatni wymóg nie jest jakimś uzależnieniem Kanta od relatywnego smaku epoki, ale koniecznością, jeśli wytwory sztuk pięknych mają się podobać pięknem wolnym, tak jak podoba się dziki tulipan. Wprowadzenie geniuszu na teren sztuk pięknych to jednak podwójny gest. Z jednej strony czyni ono możliwym same sztuki piękne

²² Ibidem, s. 231.

jako sztuki estetyczne, tłumacząc dopiero, jak w ogóle może zachodzić estetyczne wytwarzanie, ale z drugiej powoduje, że sztuki piękne przestają się oto mieścić w dziedzinie estetyczności. Meandry wywodu Kanta o sztuce biorą się właśnie stąd, że ta druga konsekwencja zostaje podjęta i poddana przemyśleniu. Pierwszym zwiastunem przekraczania przez sztukę horyzontu estetyczności jest sama możliwość konfliktu między prawodawczą aktywnością geniuszu a sądem smaku: oto czysty sąd smaku odrzuca sztukę geniuszu, nie uznaje ustanowionych prawideł sztuki. Kant rozpoznaje oczywiście wagę tego wydarzenia i poświęca mu osobny paragraf. Rozwiązanie konfliktu, jakie zaproponował, było (i zwykle wciąż jest) interpretowane jako konserwatyzm, zwłaszcza w zestawieniu ze współczesną Kantowi twórczością *Sturm und Drang*, tymczasem kompromis między smakiem a genialnością pozwala dopiero ratować estetyczny wymiar sztuki, bowiem genialność ma wszelkie dane, by ustanawiać swe reguły poza dziedziną upodobania. Jednak po wprowadzeniu geniuszu da się ratować już tylko estetyczny wymiar sztuki, a nie – wbrew wcześniejszej deklaracji Kanta – jej czystą estetyczność. Jak bowiem działa geniusz, jeśli o działanie to zapytać od strony zaangażowanych w nie władz poznawczych, a przede wszystkim wyobraźni? Jaka jest zasada ożywiająca ów *Geist*, który zachwyca nas w dziełach sztuki geniuszu, a który dopiero pozwala nam rozpoznać wartość uwagi sztukę, odróżnić ją od miernoty i akademickiej poprawności? Paragraf 49. *O władzach umysłu składających się na genialność* przynosi zdecydowaną i klarowną odpowiedź:

Otóż twierdzą, że zasadą tą nie jest nic innego, jak tylko zdolność unaoczniającego przedstawiania idei estetycznych; przez ideę estetyczną zaś rozumiem takie [wytworzone przez] wyobraźnię przedstawienie, które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne i, co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może. Nietrudno zauważyć, że jest ona odpowiednikiem idei rozumowej, będącej na odwrót pojęciem, któremu żadna naoczność (przedstawienie przez wyobraźnię) adekwatna być nie może²³.

Czyż nie to właśnie Johann Wolfgang Goethe nazwał symbolem? Zostawmy jednak Goethego koncepcję symbolu na boku, Kant używa słowa „symbol” inaczej i lepiej nie prowokować nieporozumień. Zatem sztuka budząca nasze rzeczywiste zainteresowanie, sztuka, której geniusz nadaje ów *Geist*, który różni ją od wytworów ledwie akademicko poprawnych, przedstawia idee estetyczne. Chociaż nie można zredukować idei

²³ Ibidem, s. 242.

estetycznej do żadnego pojęcia, to nie tylko jej definicja wymaga rekursu do pojęcia, ale nasze obcowanie z nią ma charakter interpretacyjny: sztuka ta „daje do myślenia”. Estetyczny charakter idei pociąga za sobą niewyczerpalność i nieskończoność interpretacji, ponieważ interpretacja, myślenie sprowokowane przez sztukę, obraca się w kręgu własnej nieuchronnej nieadekwatności. W obliczu godnej uwagi sztuki myślimy, tzn. próbujemy za pomocą słów ująć znaczenie przedstawienia, względem którego słowo, każda pomyślana idea i każda wypowiedź pozostają nieodpowiednie. Obcowanie z taką sztuką jest już nie czystym upodobaniem, ale wypowiadającym i myślącym mierzeniem się z niewypowiedzalnością tego, co naocznie doświadczane. Sama niewypowiedzalność, nierówność myśli z naocznością, która jednak *znaczy*, uwarunkowana jest przez nieustannie ponawiany i zawsze nieudany rekurs do pojęcia. Idea estetyczna i idea rozumowa (pojęcie) stanowią wzajemne lustrzane odbicie, dwie formy nierówności naocznego i pojęciowego, dwie wzajem do siebie niesprowadzalne drogi, na których poszukujemy konstytucji znaczenia i uchwycenia sensu. W dychotomii piękna wolnego i zależnego idea estetyczna nie pokrywa się tak po prostu z *pulchritudo adhaerens*, nie jest odesłaniem do konkretnego pojęcia celu przedstawienia lub przedstawionej rzeczy. (Zresztą teraz, gdy mówimy już tylko o sztuce, mówmy po prostu o przedstawieniach, a nie o rzeczach samych, ich bowiem nie dotyczy już Kantowski wywód: „Piękno przyrody jest piękną rzeczą; piękno sztuki jest pięknym przedstawieniem pewnej rzeczy”²⁴). Idea estetyczna odsyła do pojęcia jako czegoś nieadekwatnego względem naocznego przedstawienia, inaczej więc niż w definicyjnie ścisłym sensie odsyła do pojęcia piękno zależne. Jednak odsyła do pojęcia i na pewno wiąże się bliżej z pięknem zależnym niż z coraz bardziej oddalającym się światem wolnego piękna, tego piękna, w którym zakorzeniona sztuka nie „daje dużo do myślenia”. Tak oto umożliwienie sztuk pięknych jako czegoś czysto estetycznego poprzez wprowadzenie geniuszu wyprowadziło ostatecznie, wbrew wstępnej deklaracji samego Kanta, sztuki piękne poza dziedzinę piękna wolnego. Zarazem zarysowała się możliwość drugiej lektury teorii sztuki zawartej w *Krytyce władzy sądzenia*, takiej lektury, która zapyta o sztukę i pojęcie i którą podjął oczywiście Hegel. Dwie rozmaite lektury Kanta, obie zresztą mogące powołać się na „tekst sam”, prowadzą zatem w trudnych do uzgodnienia kierunkach – tę dwoistość lektury zaznaczyłem zresztą już na wstępie.

²⁴ Ibidem, s. 237.

Którą zatem lekturę wybrać tutaj, zanim zaczniesz się śledzić w trybie historycznym rozchodzenie się tych kierunków? Być może tę, która pozwala zrozumieć więcej z trzeciej krytyki i jej złożonej konstrukcji, a zatem tę, która ostatecznie oddziela sztukę, jako dziedzinę prezentacji idei estetycznych, od sfery piękna wolnego. Z tego punktu widzenia bowiem rozumiemy wreszcie, dlaczego abstrahować można potencjalnie zawsze i abstrahowanie takie może być estetycznie prawomocne, a jednak odrzucone z perspektywy sztuki. Kto, podziwiając przedstawienie człowieka, abstrahuje od pojęcia, staje się zdolny do wypowiedzenia o tym przedstawieniu czystego sądu smaku, ale zarazem uniemożliwia ukonstytuowanie się idei estetycznej, a więc znosi rzeczywistą wartość sztuki, redukując to, co potencjalnie genialne, do niebudzącego myśli wolnego piękna. Jeśli przyjąć to rozumowanie, to staje się jasne, dlaczego abstrahowanie od pojęcia przy przedstawieniu człowieka po wprowadzeniu w horyzont rozważań ideału piękna i idei estetycznej nie może być przyjęte nie tylko przez humanizm, ale też z punktu widzenia sztuki. Abstrahowanie to dokonuje *nieuprawnionej redukcji sztuki do estetyki*. Jednocześnie jasności nabiera powód, dla którego Kant potrzebował przykładów *pulchritudo vaga*: dostarczają one przeglądu tej sfery, w której czysty sąd smaku pozostaje u siebie, gdzie estetyczna redukcja nie budzi zastrzeżeń, a więc prezentują obszar sztuki czysto estetycznej. Nie ma zatem sprzeczności w uznaniu piękna wolnego za sprawę sądu i podawaniu zarazem jego przedmiotowych przykładów. Piękno wolne jest sprawą sądu smaku, ale istnieje wyróżniona dziedzina przedmiotów, gdzie sąd ten jest w pełni swoich praw, nawet jeśli dziedzina ta może – z punktu widzenia idei estetycznych i ideału piękna – być uznana za piękną *pięknem li tylko wolnym*. Otóż i pozorna dwuznaczność Kantowskich wartościowań: przewaga piękna wolnego lub zależnego pochodzi od przyjęcia estetycznego lub artystycznego punktu widzenia. Ludzkie zainteresowanie i myślenie każą przyznać przewagę temu drugiemu. Czy to oznacza, że piękno wolne i jego wyróżnione przedmioty zostają pozbawione myślowej doniosłości?

To, co piękno wolne traci jako przedmiot zainteresowania rozumu, odzyskuje od strony moralności, jako – w specyficznym Kantowskim znaczeniu – symbol. Rozumowe zainteresowanie w pięknie wolnym uzasadnione jest bowiem dopiero dzięki pełnemu niepewności dostrzeżeniu w rozkoszowaniu się pięknem swoistego treningu moralnego. Trening ten ma zresztą czysto formalny charakter i – czyż po doświadczeniach XX wieku mielibyśmy ochotę polemizować z takim sądem? – *niczego nie gwarantuje*.

To raczej brak zainteresowania pięknem, zwłaszcza pięknem przyrody, niepokoi jako oznaka duszy prymitywnej, a nie jego istnienie. W części *O rozumowym zainteresowaniu w pięknie* (paragraf 42.) czytamy:

Abyśmy mogli żywić bezpośrednie zainteresowanie w pięknie jako takim, musi ono być przyrodą, albo musimy je za nią uważać; tym bardziej, jeśli wolno nam nawet imputować innym, że powinni być w nim zainteresowani. A jest tak faktycznie, skoro uważamy za prostacką i nieszlachetną umysłowość tych, którzy nie mają uczucia dla przyrody pięknej (tak bowiem nazywamy podatność na to, by być zainteresowanym w jej kontemplacji) i którzy przy jedzeniu czy butelce oddają się delectowaniu samymi tylko uczuciami zmysłowymi²⁵.

(Zwróćmy uwagę: „albo musimy je za nią uważać”, a więc raz jeszcze sztuka czysto estetyczna musi wydawać się naturą; czyż nie zarysowuje się już tutaj idea „harmonii równoległej względem natury”? Zestawmy to z przytaczaną wcześniej wypowiedzią Cézanne’a o zestawianiu obrazu i dzieła Bożego). Formalność ewentualnego treningu moralnego, jaki wiąże się z podziwianiem piękna wolnego, opiera się na analogii między czystym sądem smaku a sądem moralnym przede wszystkim co do ich bezinteresowności i pretensji do udzielania się. A symboliczność? Wszelkie piękne przedstawienie jest hypotypozą, a więc ma charakter unaoczniający, w przeciwieństwie do czysto znakowych charakterystatów. Hypotypozy Kant dzieli na schematyczne, a więc unaoczniające przedstawienia pojęć intelektu, wiążące apriorycznie pojęcie i naoczność oraz symboliczne, tzn. unaocznienie pojęcia rozumu przez podłożenie podeń z konieczności nieadekwatnej naoczności. Wszelkie hypotypozy, a więc także symbole, należą do poznania intuitywnego, przeciwstawionego czysto pojęciowemu poznaniu dyskursywnemu. Wobec nieadekwatności każdej możliwej naoczności względem pojęć rozumu symbol może być ustanowiony tylko na mocy analogii. Cztery punkty ustalają formalną analogię między pięknem a dobrem moralnym: bezpośredniość upodobania, jego bezinteresowność, wolność wyobraźni w wydawaniu sądu i subiektywność tegoż sądu o pretensji do powszechnej ważności. Analogia ta czyni wolne piękno symbolem moralnym i – jest to tylko analogia – niepewnym elementem moralnego treningu. Symboliczny charakter *freie Schönheit* jest jego zasadniczą, jeśli nie jedyną, podstawą, by rościć sobie prawo do doniosłości:

²⁵ Ibidem, s. 224.

Otóż powiadam: piękno jest symbolem tego, co etycznie dobre i tylko z tego też względu (ze względu na stosunek, który dla każdego człowieka jest czymś naturalnym i który każdy imputuje innym jako obowiązkowy) podoba się ono, roszcząc sobie pretensje do tego, by aprobował je każdy inny²⁶.

Zostawmy na razie na boku zaskakujące odwrócenie relacji między pojęciem a naocznością, jakiego Kant dokonuje – w stosunku do rozważań i idei estetycznej – mówiąc o symbolicznym charakterze piękna.

Teraz dopiero można na poważnie postawić kluczowe tutaj pytanie: co to znaczy, że muzyka bez tekstu reprezentuje piękno wolne? Jeśli piękno wolne jest dziedziną czystej estetyczności, to można o muzyce bez tekstu rzec bez ryzyka przynajmniej tyle: (1) sąd na temat piękna takiej muzyki ma charakter refleksyjny, a nie determinujący; (2) muzyka bez tekstu podoba się zupełnie bezinteresownie; (3) muzyka bez tekstu podoba się bez pomocy pojęć, a upodobanie w niej ma charakter zarówno subiektywny, jak i powszechny; (4) podstawą upodobania w muzyce bez tekstu jest jej forma pustej celowości, tzn. taka forma celowości, której nie towarzyszy żadne przedstawienie określonego celu; (5) sądowi o muzyce bez tekstu przysługuje subiektywna konieczność, a warunkiem tej konieczności jest założenie estetycznego *sensus communis*. Tych pięć tez wynika bezpośrednio z analityki sądu smaku, a można je uzupełnić o trzy dalsze, będące konsekwencjami tychże pięciu twierdzeń: (6) upodobanie w muzyce bez tekstu jest niezależne od zmysłowego powabu, jakim może cechować się dźwięk; (7) upodobanie w muzyce bez tekstu jest niezależne od wzruszenia, jakie może towarzyszyć aktowi jej słuchania; (8) sąd o muzyce bez tekstu opiera się na racjach *a priori*. Dołączmy do tego dwie, teraz już chyba oczywiste, tezy negatywne: (9) muzyka bez tekstu nie posiada znaczenia pojęciowego oraz (10) dla muzyki bez tekstu nie można podać kryterium piękna i sformułować ideału piękna (co nie oznacza, że nie można dla niej sformułować na przykład kryteriów technicznej poprawności kompozycji, tyle tylko, że kryteria takie będą posiadały charakter techniczno-artystyczny, a nie w ścisłym sensie estetyczny). Tych dziesięć tez proponuję potraktować jako teorię muzyki bez tekstu zawartą *implicite* – chociaż wolałbym powiedzieć: niemal *explicite* – w *Krytyce władzy sądenia*. Jej trzon odnajdujemy następnie u wielu autorów, po pierwsze u Hanslicka – późniejsza recepcja Hanslickowi zresztą przypisuje zwykle pionierstwo w zakresie takiego rozumienia muzyki, które, moim zdaniem, wywodzi się od Kanta – następnie w powołującej się, w sposób uprawniony czy nie,

²⁶ Ibidem, s. 302.

na Hanslicka muzykologii pozytywistycznej, w fenomenologicznych estetykach muzyki, na przykład u Ingardena, w radykalnej postaci w *Poetyce muzycznej* Strawińskiego, w wypowiedziach Glenna Goulda. Historia recepcji może pokazać przechodzenie tej estetyki w potoczność, aż po powtarzane na mocy oczywistości przekonanie o asemantycznym charakterze muzyki, śledząc na przykład sposoby przeprowadzania krytyki koncepcji konkurencyjnych, takich jak Wagnerowska czy, z innej strony, hermeneutyka muzyczna Hermanna Kretzschmara. To właśnie mam od początku na myśli, mówiąc, że Kantowska trzecia krytyka w zasadniczy sposób *otwiera pole* nowoczesnej refleksji nad muzyką instrumentalną; nie chodzi bynajmniej o niemożliwe do obrony twierdzenie, iżby między tezami Kanta a na przykład wizją muzyki rysowaną w *O pięknie w muzyce* czy *Poetyce muzycznej* (albo w wypowiedziach Lutosławskiego) nie było różnic i sporów, ale o wskazanie, że właśnie te różnice i spory stają się zrozumiałe jako coś więcej niż nieistotna, empiryczna różnorodność *doksa* dopiero dzięki ich działaniu wewnątrz wspólnego, ufundowanego przez Kanta, pola refleksji.

Jak do tego doszło historycznie, to akurat sprawa prosta do wyjaśnienia: tłumaczy ją splot narastającej przez cały XIX wiek ogólnoeuropejskiej (jeśli do muzycznej Europy wliczać także funkcjonowanie europejskiej sztuki muzycznej po drugiej stronie Atlantyku) dominacji muzyki niemieckiej, ostatecznie potwierdzonej przez fale wagneryzmu i antywagneryzmu oraz konieczność określania się nacjonalistycznych programów muzycznych – na przykład we Francji – wobec muzyki niemieckiej, z analogiczną supremacją niemieckiej filozofii, obracającej się przecież albo wewnątrz, albo na marginesach horyzontu Kantowskiego. Wyjaśnienie to wydaje się oczywiste, zwłaszcza w świetle trwającej jeszcze dziś rozprawy z „dominacją muzyki niemieckiej” (rozprawa ta, co będzie wymagało jeszcze interpretacji, jest zarazem, biorąc pod uwagę, że „muzyka niemiecka” to także określony sposób myślenia o muzyce, rozprawą z europejską koncepcją muzyki jako sztuki). Niemniej wyjaśnienie to nasuwa także mniej banalne kwestie. Dlaczego właśnie tradycja niemiecka określiła w najwyższym stopniu muzyczność Europy wobec takiej, a nie innej sytuacji politycznej krajów niemieckich? Rozbite i poniżone przez napoleońską Francję, zapóźnione w procesach industrializacji i urbanizacji, nieposiadające prawdziwego *nation* – czym mogły imponować kraje niemieckie przed 1871 rokiem w porównaniu z *nation par excellence* porewolucyjnej Francji czy impetem industrialnej Anglii, a nawet egzotyczną i zagadkową westernizacją rosyjskiego cesarstwa od epoki Piotra Wielkiego? Po dobie

napoleońskiej potężne Prusy Fryderyka Wielkiego są – chwilowo – już tylko wspomnieniem. Także polityczna drugorzędność „najwspanialszego” z krajów niemieckich, imperialnej Austrii, zarysowała się zarówno podczas rozbiórów Polski (anegdotyczna wypowiedź Fryderyka Wielkiego do Katarzyny Wielkiej o Marii Teresie w tym właśnie kontekście: „Ja i ty to rekiny, ale ta biedaczka się powiesi”), jak i w przeroście reprezentacji nad rzeczywistą mocą decyzyjną podczas kongresu wiedeńskiego. Po zjednoczeniu Niemiec ich nowa potęga militarna, zmanifestowana w wojnie z Austrią, w aneksji Szlezewiku, a przede wszystkim w spektakularnym zwycięstwie nad Francją, czyni Rzeszę Bismarcka i nowe cesarstwo Hohenzollernów postrachem, a więc i obiektem fascynacji Europy i świata. Jak wielki staje się wówczas magnetyzm Niemiec, można dostrzec najłatwiej, śledząc rolę, jaką pruskie wzorce odegrały w modernizacji Japonii epoki Meiji. Ten cień znowu wielkich Prus tłumaczyć może oczywiście, dłaczego nacjonalistyczne interpretacje muzyki we Francji po 1871 roku, od Camille’a Saint-Saënsa po Claude’a Debussy’ego, przybierają postać starcia gallikanizmu z wagneryzmem. Dzięki temu, paradoksalnie, to epoka bismarckowska pozwala muzyce francuskiej przesunąć się powoli z powrotem w centrum uwagi: czyż pierwszym zwiastunem tej niespiesznej rewindykacji nie jest amerykańska kariera *Symfonii d-moll* Cézara Franca, podniesionej za oceanem do rangi wzorca muzycznej doskonałości? Dodajmy, że przykładem dziwnym, mowa bowiem o dziele doskonałym najjednoznaczniej z punktu widzenia tradycji niemieckiej, chociaż stworzonym przez zapatrzonego w Richarda Wagnera francuskiego kompozytora. Niemcy, których muzyka promieniuje na całą Europę i określa na nowo rozumienie sztuki muzycznej, to kraj między kongresem wiedeńskim a Ottonem von Bismarckiem, kraj rozbity, zapóźniony w rewolucji przemysłowej i przemianach politycznych, zablokowany społecznie, słaby i pozbawiony właściwie wszelkiej atrakcyjności, archaiczny w swych feudalnych strukturach, z rodzącą się dopiero tożsamością narodową, rozbity wciąż jeszcze na państwa i państewka o karykaturalnym nieraz charakterze. A jednak to nie stanowiąca źródło wzorców obyczajowych i politycznych – ale przecież także literackich i plastycznych! – Francja i nie fascynująca swym industrialnym i społecznym – ale i literackim czy malarskim! – impetem Anglia, ale właśnie owe, nazywając rzecz po imieniu, cywilizacyjnie drugorzędne kraje niemieckie miały określić – jednak poza częścią świata opery – muzyczną tożsamość Europy. Teza wywodząca się ze społecznej historii sztuki Arnolda Hausera, a tłumacząca nagłe umieszczenie sztuki w centrum niemieckiej kultury mieszczańskiej poprzez zablokowanie innych, politycznych i gospodarczych, możliwości

emancypacji mieszczaństwa w rzeczywistości Świętego Przymierza, bez wątplenia nie jest bezpodstawna. Wyjaśnia jednak tylko wewnętrzne przesunięcia w ramach kultury krajów niemieckich, chociaż i dla nich wymaga uzupełnienia: aby pojąć, dlaczego wyróżnione miejsce przypadnie właśnie muzyce, a nie na przykład, jak w krajach romańskich, malarstwu, trzeba sięgnąć nie do społecznej czy ekonomicznej, ale do religijnej historii obszaru języka (języków?) niemieckiego od Marcina Lutra począwszy. Będzie jeszcze trzeba pójść tym tropem. Przede wszystkim jednak nie wyjaśnia historii rozprzestrzeniania się muzycznego świata Niemiec daleko poza obszary jej rodzimego języka. Czyżby należało dopuścić niemodną tezę, że w tym rozprzestrzenianiu się odegrała swoją rolę *artystyczna wielkość* muzyki niemieckiej, a zwłaszcza bezprecedensowy charakter muzyki instrumentalnej Mozarta i Beethovena, zwłaszcza, w tym zakresie, Beethovena? To nieśmiałe pytanie tłumaczy nadmierną długość niniejszej dygresji, gdyż dostarcza gruntu dla pytania nie o rynkowe i społeczne podstawy uformowania europejskiego świata „czystej muzyki”, ale o historię jej myślowego uformowania, którą otwiera Kant.

Jeśli idea czystej muzyki instrumentalnej jako sztuki rzeczywiście rodzi się wewnątrz problematyki Kantowskiej, to pierwszym zadaniem staje się dokładne zrozumienie podanych wyżej dziewięciu tez. Objaśniamy je od początku, ale objaśnień tych nie zakończyliśmy. Jak w ogóle je zakończyć? Zatem sąd o muzyce bez tekstu jest sądem refleksyjnym, a nie determinującym. Sądy determinujące bowiem wydawane są przez intelekt na postawie pojęć rozumu, podczas gdy idee (pojęcia rozumu) dla władzy sążenia są jedynie podstawą możliwości odniesienia możliwego przedmiotu doświadczenia do intelektu, tzn. że władza sążenia, chociaż odnosi się do pojęcia, nie wydaje żadnego sądu o tym, jaki jest pewien przedmiot (byłby to sąd determinujący), nie pozwala pojęciu określić czy też zdeterminować poznania przedmiotu, ale jedynie umożliwia odniesienie przedmiotu do intelektu, a więc umożliwia jego naoczne ujęcie. Sąd tego rodzaju, sąd refleksyjny, jedynie odnosi możliwy przedmiot do intelektu, ale nie wypowiada go poprzez jakiegokolwiek adekwatne pojęcie. Nie może więc być sądem logicznym, poznawczym czy teoretycznym. Pojęciem, jakie stoi za refleksyjną władzą sążenia, jest idea celowości, rozważana jednak jako pusta, a więc czysto formalna, niezawierająca odniesienia do żadnego wyobrażonego celu. Kant omawia to dokładnie w ramach *Dialektyki teleologicznej władzy sążenia* (paragraf 77.). Wydawać o muzyce bez tekstu sąd refleksyjny oznacza więc odnosić ją jako przedmiot doświadczenia do intelektu i stwierdzać, dzięki apriorycznej i transcendentalnej zasadzie formalnej celowości stosunek

między nią a naszymi władzami poznawczymi, a nie wypowiadać poznawcze i determinujące twierdzenie o możliwym celu tejże muzyki. Stosunek ten, jeśli okazuje się on być zgodnością, nazywamy upodobaniem. Kantowska analiza sądu smaku jest rozwijaniem konsekwencji tego właśnie, wyjściowego rozpoznania. Zmieniające się kąty tej analizy wyznacza wcześniejsza analiza logicznych funkcji sądu, jaką Kant przeprowadził w *Krytyce czystego rozumu*. Jaka jest podstawa tego przeniesienia, skoro sąd smaku nie jest sądem logicznym? W przypisie do pierwszego paragrafu *Analityki piękna* Kant mówi jedynie, że przeniesienie takie jest możliwe dzięki temu, że sąd smaku „zawsze jeszcze” odnosi się jakoś do intelektu. Stwierdzenie enigmatyczne, ale sama konieczność jego wypowiedzenia wskazuje, że i dla Kanta sprawa nie była oczywista. A gdyby tak dodać, że sąd smaku jest „zawsze jeszcze” sądem, a więc jest wydawany, można więc w punkcie wyjścia przyjąć, że odkryte w pierwszej krytyce zasady wydawania sądów można podejrzewać o bardziej ogólny charakter zasad wydawania sądu w ogóle, a nie tylko sądów logicznych? Wówczas tylko rzeczywiste przeprowadzenie analizy może zweryfikować takie podejrzenie.

Analizą rządzi zatem układ logicznych funkcji sądu: jakości, ilości, relacji i modalności. Rozpoczyna się wywód organizowany, co wydobywa Derrida, przez wszechobecność „bez” (*ohne, sans*), którego praca nadaje strukturę dyskursowi Kanta, a więc – z perspektywy naszego pytania – określa charakter czystej muzyki: *bez*-interesowność, *bez*-pojęciowość, celowość *bez* celu i dalej w sposób dla nas kluczowy: muzyka *bez* tekstu, fantazje *bez* tematu. Wszechobecne *ohne* wyznacza, twierdzi Derrida, linię czystego cięcia, lub raczej odcięcia, która pięknu pozwala się dopiero zaprezentować wtedy, gdy odetniemy wszelkie jego odniesienie: jego związek z pojęciem, pożądaniem, przyjemnością, celem, znaczeniem. Czy w ten sposób nie odcinamy piękna od całości związków, które Heidegger nazywał „światem”, a które potocznie, ale nie bezpodstawnie, nazywamy „życiem”? Czy więc należy pójść za Derridą dalej i powiedzieć, że praca „bez” *składa w krypcie* wszystko to, co odcina, wydobyć współzależność piękna i śmierci? Czy też może powinniśmy zredukować Derridiańską metaforę i technicznym językiem powiedzieć, że zakładana przez Kanta operacja abstrahowania, którą rozpoznaliśmy już jako warunek wydania czystego sądu smaku, powoduje konieczność rozważania przedmiotu ujętego z perspektywy piękna wolnego poza wszelkim (funkcjonalnym, genetycznym, semiotycznym, poznawczym, moralnym, społecznym, ekonomicznym, seksualnym) związkiem z całością kulturowej i społecznej konstrukcji świata? Innym językiem wyrażamy dokładnie to samo, co ma za zadanie

ująć bezprzymiotnikowe stosowanie słowa „autonomia”, co ujmował Wittkacy jako oderwanie Czystej Formy od „związków życiowych”, Gould jako przeciwieństwo historycznego i estetycznego, Ingarden jako specyfikę nastawienia estetycznego, Hanslick jako „absolutność” muzyki, a Strawiński jako jej radykalną nieprzedstawieniowość? I jeszcze jedno: czy w imię porządku teoretycznego nie zgubimy całej otwierającej zrozumienie siły, jaką ma metaforyczne wyrażenie Derridy? A zatem, co składamy w krypcie, gdy słuchamy czystej muzyki dla jej wolnego piękna? Po kolei.

Co do jakości sąd smaku jest bezinteresowny, a zatem muzyka bez tekstu podoba się bezinteresownie. Bezinteresowność oznacza po pierwsze brak zainteresowania w istnieniu przedstawionego przedmiotu. Kiedy estetycznie podziwiam przedstawienie ukrzyżowania, moja wiara lub niewiara tracą znaczenie. Nie ma dla mnie wagi, czy ukrzyżowanie historycznie nastąpiło, czy Jezus z Nazaretu był Chrystusem, czy jego krew zmyła grzech pierworodny, dokładnie tak samo, jak nie interesuje mnie istnienie lub nieistnienie Anny Kareniny. A jeśli nic nie zostało przedstawione lub nie wiem, co zostało przedstawione? Tym lepiej: wobec czystej muzyki (pomińmy wszelkie malarstwa dźwiękowe, onomatopeje itd., które podpadają pod tę samą strategię, co istnienie Anny Kareniny i pod wcześniej opisaną problematykę porównywania przedstawienia i jego przedmiotu) nie mam wyjścia, nie mogę być zainteresowany w istnieniu przedmiotu przedstawienia, który jest dla mnie enigmą lub którego nie ma. Patrząc i słuchając bezinteresownie, nie stawiam sobie zresztą tego pytania. Prawdopodobnie nie zauważam braku przedstawienia, bo i cóż ten brak dla mnie zmienia? Dopiero z perspektywy teoretycznej ten brak pozwala mi zrozumieć wyróżniony charakter czystej muzyki, jej wzorcowość w dziedzinie *pulchritudo vaga*, w obszarze czystej estetyczności. Bezinteresowność oznacza po drugie wolność od instrumentalności, defunkcjonalizację. Z tej perspektywy formalne piękno propagandowego plakatu totalitarnego państwa podoba mi się bez pytania o funkcje tego plakatu. Ale funkcja ta wchodzi w ów plakat nie jako coś zewnętrznego i empirycznego, ale jako jego moment ikonograficzny – mogę odeń abstrahować, ale czy powinienem? Napotkaliśmy już to pytanie o prawo do abstrahowania. Raz jeszcze ujawnia się prymat czystej muzyki: jej funkcjonalne użycie zdaje się pozostawiać ją nietkniętą, znów (pomińmy niszczące jej czystość cytaty i onomatopeje) ostaje się ona jako zamknięty w sobie kryształ, dla którego użycie występuje w roli zewnętrznego przypadku. Nazistowskie przekonania Antona Webera pozostają czymś nieszczęśliwie przypadkowym wobec diamentowej czystości jego muzyki. Trudna bezinteresowność

względem funkcji, użycia i ich historii w przypadku czystej muzyki zdaje się postawą oczywistą, a w każdym razie ułatwioną i zawsze możliwą do usprawiedliwienia. Bezinteresowność odcina jednak także dobro i przyjemność. Dobro, twierdzi Kant, jest moim najwyższym zainteresowaniem: uważać rzecz za dobrą oznacza z konieczności być zainteresowanym w jej istnieniu i na mocy odwrócenia: uważać rzecz za złą oznacza życzyć sobie jej nieistnienia. Zatem moralność znosi estetyczność, a dobro znosi piękno. Zarazem „bez” piękna odcina odeń dobro i wszelki możliwy etyczny wymiar, wszelką pedagogiczność piękna i wszelkie zbudowanie przez piękno. A zarazem przyjemność: „To zaś, że sąd mój o pewnym przedmiocie, uznający go za przyjemny, wyraża pewne zainteresowanie tym przedmiotem, wynika jasno już stąd, że to zainteresowanie budzi – przez czucia – pożądanie tego rodzaju przedmiotów”²⁷. Przyjemne jest pobudzenie zmysłowego czucia, a poszukiwanie przyjemności, a nawet sama jej możliwość, zakłada istnienie przyjemnego przedmiotu. Co dostarcza przyjemnych, zmysłowych czuć, musi istnieć. Czując przyjemność, jestem zainteresowany w istnieniu przedmiotu czucia, tak jak czując przykrość, pragnę jej ustania, a więc jestem zainteresowany w nieistnieniu przedmiotu czucia. Bezinteresowne przyjemność i przykrość to *contradictio in adjecto*, coś niemożliwego zarówno do doświadczenia, jak i pomyślenia. Przyjemność należy do zmysłowości, a piękno do naocznego przedstawiania. Piękno nam się podoba, przyjemnością się delectujemy. Czysta muzyka jest więc wystawiona na degenerację do stopnia przyjemności, ponieważ jej czynnikiem zawsze potencjalnie degenerującym jest dźwięk. Dźwięk jest sprawą zmysłowego czucia, podczas gdy piękno domaga się samodzielności upodobania w przedstawieniu. Nie da się tej sprzeczności rozwiązać inaczej – i Kant to w końcu czyni – niż uznając, że pięknem w muzyce jest kompozycja w abstrahowaniu od jej zmysłowego nośnika, a więc dźwięku. „Muzyka przedstawia sama siebie” – to zdanie niczyjego już autorstwa, które Strawiński najpierw wyśmiewał jako puste, po to, by potem samemu przywoływać je w afirmatywny sposób, nie jest paradoksem, ale – w językowo niezręczny sposób – wystawia sytuację rozdwojenia między przedstawiającym dźwiękiem a przedstawioną kompozycją. Dopiero praktyczne doprowadzenie tej myśli do końca staje się paradoksem. Abstrahowanie od przyjemności dźwięku nie zmienia bowiem tego, że w każdym akcie słuchania zmysłowe czucie, a wraz z nim przyjemność i przykrość, pozostają nieredukowalne. Muzyka bez tekstu zatem, wyróżniony przedmiot

²⁷ Ibidem, s. 66.

czystego piękna, o ile patrzeć z perspektywy funkcji i dobra, okazuje się niezdolna do ostatecznego wejścia w sferę estetyczności, bo wlecze za sobą przyjemność. „Bardziej rozkoszowanie się niż sztuka” mówi przecież o muzyce instrumentalnej Kant i teraz wreszcie tę pozbawiającą iluzji i pogardliwą wypowiedź dobrze rozumiemy. Zaprzeczenie tej opinii wymaga dyscypliny abstrahowania od przyjemności. Muzykologia (ta zwana dziś „klasyczną”) wzięła na siebie wymuszanie tej dyscypliny, a więc stała się nie po prostu nauką o muzyce, ale procesem jej uwalniania od bagażu uczucia, jej formalizm i intelektualizm dopiero współtworzą pełną artystyczność czystej muzyki. Abstrahowanie to pozostało też wyzwaniem dla kompozytorów. Czyż Schönberg i jego szkoła, a bardziej jeszcze radykalnie powojenni serialiści, nie tego właśnie zażądali od publiczności: abstrahowania od zmysłowej przykrości, by znaleźć upodobanie w kompozycji? Publiczność jednak wciąż bardziej delectowała się, niż podziwiała, więc ostatecznie trzeba było zdać sobie sprawę z tego, że przyjemność z muzyki można wyeliminować tylko wraz z aktem słuchania. Milton Babbitt miał odwagę tego zażądać i ostatecznie złożyć przyjemność – ostatni element wiążący czystą muzykę z całokształtem życia – w Derridiańskiej krypcie. Babbittowska muzyka bez słuchacza mogłaby stać się wreszcie *freie Schönheit*, gdyby przez ten gest nie osiągnęła punktu czystej śmierci, gdy *nie ma już komu się podobać...* To nie jest paradoks muzyki, lecz wszelkiej sztuki, która chce stać się *pulchritudo vaga*, ale w przypadku muzyki uderza on ze szczególną siłą: nie tylko dlatego, że przyjemność lub przykrość miałyby być szczególnie intensywne (to w końcu kwestia nieprzekazywalnego zmysłowego uczucia), ale dlatego, że tak łatwo udało się jej pozostawić za sobą wszystko inne. Może stąd tak specjalna niechęć muzyki jako sztuki do muzyki, która jawnie chce budzić przyjemność, pogarda wtajemniczonych dla „kataryniarza” Verdiego?

Immanuel Kant and the Sources of the Idea of the Autonomous Music

Abstract

The text is a first part of a discourse dedicated to the consequences of Kant's theories of the judgement of taste and of fine arts for the constitution of both the idea of autonomous music and contrary conceptions, defining the music as a bearer of meaning. This first part concentrates on ambivalencies of Kant's text itself and various possibilities of its interpretation. The main goal is to show Kant's aesthetics as a foundation of the whole discursive field of modern debates on music.

Key words

judgement of taste, adherent beauty, pure beauty, autonomy of art, absolute music

Bibliografia

1. Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
2. Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 2004.

