

MILAN UZELAC  
Akademija umetnosti, Novi Sad

## MUZIKA U SVETLU „LOŠEG RASPOLOŽENJA“ (Mesto muzike u Kantovom sistemu umetnosti)

*Apstrakt.* U svom poznatom pregledu savremene estetike italijanski estetičar Guido Morpurgo-Taljabue piše da se Kant, „govoreći o razlikovanju i upoređivanju različitih umetnosti kako je to činjeno u osamnaestom veku (§ 51-54) našao u najčudnovatijoj neprilici pred pitanjem muzike, tako da nije znao da li da je smatra prvom ili poslednjom od umetnosti. Konačno se odlučio za drugo rešenje i stavio je u isti red sa šalama i društvenim igrama. Taj zaključak je prilično paradoksalan i svedoči o njegovom izvesnom lošem raspoloženju u pogledu muzike: sve porodice u Kenigsbergu bavile su se, naime, muzikom, ili bar pevali psalme, i time su svakako remetile Kantove meditacije, i on nije skrivao taj povod zlopamćenja (§ 53).“ Pa ipak, kaže ovaj autor, „njegov zaključak proizlazi i iz argumentacija koje pokazuju proročku i genijalnu pronicljivost za to doba. Sa istog gledišta prišao je i Hanslik“<sup>1</sup>.

O čemu se ovde zapravo radi? Kantu se, s jedne strane, prigovara na neodlučnosti i istovremeno navodi jedan posve trivijalan povod te „neodlučnosti“ čije posledice, po mesto muzike u sistemu umetnosti, nisu uopšte trivijalne; s druge strane, Kantu se pripisuje „proročka i genijalna pronicljivost za to doba“ i pritom kao autoritet navodi Eduard Hanslik. Kako ovo razumeti?

*Ključne reči:* muzika, umetnost, duša, estetika, raspoloženje.

### I

Da bismo razumeli o čemu se ovde zapravo radi, treba početi od onog što nam govori sam Kant. Iako nije napisao estetiku kao sistematsko delo, iako se problemima umetnosti nije mnogo bavio, iako ga posebne umetnosti nisu mnogo interesovale, nesporna je činjenica da najveći deo njegovog trećeg velikog dela (*Kritika moći suđenja*), govori upravo o problemima estetike; isto tako, kako G. Zimel primećuje, „Kantov život je tekao u gradu gde se spoljašnja lepota života svodila na minimum, i gde Kant nikad nije imao prilike da vidi dela velike umetnosti“<sup>2</sup> i možda ima istine u tome da je navodno samo instinkt genija mogao da se probije kroz krajnje nepoznavanje stvarnosti do krajnje bitnih uvida; sve ovo može na prvi pogled izgledati još čudnije kad se zna da je ova treća *Kritika* za Kanta i njegov ceo filozofski sistem od presudnog značaja ali i da dalekosežno utiče na svu kasniju istoriju estetike.

Kantova osnovna pretpostavka počivala je u tezi o nesaznatljivosti stvari po sebi sredstvima teorijskog uma a što je imalo za posledicu eliminisanje kategorije svrhe iz

<sup>1</sup> Morpurgo-Tagliabue, G.: *Savremena estetika*, Nolit, Beograd 1968, str. 64.

<sup>2</sup> Зимель Г.: Кант и современная эстетика. - СПб., 1904. - С. 6.

sistema kategorija razuma; njegovo odustajanje od pokušaja da se izgradi spekulativna metafizika<sup>3</sup> kao teorijsko učenje o stvarima po sebi (tj. o duši, slobodi i bogu), beše samo rezultat ostvarenja biti prirodnonaučnog mišljenja<sup>4</sup> u Kantovoj filozofiji i sasvim je razumljivo što je on kao svoj glavni zadatak video potrebu da obrazloži definitivno odustajanja nove filozofije od nastojanja spekulativne metafizike da se povežu u jedinstvenu celinu svet uzroka i svet svrha, tj. da se teorijskim sredstvima osmisle sfera prirode i sfera slobode nad kojima će bog biti ujedinjujuće načelo.

Naspram prirode gde nema mesta svrhovitosti i gde vladaju uzročno-posledični odnosi, čovekov svet, društvo, kultura (za razliku od prirode) ne može se razumeti bez pojma svrhe<sup>5</sup>; tako je Kant prvi jasno razdelio prirodu i kulturu i nije slučajno što se kao posebna disciplina već početkom XIX stoleća javlja filozofija kulture čiji je zadatak da pronikne u teleološke veze i da pokuša da rekonstruiše istoriju na teleološkom principu<sup>6</sup>. Budući da je već Lajbnic metafiziku, kao disciplinu koja izučava dušu, duh i boga, koji deluju po svršnim uzrocima, odvojio od fizike (koja izučava zakone fizičkih tela a koja su potčinjena jedino delatnom uzroku), pojam svrhe tokom XVII stoleća zadržao je svoje mesto samo u metafizici ali ne i u fizici, što je za posledicu imalo konfrontiranje fizike i metafizike; kritika racionalističke metafizike koju su pripremili filozofi doba prosvetljenosti a koja je završena s Kantom još više je redukovala oblast primene kategorije svrhe; prirodnjaci tog doba, kao Ojler, Lametri, Dalamber, nastoje da potisnu spekulativnu metafiziku i da na njenom mestu izgrade jednu metafiziku prirode kao učenje o opštim principima prirodnih nauka i matematike; to je označavalo prevođenje celokupnog sistema čovekovog saznanja na jezik prirodnonaučnih pojmova, tj. potiskivanje pojma svrhe pojmom mehaničkog uzroka.

Na temelju učenja o transcendentnoj subjektivnosti kao misaone konstrukcije istorije ponovo nastaje svojevrсна ontologija, ali, to sad više nije ontologija bivstvovanja (ako je moguće uopšte koristiti taj tautološki izraz), već ontologija subjekta, odnosno, ontologija duha. Sledeći Dekarta, Kant odeljuje svet duha od sveta prirode: princip duha je svrha, dok je princip prirode uzrok (*causa efficiens*), dakle, mehanička zakonomernost. Posve je razumljivo što je Dekartu u takvoj situaciji najveći problem predstavljala priroda duše koja se, kao srednji član, nalazila između prirode i duha pa je prirodno što je potom Kant došao do zaključka da se problematika duše Kant mora razmatrati izvan granica kako *Kritike čistog uma* (koja se bavi zakonima prirode), tako i izvan granica *Kritike praktičnog uma* (koja razmatra bit duha). Pitanje duše i njenog mesta Kant razmatra u svojoj trećoj kritici, u *Kritici moći suđenja* posvećenoj objektivnoj delatnosti duše (organskom svetu kao carstvu nesvesnih svrha) i subjektivnoj delatnosti duše (sferi umetnosti). Tako dolazimo do problema umetnosti, koja je kod Kanta dobila svoje mesto u sistemu uz čisto logičkih razloga i potrebe da se dovrši čitav sistem filozofije.

3 Ne sme se gubiti iz vida da je Kant zapravo filozof iskustva i zato je osnovni njegov problem samo *empirijsko*. Sve empirijsko se graniči s metafizičkim, i ako on u *Kritici čistog uma* negira metafiziku, ne odbacuje *metafizičko*. Videti: Riehl, A.: *Der philosophischer Kriticismus*, Leipzig 1924; S. 570-575.

4 Poznato je da se Kant upravo pod uticajem svog učitelja M. Knucena okreće izučavanju Lajbnic-Volfove filozofije i Njutnove mehanike; naglasak je u to vreme na prirodnoj nauci i matematici a ne teološkoj problematici; to kasnije ima za posledicu da se par čulnost - razum, zapravo odražava par matematika - metafizika. Opširnije o tome: Rückheim, A.: *Kants Stellung zur Metaphysik in seiner vorkritischen Periode*. Berlin 1910. S. 21.

5 Ovo treba razumeti i sa stanovišta nauke Kantovog vremena; zastupati drugačije stanovište, po kojem budućnost nije određena i zadata, kako to čini i I. Prigožin, moguće je, ali sa stanovišta savremene kosmologije

6 Nije nimalo slučajno što poslednji Kantov veći spis (*Antropologija*) upravo ovu problematiku vidi kao centralnu.

a. Mesto muzike u sistemu umetnosti s obzirom na sredstva kojima se umetnosti služe

Nastojeći da umetnosti odredi njihovim razgraničavanjem Kant je pošao od načina kojima se ljudi služe u komunikaciji nastojeći da jedni drugima prenesu ne samo pojmove već i osećanja a to su: (a) reči, (b) gestovi i (c) tonovi<sup>7</sup>, budući da samo spoj ove tri vrste izraza sačinjava potpuno saopštenje onog ko govori. Posledica toga je postojanje tri vrste lepih umetnosti i to su: (a) govorne umetnosti, u koje spadaju besedništvo i pesništvo, (b) likovne umetnosti, u koje spadaju plastika (vajarstvo i građevinarstvo) i slikarstvo i (c) umetnosti igre oseta (kao spoljašnjih čulnih utisaka), gde spadaju muzika i slikarstvo u bojama.

Kada je reč o *govornim umetnostima* u koje spadaju besedništvo i pesništvo, reč je, piše Kant, o umećima koja nam se na prvi pogled čine suprotnim: *besedništvo* je veština da se neka delatnost razuma odvija kao slobodna igra uobrazilje dok je *pesništvo* veština da se slobodna igra uobrazilje izvodi kao neka delatnost razuma<sup>8</sup>.

U drugu grupu spadaju *likovne umetnosti* i njima je svojstveno izražavanja ideja u čulnom opažaju; one se dalje mogu deliti na (a) umetnost čulne istine i (b) umetnost čulnog privida. U prvu grupu spada *plastika* a u drugu *slikarstvo*. I plastika i slikarstvo pretvaraju oblike u prostoru u izraz za ideje: plastika čini te oblike saznatljivim za dva čula (vid i dodir), a slikarstvo samo za jedno čulo (vid). U plastiku spadaju *vajarstvo* i *građevinarstvo*; razlika među njima bila bi u tome što građevinarstvo podrazumeva upotrebu predmeta, dok je vajarstvo čist izraz estetskih ideja. Slikarstvo, kao umetnost koja umetnički prikazuje čulni privid povezan sa idejama, može se dalje deliti na (a) veštinu lepog prikazivanja prirode (slikarstvo u užem smislu, – *pravo slikarstvo*) i (b) veštinu lepog raspoređivanja tvorevina prirode (*baštovanstvo*); dok pravo slikarstvo pruža samo privid telesnog prostiranja, baštovanstvo pruža kakvo je to telesno prostiranje u istini.

U trećoj grupi umetnosti nalaze se *lepe igre oseta* i tu se nalaze (a) *muzika* (umetnička igra oseta sluha) i (b) *slikarstvo u bojama* (umetnička igra oseta vida).

#### aa. Mesto muzike s obzirom na njenu estetsku vrednost

Nakon izvršene klasifikacije umetnosti Kant pristupa njihovom poredenju s obzirom na njihovu estetsku vrednost i smatra da među svim umetnostima *pesništvo* (koje gotovo potpuno potiče iz genija, i koje se najmanje rukovodi propisima ili primerima) *zauzima najviše mesto*. To je moguće stoga što pesništvo proširuje duševnost time što oslobađa uobrazilju, i unutar granica jednog datog pojma ono iz bezgranične raznovrsnosti mogućih formi koje su sa njim povezane ističe onu formu koja njegovo prikazivanje spaja s obiljem misli, kojem nijedan jezički izraz nije potpuno adekvatan, i tako se estetski uzdiže do ideja<sup>9</sup>.

7 Kant, I.: *Kritika moći sudjenja*, BIGZ, Beograd 1975, str. 204. Ova Kantova podela nije novost u to vreme kada on piše treću Kritiku; Šarl Bate (1713-1780) u spisu o podeli umetnosti na osnovu jednoga principa (Batteux, Ch.: *Les Beaux Arts reduites a un même principe*, Paris 1743) piše o tome da čovek na tri načina može izraziti svoja osećanja: rečju, intuicijom i gestom (III, 1). Na istom mestu on to i bliže objašnjava: "govor je uslovni jezik koji su stvorili ljudi da bi jedni drugima lakše mogli predavati misli, dok intonacija i gest dopiru do srca i oni su govor prirode" (III, 1).

8 *Op. cit.*, str 204.

9 *Op. cit.*, str 209. Kant u oblasti umetnosti nastoji da međusobno suprotstavi čulno i duhovno i da ovom drugom da prednost. Opširnije o tome: Moos, P.: *Moderne Musikästhetik im Deutschland*, Leipzig 1902, S. 2.

Kant pesništvo određuje kao igru privida koji stvara po svom nahodanju, a da ipak tim prividom ne obmanjuje, jer upravo pesništvo proglašava svoju aktivnost za čistu igru, koju razum ipak može da upotrebi svrhovito i za svoje potrebe<sup>10</sup>.

Posle pesništva, na drugo mesto, dolazi *muzika* kako zbog svoje sposobnosti da uzbuđuje duševnost tako i stoga što je od svih govornih umetnosti najbliža pesništvu<sup>11</sup>. Muzika je, dakle, odmah iza pesništva i reklo bi se da zauzima visoko mesto.

*ab. Mesto muzike „prosudene“ umom*

U isto vreme, Kant piše da muzika govori pomoću osećaja a bez pojmova i ne dopušta da nešto ostane za razmišljanje (kao što to čini poezija), kao i da muzika izaziva u duševnosti raznovrsnije uzbuđenje, da je više uživanje no kultivisanje, i da ona *prosudena umom ima manje vrednosti nego ma koja druga lepa umetnost*<sup>12</sup>, i tome dodaje: ako se vrednost lepих umetnosti prosuđuje s obzirom na humane moralne vrednosti koje čine kulturu i koju lepe umetnosti pribavljaju duševnosti, i ako se za merilo prosuđivanja te njihove vrednosti uzme proširivanje onih moći koje se u moći suđenja moraju udružiti radi saznanja, tada muzika, po rečima Kanta, pošto se izvodi samo u osetima, zauzima među lepim umetnostima *najniže mesto*<sup>13</sup> (premda, s obzirom na prijatnost koju pruža, zauzima najviše mesto)<sup>14</sup>.

Čini se da Kant, razlikujući umetnosti iz dva različita ugla (estetskog i logičkog), muzici istovremeno dodeljuje i najviše i najniže mesto<sup>15</sup>. Kao što smo videli: ona je odmah iza pesništva i zauzima najviše mesto, ali, prosudena umom ona ima manje vrednosti nego ma koja druga umetnost.

Da li je to slučajno? Da li je tu reč samo o nekom izrazu „lošeg raspoloženja“ ili sve ovo ima daleko dublje korene u samoj prirodi muzičkog fenomena?

Možda bi opravdano bilo i pitanje: da li ono što ima „najmanje vrednosti“ mora zauzimati i najniži položaj?

*ba. Kantovo određenje muzike u „Kritici moći suđenja“*

Draž muzike koja se može saopštavati na opšti način počiva na tome što svaki govorni izraz u svojoj celokupnosti ima neki ton koji je u skladu sa njegovim smislom kao i

10 *Op. cit.*, str 209.

11 Da je pesništvo neodvojivo od muzike to je opšte mesto u svim ranijim tumačenjima muzike ali i kasnijim; uporediti: Cohen, H.: *System der Philosophie III. Ästhetik der reinen Gefühls*, B. Cassirer, Berlin 1923, Teil 2, S. 144. Ovo shvatanje vodi poreklo od Platona koji u većini slučajeva kad govori o muzici ima u vidu zapravo poeziju. Tu, razume se, razliku je ipak moguće praviti: jezik poezije čine pojmovi a jezik muzike muzički elementi (Cohen, *Op. Cit.*, S. 144), pri čemu je ratm temeljni elemenat muzike.

12 Kant to tumači time što muzika zahteva čestu promenu i ne može da izdrži višestruko ponavljanje a da ne izazove pre-sićenost (Kant, *Op. cit.*, str. 211).

13 Ovdje treba potsetiti na reči Šarla Batea: "Umetnost ne stvara novi i ne uništava staro; ona samo unosi poredak, pojačava i usavršava" (III, 2). Budući da uho prima prijatne, odnosno, neprijatne, osete, muzika nije lepa, već prijatna umetnost, smatra Kant; to ipak vodi tome da se ne može do kraja pouzdano reći da li su boja ili zvuk prijatni opažaji, ili jedna, po sebi, lepa igra opažaja (Moos, P.: *Moderne Musikästhetik im Deutschland*, Leipzig 1902, S. 1.

14 *Op. cit.*, str 212

15 Treba imati u vidu da jedan od prvih interpretatora Kantove filozofije J.S. Beck nije kod Kanta po ovom pitanju video nikakvo protivrečje; uporediti: Beck, J.S.: *Erläuterder Auszug aus den critiscjen Schriften des Herrn Prof. Kant auf Anraten desselben*, Bd. II, Riga 1794.

na tome što taj ton označava više ili manje neki afekat onoga koji govori i ujedno ga proizvodi u onome ko sluša, a u kome taj afekat, obrnuto, izaziva takode onu ideju koja se u govoru izražava takvim tonom<sup>16</sup>; u isto vreme muzika, po rečima Kanta, (isto onako kao što to čini modulacija<sup>17</sup>), predstavlja jedan opšti govor oseta koji je razumljiv za svakog čoveka, praktikuje taj govor oseta sam za sebe sa svim svojim naglaskom, naime kao govor afekata, i tako saopštava na opšti način one estetske ideje koje su sa tim afektima prirodno povezane na osnovu zakona asocijacije.

Harmonija i melodija kao forma povezivanja tih oseta, služi tome da posredstvom njihovog proporcionalnog sklada izrazi estetičku ideju neke povezane celine neizrecivog obima misli shodno određenoj temi, koja sačinjava afekat koji vlada u tom komadu<sup>18</sup>. Tako je, muzika zapravo „govor afekata“ i ona ima komunikativno značenje. Kant tu polazi od shvatanja da dati znak u manjoj ili većoj meri označava afekt onog koji govori i izaziva odgovor kod slušaoca pa bi muzika mogla biti sveopšti i svima poznati jezik osećanja, tj. izraz afekata koje treba prevesti u reči.

Ovde Kant upozorava na važnost *matematičke forme* muzike<sup>19</sup> (koja nije zamišljena određenim pojmovima) ali od koje zavisi dopadanje koje čista refleksija o nekoj množini koegzistentnih ili sukcesivnih oseta spaja sa tom njihovom igrom kao sa onim uslovima njene lepote koji važe za svakoga; jedino na osnovu te matematičke forme ukus sme da prisvaja sebi pravo da se unapred izjašnjava o sudu svakog čoveka<sup>20</sup>.

Što se tiče draži i duševnog uzbuđenja koje pruža muzika, matematika u tome nema nikakvog udela, već samo predstavlja neophodan uslov one proporcije utisaka ne samo u njihovoj vezi već i u njihovoj smeni koja omogućuje da se oni obuhvate, i da se spreči da se ta njihova veza i ta njihova smena uzajamno razaraju, pa da se pomoću afekata koji sa njima konsoniraju složi radi neprekidnog uzbuđenja i oživljavanja duševnosti, a time i ugodnog uživanja<sup>21</sup>.

Muzika, po shvatanju Kanta, polazi od oseta i ide ka određenim idejama; likovne umetnosti, naprotiv, polaze od određenih ideja i idu ka osetima i zato su likovne umetnosti po svom utisku trajne, a muzičke po svom utisku tranzitorne. Ako je uobrazilja u stanju da likovne umetnosti izazove u sećanju i da se s njima prijatno zabavlja, muzičke umetnosti ili se potpuno gase, ili, ako ih uobrazilja nenamerno ponovo izazove, bivaju pre dosadne no prijatne<sup>22</sup>. Sa muzikom je, po njegovom mišljenju, povezana izvesna

16 Ovo shvatanje u Kantovo vreme nije novo; vodeći estetičar muzike XVIII stoleća Johan Mateson (J. Mattheson) u svom spisu *Der vollkommene Kapellmeister* (1738/1739) piše kako je zadatak muzike odavanje počasti bogu i zadovoljavanje kretanja ljudskog srea; muzika je po ovom teoretičaru usmerena na čula, prvenstveno na uho i stoga *eruditio musica* dolazi izorno iz čula i u njima nalazi temelj i u njima vidi cilj; ovde zapravo imam koren učenja o afektu u muzici: muzika izražava određena osećanja i ovde imamo zapravo prelaz od etičko-političkog tumačenja muzike na "prirodno" tumačenje muzike; zadatak muzike sada je izražavanje osećanja aposlednji cilj melodije zadovoljstvo slušaoca: umetnost, kaže Mateson, slika prirodu i služi njenom podražavanju (Opširnije o tome: Goldschmidt, H.: *Die Musikästhetik und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich/Leipzig 1915, S. 61; Schöfke, R.: *Geschichte der Musikästhetik im Umrissen*, Berlin 1934, S. 303-219).

17 Ovaj izraz jasno ukazuje na Kantov izvor: *musica est scientia bene modulandi*; reč je o Avgustinu (*De musica*, 1/2), ali i nizu autora na njegovom tragu a među kojima su Kasiodor, Isidor iz Sevilje Hraban Maur (kod koga čitamo: *musica est disciplina quae de numeris loquitur* (De institutione clericorum, cap. 24).

18 *Op. cit.*, str 211.

19 Kant je ovde očigledno na tragu Pitagorejaca i njihovog shvatanja muzike kao temelja matematičke fizike u čemu ga potom sledi i Herman Koen; uporediti: Cohen, H.: *System der Philosophie III. Ästhetik der reinen Gefühls*, B. Cassirer, Berlin 1923, Teil 2, S. 139.

20 *Op. cit.*, str 211.

21 *Op. cit.*, str. 212.

22 *Op. cit.*, str 212.

mana urbaniteta: muzika svoj uticaj rasprostire shodno svojstvu svojih instrumenata dalje nego što se želi; ona se tako nameće, sputava slobodu drugih izvan muzičkog društva, a što ne čine one umetnosti koje nam govore preko naših očiju (jer ako ne želimo da njihov utisak dopre u nas, dovoljno je okrenemo oči u stranu).

Kantovo shvatanje muzike uslovljeno je opštim principima *Kritike moći sudjenja*, pre svega nastojanjem da pokaže samostalnost estetskog u odnosu na pojmovno saznanje i moralno-praktičnu delatnost. Ta tendencija je data već na prvim stranicama određenja lepog kao nezainteresovanog svidanja, a razdvajanje estetskog i etičkog, kad se postavilo pitanje  *vrednosti*  muzike, izazvalo je nerešive teškoće. Konačno, Kantovo obraćanje pažnje na princip muzičke kompozicije (a što je u saglasju već sa idejom prosvetiteljstva) kazuje o tome da značenje muzičke forme nije determinisano s obzirom na određene elemente, već s obzirom na celinu; to znači da Kant umetničko delo vidi kao organsku celinu a da muzičar postaje kompozitor u pravom značenju te reči te se tako približavamo savremenim značenjima muzike i muzičkog dela.

Budući da je već na početku ukazano na moguće shvatanje muzike određeno konkretnim, praktičnim, nikako i teorijskim razlozima, ovde treba podsetiti na Kantove reči o tome kako je „sa muzikom povezana izvesna mana urbaniteta, tako da ona svoj uticaj rasprostire, pre svega shodno svojstvu svojih instrumenata, dalje nego što se čeli (na susedstvo); [da] ona se na taj način tako reći nameće, te dakle, sputava slobodu drugih izvan muzičkog društva“<sup>23</sup>.

#### *bb. Kantovo shvatanje muzike u drugim spisima*

U predavanjima o antropologiji s pragmatičke tačke gledišta<sup>24</sup>, kada posebno govori o čulu sluha, Kant pominje muziku kao igru slušnih oseta kojom se pojačava osećaj života; on posebno ističe kako su zvuci suština tona i da za sluh imaju istu ulogu kakvu imaju boje za vid. Kant piše i to da zvuci  *prenose na daljini osećanja*  svima na koje naiđu i ko se u njihovom domenu nalazi, te da društvu pružaju zadovoljstvo koje se ne umanjuje time što mnogi u njemu učestvuju<sup>25</sup>. Tu se jasno stavlja naglasak na objektivnost zadovoljstva ali i činjenicu da cilj muzike jeste pružanje zadovoljstva i to putem čula a uz pomoć zvukova koji nemaju nikakvo značenje i ne označavaju nikakve objekte, već samo unutrašnje osećanje. Ovo će poslužiti i kao argument protivnicima programske muzike u drugoj polovini XIX stoleća i to samo pokazuje da je odista već sa Kantom put Hansliku bio otvoren; ali, to govori još nešto, govori o samom mestu i prirodi muzike, o njenom novom položaju i mogućem značaju koji se određuje iz ugla filozofije subjektivnosti.

23 Kant, I.: *Kritika moći sudjenja*. BIGZ, Beograd 1975, str. Str. 212. Ovde je Kant, u drugom izdanju *Kritike moći sudjenja*, dodao: "Oni koji su radi domaćih duhovnih vežbanja preporučivali takođe pevanje crkvenih pesama nisu razmišljali o tome da takvom *bućnom* (i upravo zbog toga obično farisejskom) pobožnošću pričinjavaju publici velike neugodnosti, jer nagonu susede ili da učestvuju u tom pevanju, ili da dignu ruke od svog misaonog posla" (str. 213)

24 Kant И. Антропология с прагматической точки зрения (1798). - В кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 7. - М.: Чоро, 1994., с. 174. To što Kant antropologiju poslatra s ppaktičnog aspekta, jasno kazuje da je isključen fiziološki (dakle, sve ono što je od čoveka stvorila priroda), i što ovde izložen njegov odgovor na pitanje: *Šta je čovek*, dakle ono što je čovek od samog sebe napravio, ono po čemu je zapravo čovek; taj naslov stoga treba razumeti u smislu koji danas ima socijalna, odnosno kulturna antropologija. Kant je predavanja iz antropologije držao poslednji put u zimu 1795/96. da bi ih naredne godine (1797) objavio u Kenigsbergu kao posebnu knjigu koja je zapravo i poslednja koju je on priredio i publikovao za života,

25 *Op. cit.*, str. 174.

U § 5 pomenutog spisa, gde se govori o predstavama koje imamo a kojih nismo svesni, Kant navodi primer muzičara koji improvizuje na orguljama i kome se dešava da želi da zapiše u partituri neku dobro izvedenu improvizaciju kakvu inače ne bi mogao da ponovi uz svo nastojanje da to učini; reč je o igri osećanja koja izmiče racionalizaciji i koja na svoj način potvrđuje poreklo muzike kao i njenu egzistenciju u sferi subjektivnog<sup>26</sup>.

Čini mi se da definitivno najjasniji Kantov stav o mestu muzike u sistemu umetnosti ipak treba tražiti ne tamo gde ga hoće naći Morpurgo-Taljabue već upravo u *Antropologiji*. U poglavlju o umetničkom ukusu (§ 71), odgovarajući na pitanje zašto među lepim umetnostima poezija ima prednost u odnosu na besedništvo, Kant kaže da je to stoga što je poezija istovremeno i muzika, tj. zvučanje koje je prijatno samo po sebi a čega je lišen govor<sup>27</sup>. Ali, nastavlja, „poezija ima prednost ne samo u odnosu na besedništvo, već i u odnosu na sve druge lepe umetnosti: u odnosu na slikarstvo (gde ubrajamo i vajanje) pa čak i u odnosu na muziku. Jer muzika je samo stoga *lepa* (a ne samo prijatna) umetnost zato što je sredstvo muzike“<sup>28</sup>. Ovdje<sup>29</sup> je Kant više no jasan. Ovdje nalazimo njegov definitivni stav. Treba obratiti pažnju na to *čak i u odnosu na muziku*, na to *čak* koje u nastavku ovog teksta ima pomalo čudno obrazloženje. Kant navodi dva razloga zbog kojih muzici treba dati prednost u odnosu na poeziju: jedan bi bio u tome da među pesnicima ima manje površnih ljudi no među muzičarima, dok bi drugi bio da se pesnici obraćaju čak i razumu a muzičari samo čulima<sup>30</sup>.

O muzici kao unutrašnjoj igri osećanja Kant govori u spisu *O jednom iznova povišenom tonu u filozofiji*<sup>31</sup>, nastalom 1796. povodom knjige J.G. Šloera (1739-1799) o značaju Platonovih pisama i njegovom boravku u Sirakuzi (1795); Kant piše da ništa ne podstiče čula kao što to čini muzika, te da nije slučajno što su je pitagorejci dovodili u vezu s harmonijom sfera; oni su među prvima povezivali muziku, dušu i brojeve jer duša kao životni princip u čoveku počiva na istim brojčanim principima kao i muzika i da su Pitagorejci dušu budući da je slobodna i da sama sebi određuje videli kao broj: anima est numerus se ipsum movens<sup>32</sup>. Kantu je pitagorejski stav o muzici krajnje stran i to je sasvim razumljivo, ako se ima u vidu pomenut njegov stav izlagan na predavanjima iz antropologije i ako se zna da je on na pozicijama prosvetlene racionalnosti XVIII stoleća; da bi neko sebe mogao smatrati filozofom, piše Kant, treba se oslanjati na sopstveni razum i da pritom ne bude pretenciozan, jer temeljno znanje Platona i klasičnih filozofa nekog ne čini filozofom već samo ukazuje na njegovu kul-

26 Kant И. Антропология с прагматической точки зрения (1798). - В кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 7. - М.: Чоро, 1994., с. 152.

27 Кант И. Антропология с прагматической точки зрения (1798). - В кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 7. - М.: Чоро, 1994., с. 280.

28 *Op. cit.*, str. 280.

29 Ne sme se zaboraviti da je on, kako sam svedoči u napomeni na početku knjige, trideset godina u svojstvu predavača držao predavanja iz *antropologije* (u zimskom semestru) dok je (u letnjem semestru) držao predavanja iz *fizičke geografije*. O sadržaju ovih poslednjih predavanja videti njihov plan iz 1757: - В кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 1. - М.: Чоро, 1994., с. 359-368.

30 *Op. cit.*, str. 280. Ovo ipak može pobuditi bar nekoliko pitanja: (a) da li kvalitet pojedinih umetnika može uticati na važnost neke umetnosti i njen položaj u sistemu umetnosti i (b) da li se muzika tokom čitave svoje istorije obraćala samo čulima; ako jeste, koja je to muzika? Drugim rečima: kakvu vrstu muzike ima u vidu Kant i šta on uopšte zna o muzici?

31 Кант И. О вельможном тоне, недавно возникшем в философии. - В кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 8. - М.: Чоро, 1994., с. 225-245.

32 *Op. cit.*, str. 229.

туру ukusa<sup>33</sup>. Ovo više ne jasno govori o jedinom mogućem pristupu muzici koji Kant ima u vidu: muzika nije izraz proporcija i odnosa koji čine strukturu kosmosa već je samo prijatna igra osećanja koja se odvija u unutrašnjosti naše duše. Na taj način Kant se definitivno distancira od Lajbnicovog stava po kojem nas muzika očarava premda njena lepota nije ni u čemu drugom sem u računanju.

### c. Poreklo Kantovog stava o muzici u francuskoj literaturi

U XVIII stoleću princip „prirodnosti“ počinje da se primenjuje i na muziku; stariji teoretičari (Dibo, Bate, Kondijak, Ruso, Didro) u muzici vide podražavanje i zato muzičarima preporučuju učenje akcenata, govora, recitovanja – umetnost izražavanja. Opat Dibo smatra da je muzika podražavalačka umetnost i kaže da kao što slikar bojama podražava oblike u prirodi, tako muzičar koristi tonove i glasove kroz koje se priroda izražava“; saglasno s engleskim estetičarima XVIII stoleća koji su govorili o izvornom jeziku muzike, Ruso ističe kako su jezik i muzika izvorno isto i da se pesma razlikuje od govora samo dužinom i tonom, pa stoga muzika ne može imati univerzalni već samo nacionalni značaj, budući da je vezana za jezik<sup>34</sup>.

Međutim, da bismo pravilno ocenili „doprinos“ Kanta određenju mesta muzike u sistemu umetnosti treba imati u vidu još nekoliko spisa nastalih pre *Kritike moći suđenja*, a koji su Kantu svakako morali biti dobro poznati. Pre svega, misli se na uvodni tekst Dalamberra (1713-1783) za prvi tom *Enciklopedije* a pod naslovom *Ogled o nastanku i razvoju nauka* (1751) u kojem on klasifikuje umetnosti s obzirom na princip podražavanja. Na prvom mestu su slikarstvo i skulptura, koji neposredno deluju na čula, na drugom arhitektura (stvorena nužnošću a usavršavana razumom), na trećem poezija koja se obraća uobrazilji, a na poslednjem mestu je muzika koja se obraća i uobrazilji i osećanjima<sup>35</sup> (glava V). Ako tu muzika ima najniže mesto to je najniže mesto na lestvici *podražavalačkih* umetnosti, ali na lestvici *ne-podražavalačkih* umetnostim muzika zauzima najviše mesto.

Isto tako, kada je reč o stavu prema značaju podražavanja u umetnosti, u drugoj polovini XVIII stoleća, treba pomenuti francuskog pisca i kompozitora, poznanika i učenika Ramoa, Mišela Šabanona (M. Chabanon, 1729-1792) i njegov spis *O muzici u posebnom smislu reči i u vezi s njenim odnosom spram govora, jezika, poezije i teatra* (1785), a kojem nalazimo uopštene i sistematizovane poglede na muziku francuskih muzičara i kompozitora, a gde Šabanon piše: „Nema ničeg sumnjivijeg no što je to težnja podražavanju, koja se počela razmatrati kao jedna od bitnih osobina muzike“<sup>36</sup>.

Sve to više ne jasno ukazuje da problemi koji dotiče Kant u *Kritici moći suđenja* a koji se tiču problema muzike i njene prirode jesu opšte mesto druge polovine XVIII stoleća i da nisu novost, a još manje izuzetak na fonu rasprava u strukturi umetnosti i mestu muzike u sistemu umetnosti<sup>37</sup>. Pa, o čemu je tu onda zapravo reč?

33 *Op. cit.*, str. 242. Primenjeno na muziku, ovaj stav znači: znanje muzike ne čini čoveka muzičarem. Čini li ga muzičarem osećaj za muziku? Kakav to osećaj čovek treba da ima, i postoji li muzika samo u sferi osetnog?

34 Schöfke, R.: *Geschichte der Musikästhetik im Umrisen*, Berlin 1934, S. 430.

35 В сб. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*. Музыка. - М. 1971. С. 444-445.

36 В сб. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*. Музыка. - М. 1971. С. 495..

37 Tome u prilog govore i brojna mesta o muzici koja nalazimo kod Herdera. Uoprediti studiju: Nuffer, W.: *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*. E. Ebering, Berlin 1929.



Moguće je, a to se često dešava, da sam problem muzike koji se hoće istražiti nije dobro formulisan; uzrok tome može biti različita upotreba ovog pojma ali u jednakoj meri i protivrečna, često nejasna shvatanja o muzici koja je do Kanta prenela tradicija. Istina, i naše vreme nije u boljoj situaciji, ponajpre stoga što još uvek živi u senci dominacije estetike i estetskog i što je metafizička tradicija potisnuta u drugi plan neposredno nakon poslednjeg velikog metafizičara Franciska Suaresa.

#### a. Šta sa muzikom?

U ovom drugom delu prići ćemo problemu muzike i muzičkog s posve druge strane. Pre svega, poći ćemo od stava da mesto muzike u sistemu umetnosti kod Kanta nije rezultat „lošeg raspoloženja“ već, pre bi se moglo reći „hladnog mišljenja“, ali u istoj meri i nezainteresovanosti ne samo za muzički fenomen već i za umetnost uopšte.

Ono što Kanta interesuje to je isključivo fenomen estetskog i to samo u onoj meri u kojoj se dimenzija estetskog javila kao opasnost da ugrozi konstrukciju čitavog njegovog filozofskog sistema. Ne bi se pogrešilo ni kad bi se reklo da je reč o ugrožavanju *konstruisanja* sistema. Čitava *Kritika moći suđenja* nastala je, kako to Mirko Zurovac pravilno primećuje „zbog potrebe za jednom metafizikom (...) koja treba da posreduje između principa koji vladaju na području empirijskog znanja i spekulativnog mišljenja, između teorijskog i praktičnog delovanja, te između pojave i žudnje“<sup>38</sup>. Ali, nas ovde interesuje, pre svega, mesto muzike i značaj koji Kant pridaje muzici,

Nakon „lošeg raspoloženja“, na koje smo ukazali na početku izlaganja, sada smo dospeli i do „nevolje“, i to nevolje nastale u izgradnji sistema a u nastojanju da se jednim jedinstvenim sistemom stvori celovita zatvorena u sebi slika sveta. Ne zalazeći u to kakva je to „jedna metafizika“, i kakva metafizika može uopšte biti, ili, još uopšte može biti, otvara se kritično pitanje: da li se kroz izmirenje empirizma i racionalizma, nastojanjem da se poveže praktični i čisti um može izgraditi metafizika tako što će se utemeljiti estetika i zahvaljujući pojmu svrshodnosti ujediniti priroda i sloboda? Nesporno je da Kant na najdublji način promišlja Baumgartenovu estetičku koncepciju koja u sebi zbira teoriju čulnosti, teoriju lepog i teoriju umetnosti; ali o kakvom je lepom reč i o kakvoj umetnosti? Očigledno, radi se o *lepom* i *umetnosti* u jednom bitno drugačijem smislu no što ih je znala čitava dotadašnja istorija: ovi se pojmovi misle u jednom novom, novovekovnom značenju, budući da je lepo prethodno već izgubilo svoju ontološku dimenziju a da je umetnost je prestala da govori istinu bivstvovanja<sup>39</sup>.

38 Zurovac, M.: *Ideja estetike*. Glas CCCXCIII, Srpske akademije nauka i umetnosti, Odeljenje društvenih nauka, knj. 29, Beograd 2002, str. 75. Ako se ovo shvatanje konsekventno domisli do kraja, nužno se dolazi do zaključka da i samo postojanje umetnosti nije bitan uslov postojanja estetike kao filozofske discipline. O umetnosti se može govoriti bez ikakvog poznavanja konkretnih umetničkih dela, budući da se sama umetnost može misliti iz njenog pojma a zarad "potreba" sistema. Ostaje otvoreno pitanje u kojoj meri bi se sam Kant složio sa svim posledicama koje iz ovog slede: on sâm, pišući protiv sistema prestabilirane harmonije kao zadržavajuće izmišljotine u filozofiji ističe da je to učenje nastalo samo stoga što su Lajbnica potom i njegovi sledbenici nastojali da sve objasne i učine razumljivim zasnravanjem na pojmu. Ovo Kant piše u tekstu "O pitanju predloženom za nagradu Kraljevske akademije nauka u Berlinu za 1791: Kakve je stvarne uspehe načinila metafizika u Nemačkoj od vremena Lajbnica i Volfa", в кн.: Кант И. Сочинения в 8-ми тт. Т. 7. - М.: Чоро, 1994., с. 408.

39 Ovo poslednje Hegel je potom mogao samo da konstatuje svojim samo prividno paradoksalnim stavom da po svom bitnom određenju umetnost pripada prošlosti (Hegel, G.V.F.: *Estetika I*, Beograd 1970, str. 12).

U isto vreme sâm pojam muzike kod Kanta ostaje dvosmislen: s jedne strane reč je o muzici kao umetnosti koja pruža jedno od najvećih zadovoljstava, a s druge, reč je o muzici kao o nauci koja tu umetnost vodi ka njenim principima. Ova dvovalentnost u shvatanju muzike povlači za sobom i sve nedoumice ali i nesporazume pri pokušaju određenja mesta umetnosti.

Za novonastalu situaciju koju pokušava da razreši Kant, najveću odgovornost snosi upravo Baumgarten sa kojim i počinje estetika kao filozofska disciplina: upravo Baumgarten je nastojanjem da revalorizuje sferu čulnosti i da je prikaže jednakoznačajnom sferi razuma, uveo novu disciplinu naspram logike i nazvao je estetikom. Istina, u početku, u svom ranom radu iz 1735<sup>40</sup>, on i nije bio svestan dalekosežnosti ovog stava. Ovo još uvek ne znači da je Baumgarten i odgovoran za svo kasnije tumačenje fenomena umetnosti, ali, nakon njega, umetnost se počela shvatati bitno drugačije; Baumgarten je podvođeci umetnost pod čulno saznanje bio u dubokom uverenju da na najbolji način odgovara na predromantičarske pokušaje da se na jedan odlučujući način rehabilituje priroda. U takvoj situaciji sfera čulnosti se nije mogla prenebregnuti, čak se dospelo i dotle da se ona stavi u prvi plan a što je za posledicu imalo shvatanje umetnosti kao način saznanja a ne samo kao delovanje čime je, insistiranjem na saznajnoj dimenziji, u drugi plan dospela od davnina dominantna *tehnička* strana umetnosti shvaćene izvorno kao *techné*.

Nesporno je da od vremena Platona umetnost nosi hipoteku jedne skepse usled toga što je kao čulni fenomen samo izraz čulnog privida<sup>41</sup>. Nesporno je i da preko neoplatonizma Platonova misao dospeva u sistematske estetike Šelinga i Hegela pri čemu prvi estetiku shvata kao *metafiziku umetnosti* dok kod drugog nalazimo jedan *estetski platonizam*; ali, isto tako, nesporno je da ostaje otvoreno i pitanje da li u filozofiji umetnosti imamo integraciju teorijske i praktične filozofije kako je to smatrao Šeling. Nećemo pogrešiti ako obojicu pomenutih mislilaca ovde vidimo samo u senci Kanta; nećemo pogrešiti ni ako postavimo pitanje: u čijoj se senci našao i sam Kant? Gde ga je to odvelo njegovo navodno „loše raspoloženje“ i koja je cena plaćena tom i takvom „raspoloženju“ a koje je možda bolje raspoložen ali ne s mnogo teoriskog talenta sledio već pomenuti austrijski muzikolog Eduard Hanslik.

#### *b. Konsekvence subjektivističkog tumačenja muzike*

U kojoj meri se estetika muzike austrijskog teoretičara Eduarda Hanslika (1825-1904) koji se po sopstvenom priznanju utopio u istoriji muzike, nesposoban da dalje razvije svoju intuitivno dobro, postavljenu ideju autonomije muzičkog dela, može proglasiti za „genijalnu pronicljivost“ kakva se navodno, po rečima Morpurgo-Taljabuea po prvi put našla kod Kanta? Reč je o danas manje poznatom autoru veoma popularnog spisa druge polovine XIX stoleća *O muzički lepom* (1854) koji je u vreme vladavine programske muzike hteo da istakne autonomni smisao muzike i svojim muzičkim kritikama kojima je uticao na ukus i muzičku klimu druge polovine XIX stoleća u Austriji i Nemačkoj. Eklektički spis *O muzički lepom* Hanslik je napisao relativno rano, u vreme kad se poverovalo kako je umetnost dostigla svoj vrhunac i da se dalje ne može razvijati

40 Baumgarten, A.G.: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, F. Meiner, Hamburg 1983.

41 Opširnije o tome Gethmann-Siefert, A.: *Einführung in die Ästhetik*, W. Frank, München 1995, S. 11-12.

i kad su se umetnosti počele mešati pa su muzika i slikarstvo postali literarni a književnost pikturalna ili muzička.

Muzika, po rečima Hanslika, i to će postati jedan od osnovnih stavova druge polovine XIX stoleća, ne prikazuje nikakva osećanja (što ne znači da je ona lišena osećanja); ona ništa ne izražava i ništa ne predstavlja; ona ne treba da prikazuje određena osećanja ili afekte jer to nije u njenoj moći<sup>42</sup>. Lepo u muzici se ne sastoji u prikazivanju osećanja; muzički lep je nešto što je specifično *muzičko*. Ovo je, piše Hanslik, „nezavisno od nekakvog sadržaja koji bi došao spolja i bez potrebe [je] za njim, leži jedino u tonovima i njihovoj umetničkoj povezanosti. Smislaoni odnosi tonova po sebi podražajnih, njihov saglasnost i protivljenje, njihov beg i sustizanje, njihovo uspinjanje i izumiranje – to je ono što se javlja našem duhovnom opažanju i sviđa se kao lepo“. Lepo je, dakle, nešto nezavisno od spoljašnjih sadržaja i nešto što prebiva isključivo u zvucima i njihovom spoju; praelemenat muzike je stoga *sklad* a njena suština *ritam*. Materijal muzike su svi *tonovi* „sa svojom sopstvenom mogućnošću da stvore različite melodije, harmonije i ritmizacije, Neiscrpna i neiscrpiva, pre svega dominira melodija, kaže Hanslik, i to kao osnovni oblik muzičke lepote; hiljadostruko se preobražavajući, obručui, pojačavajući, harmonija pruža sve nove i nove temelje; obe ujedinjene pokreće ritam, tu žilu kucavicu muzičkog života, a boji ih draž raznovrsnih boja zvuka“<sup>43</sup>; jedini sadržaj i predmet muzike jesu *zvučne pokretne forme* koje ne sadrže nikakav određen afekt; to su nestajuće i nastajuće žive arabeske kao delatna emanacija umetničkog duha. Muzika je složeni zvučni kaleidoskop što se javlja u neizmerno višem idealnom stepenu. Muzika, piše Hanslik, u svom stalno promenljivom razvoju donosi lepe forme i boje, u blagim prelazima, u ostrim kontrastima, uvek u kontekstu a uvek nova, u sebi završena i sama sobom ispunjena. Osnovna razlika je u tome što se takav tonski kaleidoskop koji se prikazuje našem uhu iskazuje kao neposredna emanacija jednog umetničkog stvaralačkog duha a onaj vidljivi kao čulno-mehanička igračka<sup>44</sup>.

Kako muzika nema nikakav uzor u prirodi i ne izražava nikakav pojmovni sadržaj, o njoj se može pričati samo uz pomoć suvih tehničkih određenja ili poetskim fikcijama i zato „njeno carstvo po rečima Hanslika, „nije od ovoga sveta“. S druge strane, ovaj autor ističe da „muzika traži da se već jednom kao muzika shvati jer se može samo iz same sebe razumeti i u samoj sebi uživati“<sup>45</sup>, pa bi njena specifičnost bila u tome što ona hoće da bude muzika, što se ona može razumeti samo u njoj samoj i što se muzički može uživati samo u muzici. Ono „specifično muzičko“ ne može se svesti na neku „akustičku lepotu“, ili proporcionalnost, niti je tu reč o „igri tonova koji nadražuju uho“; muzički lep se nalazi u *formi* i pojam forme ovde ima specifično značenje: „Forme koje se oblikuju od *tonova* nisu prazne, već ispunjene, nisu proste linije obrisa jednog vakuuma, nego duh koji se iznutra samooblikuje. Prema tome, muzika je, nasuprot arabeski, zapravo jedna slika, ali takva da se njen predmet ne može rečima izraziti ni našim pojmovima podvrgnuti“. Ako muzika ima smisao, onda je njen smisao, po mišljenju Hanslika, samo muzički smisao, dok je muzički jezik jezik koji se ne može prevesti, premda ga

42 Hanslik, E.: *O muzički lepom*, BIGZ, Beograd 1977, str. 83.

43 *Op. cit.*, str. 83-4.

44 Hanslik, E.: *O muzički lepom*, BIGZ, Beograd 1977, str. 85.

45 *Op. cit.*, str. 86.

slušaoc možemo jasno osetiti kad je muzički smisao iskazan do kraja, i kad se logički neki period dovršava, premda su logička i muzička istina, nesvodive jedna na drugu.

Hanslik ističe da u muzici, za razliku od nekih drugih umetnosti koje spoljnim sredstvima nastoje da izraze ideju nastalu u fantaziji umetnika, stvar stoji drugačije: muzička ideja je *zvučna* a ne *pojmovna*. Kompozitor, stvarajući delo, ne počinje time što bi opisao muzičkim sredstvima neko osećanje, već počinje s određenom melodijom. Tako u umu kompozitora nastaje tema, motiv; to treba prihvatiti kao činjenicu i ne ići dalje. Stvaralačka delatnost umetnika, ono što se zbiva u njegovoj fantaziji ne može biti tema dalje analize a temelj lepote nekog muzičkog dela možemo tražiti samo u karakteristikama samog dela: „neistraživ je umetnik, istraživo je njegovo delo“<sup>46</sup>.

Sasvim je jasno da u osnovi Hanslikove pozicije leži nekoliko eksplicitno i jasno izloženih stavova kojima se tvrdi da (a) *muzičko* nije u proporcionalnosti, da (b) muzika nema nikakav uzor u prirodi, da je (c) muzička ideja zvučna i da ona (d) nastaje u umu kompozitora. Ova subjektivistička pozicija u tumačenju muzike, koju možemo odrediti kako kao vladajuću u drugoj polovini XIX stoleća, tako i kao široko uticajnu i u narednim decenijama, može svoje poreklo imati u velikoj meri i u filozofiji Kanta. Konačno, zahvaljujući upravo ovakvim stavovima moguće je govoriti o *estetici muzike*. Ali, *kakve muzike i koje muzike?*

### *c. Staro mesto muzike u sistemu umetnosti i disciplina*

S mnogo opravdanja mogla bi se zastupati teza da je do ambivalentnog shvatanja muzike kod Kanta došla i usled različitog tumačenja njenog mesta među teorijskim disciplinama u vreme helenizma kao i njenog položaja među slobodnim umetnostima u ranom srednjem veku.

Kako sav život zahteva ritam i harmoniju (*Prot.*, 325d) nije teško pretpostaviti da muzika ne može zauzimati nizak položaj ni kod samog Platona; ali, ona je u stara vremena bila daleko od muzike kao umetnosti u današnjem značenju te reči (ako je današnja, savremena muzika uopšte još umetnost). Po Platonovom tumačenju muzika je jedna od četiri nauka (pored aritmetike, geometrije i astronomije) kojima je zajedničko da počivaju na matematici a čija je kruna dijalektika. Ono što se neprestano pritom mora ponavljati jeste da se, suprotno našim shvatanjima, u antičko doba pod muzikom najviše mislilo na poeziju i kada Platon u *Državi* govori o muzici, on zapravo govori o poeziji (II, 17, 376e – III, 9, 398b).

Sama podela umetnosti, tačnije umeća, na sedam slobodnih veština nastala je tek u vreme poznog helenizma; iako Ciceron pomenutih četiri nauka, koje bi činile *quadrivium*<sup>47</sup> spaja s gramatikom, činjenica je da se ni tokom srednjeg platonizma, dakle u II stoleću naše ere, gramatika, retorika i dijalektika ne vide povezane. Biće da je tek Porfirije (III stoleće naše ere) nauke koje čine *trivium*<sup>48</sup> povezao i suprotstavio ih metafizičkim disciplinama (*quadrivium*).

46 Hanslik, E.: *O muzički lepom*, BIGZ, Beograd 1977, str. 91.

47 Ovaj izraz dugujemo Boetiju i reč je o iskrivljenom izrazu *quadrivium* koji se sreće u njegovom *Uvodu u aritmetiku* (Institut. Arithm., I, 1, p. 9, 28): Hoc igitur illud quadrivium est, quo his viandum scit, quibus excellentior animus a nobiscum procreatis sensibus ad intelligentiae certiora perducitur.

48 Shvatanje da je *trivium* uvod u *quadrivium* nalazimo kod Kasiodora koji se u *Institutiones* (II, III, 20) poziva na Aristotelovu *Nikomahovu etiku* i Stagiraninovo razlikovanje umeća i nauka (*Nic. Et.*, VI, 3-4, 1349b-1140b) a to se vidi već po tome što Kasiodor samo predmete iz *quadriviuma* smatra disciplinama budući da je izraz *disciplinae* prevod reči *epistēme* a što je rezultat sve većeg uticaja aristotelovske filozofije u to vreme na neoplatonističku filozofiju.

Najverovatnije na tragu nekog nama nepoznatog neoplatonovskog teksta Avgustin je u spisu *De ordine* pisao o muzici stavljajući je na četvrto mesto<sup>49</sup> u nizu teorijskih disciplina.

U pomenutom tekstu Avgustin piše o tome kako je na četvrtom stepenu razum shvatio da ili u ritmu ili u modulaciji vladaju brojevi i da oni daju savršenstvo svemu. Razum je pritom shvatio, nastavlja Avgustin, da su brojevi božanski i večni ali da je njihova lepota i čistota oskrnavljena telesnom materijom zvukova, da je to što vidi um uvek besmrtno (da su te vrste bili i brojevi) ali da zvuk, kao čulna stvar, nestaje u prošlom i otiskuje se u sećanju i to posredstvom razumske laži, bilo je smišljemo da su Muze kćeri Jupitera i Sećanja pa je stoga ta *disciplina* koja ima odnos prema osećanjima, ali i prema intelektu, dobila naziv *muzika*<sup>50</sup> (*De ordine*, II, 14, 41).

### III

Ni svojom voljom, još manje svojom krivicom, Muzika se našla tamo gde se spajaju smrtno i besmrtno – materijalno i božansko. Možda je tu i njeno jedino pravo mesto, mesto koje nema mesta. Naše je vreme, zahvaljujući i Kantovom lakonskom rešenju a bez većeg udubljivanja u prirodu stvari izgubilo svest o tome da postoje dva pristupa muzici od kojih spekulativni mora imati trajnu i izvornu prednost. To još nikako ne znači da Kantovom određivanju mesta muzike u sistemu umetnosti ne treba pridavati nikakav značaj; naprotiv, treba samo znati odakle taj odgovor dolazi i šta on kazuje, jer, on nije ni epohalan, ni odlučujući, ni originalan, ni značajan; o njemu se ne bi ni govorilo da Kant nije značajan u nekim drugim dimenzijama filozofskog mišljenja.

Sve što je Kant rekao o muzici, rečeno je pre njega, bolje i preciznije. Njegovo izlaganje o muzici skreće na sebe pažnju time što se nalazi u knjizi koja je na izvestan način ključ i njegovog sistema i čitave njegove filozofije i u čijem je znaku veliki deo potonje filozofije. Nesporan je Kantov uticaj na formiranje i razvoj estetike, ali isto tako, nesporo je da je tu reč samo o jednom mogućem načinu tumačenja umetnosti i to sa stanovišta filozofije subjektivnosti. Kant nije imao razumevanja za muziku, ali, nemaju ga i mnogi filozofi i estetičari, kao uostalom ni neki savremeni kompozitori; to nije mana, naprotiv, može biti i prednost – ako je najviši imperativ izgradnja sistema ili slava umetnika po svaku cenu.

Sve ovo jasno pokazuje da nije reč o nekom „lošem raspoloženju“; kada je pomenute redove o muzici pisao, Kant nije imao *nikakvo* raspoloženje po pitanju muzike jer ga muzika kao muzika nije interesovala niti se u teorijske probleme koje otvara muzika uopšte udubljavao; da je to činio, njegov odgovor na pitanje metafizike bio bi bitno drugačiji.

Nije stoga nimalo slučajno što dva pitanja koja je u svom kratkom spisu *Futurismus und Tonkunst* (1912) postavio Feručo Buzoni<sup>51</sup> i danas ostaju aktuelna: „Znamo li mi sve staro, kad novo započinjemo, jednako dobro kao Stari“, i „imamo li takođe talenta kao oni“?

49 Na tragu ove misli muzika će u narednom stoleću, kod Marsilajana Kapele, među sedam disciplina, dobila najviše mesto.

50 Iz ovoga više ne jasno vidimo da je muzika zapravo izučavanje brojeva, nešto što je u neposrednoj blizini aritmetike, odnosno, isto što i aritmolgija.

51 Busoni, F.: *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin 1956, S. 45-6.

## Резюме

В начале своего последнего незаконченного труда „Von dem auf Principien a priori gegründeten Übergange von den metaphysischen Anfangsgünde der Naturwissenschaft zur Physik“, который, как отмечает К. Фишер в „Истории новой философии“, философ из Кенигсберга замысливал как „главный труд“, „дисполинский труд“, И. Кант писал: „В своем бессмертном труде *Philosophiae naturalis principia mathematica* Ньютон должен был для сравнения иметь в мыслях другой вид естествознания. Но этот вид не мог быть назван *Philosophiae naturalis principia philosophica*, ведь в таком случае это была бы тавтология. – Он должен был исходить из более высокого понятия естествознания, а именно из понятия *scientiae*, которая может быть или *mathematica*, или *philosophica*. Но здесь его ждал другой подводный камень – противоречие с самим собой“. Таким образом он еще раз подтвердил наличие трудностей, с которыми сталкивается мышление, представ перед неизвестной природой вещей. Высказывания И. Канта о музыке разделяют эту судьбу, поскольку вовлекают нас в то самое затруднительное положение, о котором говорил Кант.

Намерение этой работы состоит в том, чтобы указать на то, что возможное амбивалентное понимание музыки, которое Г. Морпурго-Галлябуе находит в „Критике способности суждения“, в действительности не является противоречивым, поскольку является последствием целого ряда обстоятельств, которые в 18 столетии сложились вокруг понятия „музыка“ и его места в системе искусств.

Сами выводы Канта, которые выглядят иногда парадоксальными, иногда беспочвенными, являются последствием его поверхностного отношения к проблеме музыки, понимаемой философом как периферийный феномен, который все еще присутствует в его времени; но это время – время, которое уже потеряло связь с пифагорейско-платоновской традицией понимания сущности музыки и перестало слышать в музыке Музыку.