

*Fulvio Šuràn*

## **Thaumàzein, na izvoru filozofije i glazbe**

**Sažetak:** Izlaganje razmatra suštinski odnos filozofije i glazbe u njihovom zajedničkom podrijetlu i izvornosti, otkrivajući ga u svojoj očiglednosti koji, zbog toga, ostaje i dalje prekrasan u svojoj suštini i nadasve tajanstven. Taj je odnos 'dobro' sačuvan u svim ritmičkim elementima poezije, plesa i glazbe, posebice metrike antičke kulture. Nit vodilja ovog izlaganja je promišljanje o glazbi kroz filozofske načine, i to one kroz koje se filozofski može misliti i o izvornoj filozofiji. Odgovor do kojeg se tu dolazi neminovno se iznova pretvara u postavljanje novih pitanja. Radi se dakle o 'igri' koja se danas nastavlja ponovnim vraćanjem na prvotno, izvorno pitanje. Jer kako kazuje Heinrich Heine „*I ne završavamo upitati se, opet i opet, dok pregršt zemlje nam ne zatvori usta ... Ali to je jedan odgovor*”.

**Ključne riječi:** Dioniz, glazba, Apolon, filozofija, Sokrat, Platon, Schopenhauer, Nietzsche, pathos, tragedija, opera.

### **TITLE: Thaumàzein at the origin of Philosophy and Music**

**Summary:** The presentation exposes the essential relationship between philosophy and music in their common origin, uncovering it in its obviousness, and which, for this reason, remains beautiful in its essence and all the more, mysterious. This relationship is well preserved in all rhythmic elements of poetry, especially in the metric of ancient culture. My aim will be to think about music in philosophical terms, in the same way we can think about the original philosophy. You can conceive this thought process as a 'game' which nowadays continues by going back to the same questioning. A game in which every possible answer ends up generating new questions. Because, as Heinrich Heine puts it, “So we keep asking, over and over / until a handful of earth / stops our mouths- / but is that an answer?”

**Keywords:** Dionysus, music, Apollo, philosophy, Socrates, Plato, Schopenhauer, Nietzsche, pathos, tragedy, opera.

"Ovaj osjećaj čuđenja pokazuje da si filozof, jer čuđenje je jedino počelo filozofije"<sup>1</sup>, koji se po nešto razlikuje od onoga koji daje. „I baš je svojstvo filozofa to duševno stanje, tj. čuđenje. Jer nije drugi početak filozofije nego ovaj...” (Platon, Teetet, 155 d, str. 117).

### Uvod : Individualnost ili univerzalnost nespojiva muzička kombinacija?

Da sam to izlaganje napisao prije dvadeset godina zasigurno njegov bi sadržaj bio sasvim druge naravi. No vremena su se promijenila, kao i dob onoga koji izlaže, no više od svega sami događaji: glazbena i kulturološka događanja u ovim posljednjim desetljećima zasigurno su sve one koje se praktički i teorijski bave glazbom doveli do novih uvida a i do manje manihejskih razmišljanja, barem što se mene tiče.

Unazad dvadeset godina, bio sam uvjerenja kako glazba nije izraz univerzalnosti, kako ona nije jezik cjeline. Za to je dovoljno promatrati stvari objektivnije. Tako, na primjer, na to ukazuje: njezina povijest, razvoj i revolucija glazbenoga jezika ili muzičkih jezika, njihov povijesni i zemljovidni relativizam, diferenciranost njezinih slušatelja, različiti nivoi prihvaćanja, shvaćanja, i odgoja, ali i relativnost i množnost, pluralnost glazbenih kultura itd. Ponukan tim činjenicama bio sam uvjerenja kako je glazbeni jezik partikularan, nikako univerzalan.

Moja je generacija iskusila na dramatični i konfliktni način krizu tonaliteta i potvrdu **atonaliteta**, dodekafonije, integralne serijalnosti, zabavne, **stokastične glazbe**, itd.. Zbog čega se punim zanosom postavila protiv svako raznih konzervatora, protiv branitelja starog tonalnog reda, istovjetan reakciji i povezanosti sa svijetom koji nije imao više razloga da postoji jer je pripadao neplodnoj prošlosti. U ono vrijeme prihvaćanje i potvrđivanje univerzalnosti glazbenog jezika značilo je prihvaćanje tabua tonaliteta, koji se, i pod plaštem lažne univerzalnosti, i dalje pokušavao uvući i vladati nad glazbenom scenom.

Tko je podupirao i zastupao glazbeni tonalitet, bio to Strawinski, Hindermith ili Zdanov, istovremeno je bio i pobornik univerzalnosti glazbenoga jezika : nedodirljivi u svojim fundamentalnim strukturama, ne prihvaćanje kojih vodilo je do glazbene komunikativnosti. U ono je vrijeme prihvaćanje ideje o povijesnosti glazbenoga jezika prolazilo je kroz negacije njezine univerzalnosti, što je, u neku ruku, izgledalo kao

---

<sup>1</sup> "This feeling of wonder shows that you are a philosopher, since wonder is the only beginning of philosophy" (Theaet., 155 d).

osvajanje i prihvaćanje evidencije činjenica, tj. prihvaćanja same evolucije glazbe devetnaestog stoljeća.

Danas su se stvari znatno promijenile : globalizacija, pluralizacija vrijednosti, znanstveno-tehnološka rasprostranjenost unijele su diskutabilnost unutar te problematike. Zato - prije nego se ponovo ulovimo u koštac sa antičkim problemom o univerzalnosti glazbenoga jezika – neće biti loše ukratko ponoviti povijesne etape preko kojih se ono i definirao. Zbog čega korisno je rezimirati cjelokupnu muzičku misao. No kratkoća teksta dopušta nam samo da se prisjetimo kako počevši od Pitagore, s malim izuzecima, vladajuća koncepcija bila je da glazba predstavlja univerzalni jezik, zasnovanim na racionalnim strukturama, jer njezina univerzalnost potječe iz mogućnosti njezine racionalizacije : Platon - Aristotel.

Dakle, od samog Pitagore pa sve do Rameaua uglavnom se smatralo kako je glazba jezik posredstvom kojeg se svemir - (ili, što se Platona tiče, ideja) – prikazuje ljudskom biću, kojemu dolikuje i jedna suštinska racionalnost ljudske duše. Postojeća empiristička strujanja bila su, barem do XVIII stoljeća, irelevantna unutar zapadne kulturne civilizacije, u kojoj je vladalo shvaćanje kako postoji samo jedna hvala vrijedna i valjana glazba koja se, prema univerzalnim zakonima razuma, uvrštava unutar modela zapadne tradicije. A sama različitost stilova – koje nije bilo moguće poreći, ignorirati i zapostaviti analizirajući različita povijesna razdoblja: u vidu prijelaza iz jednog u drugo razdoblje - bile su uvrštene i tumačene na osnovi poimanja društvenog i povijesnog razvoja zapadnog kulturnog modela civilizacije. Dakle, kao trijumf sve veće racionalnosti stilova, kao sve savršenijeg prilagođavanja onom apsolutnom modelu kojemu svaki skladatelj treba težiti.

Izum tonaliteta koji se desio u Renesansi i naknadno popratno raspravljanje doprinijelo je daljnjem potvrđivanju poimanja univerzalnosti glazbenoga jezika. Racionalizacija povezana sa tonalitetom u odnosu na srednjovjekovnom plurimodalnom univerzumu bila je potvrda ideje kako tonalitet predstavlja važnu, možda odlučujuću, etapu na putu korjenitije racionalizacije a to znači i univerzalizacije glazbenoga jezika. Kao potvrda točnosti tekovine zapadne kulturne civilizacije kojoj su se trebali prilagoditi glazbe drugih kulturnih civilizacija. Daljnja obrada ove doktrine u rigoroznim načelima - od strane Rameaua, Euleroa i Tartinia - sudaraju se ne samo sa empirističkim doktrinama već i sa estetikom osjećaja koja se, naročito u drugoj polovici settecenta, potvrđuju sa sve većom prodornošću.

Postajalo je sve jasnije kako se glazba rađa iz osjećaja i njemu se obraća zbog čega se vladajuća pojmovna konstrukcija, na kojoj se zasnivala ideja o univerzalnosti glazbenoga jezika, sve više stavljala pod upitom novog promišljanja i reprogramiranja. No kako srce i osjećaji, nasuprot razumu, nisu nikada imali neku relevantnu važnost i odlučujuću ulogu unutar zapadne filozofske tradicije, ne smije nam izgledati čudno ako se nailazi i na određenu sumnjivost na sočnost njezinih plodova. Sa Rameauom i sa enciklopedistima, iako u sasvim različitom smjeru, u glazbi se na očiti način počinju razlikovati i odvajati dva sebi suprotna ako ne i protivna elementa: harmonija i melodija, koje svoje izvore nalaze u različita područja u kojima se očituje platonska podijela zapadnog pojedinca: razum i osjećaj. Iako su rješenja suprotna ona su i dijametralno identična: osjećaj, srce, ukus potpada pod privatnim sektorom, individualnosti, različitosti, posebnosti; dok razum predstavlja vladavinu univerzalnosti, nužnosti, uvijek istog, zakona. U mnogočemu melodija pripada prvom sektoru, dok harmonija, sa svojim čvrstim pravilima, drugom sektoru. Različita perspektiva između Rameaua i enciklopedista može se rezimirati u privilegiranju jednog ili drugog polja rasprave: način na koji se razmatraju ova dva međusobno različita sektora suštinski je sličan ako ne isti u oba tabora. Radi se o proturječju koje, još ne sasvim očit sredinom XVIII stoljeća, će u svim svojim posljedicama, kao na planu teorije tako i na praktičnom planu, i u svu svoju očiglednost doći na vidjelo tek sa Rousseauom. Svojedobno je i Rameau ukazivao na činjenicu da ako glazbu tretiramo kao univerzalni jezik tada se ona shvaća i harmonija i kao prirodni zakon. No kako sve ono što ne pripada harmoniji ulazi i u polje melodije tj, ukusa, povijesnog, promjenljivog i nestalnog, što je neminovno uvlači i u područje onih neizbježnih razlika proizvedenih od strane prostora i vremena.

Rousseau samo prihvaća, i to u njezinom suprotnom značenju, ovu perspektivu, radikalizirajući i potvrđujući je. Točno je da harmonija pripada univerzalnosti jezika koja, baš zato, poprima osobine gluhe i prazne univerzalnost na polju izražavanja, čija je narav partikularnost i individualnost. Kod Rousseaua problematika odnosa između glazbe i jezika poprima novi smisao: glazba i riječ nisu sebi oprečne, one u svom intimnom ujedinjenju pronalaze jedno, za njih autentično ne otuđeno postojanje. Da bi se to postiglo oboje moraju pridobiti i zadržati vlastitu ne ponavljajuću posebnost.

Otuda se rađa prevrednovanje kao različitost jezika i njihovih posebnih akcenata, tako i melodičkog stvaralaštva koje je više ili manje prikladan zvučnosti (**sonorità**) jezika, izvan njegove pojmovno apstraktne konceptualnosti. Melodija tako postaje oslonac glazbenog jezika, koji snagu crpi iz svoje izražajne konkretnosti, iz svoje neponovljive individualnosti. Povijesne i zemljovidne razlike postaju garancija njezine snage i izričajne autentičnosti. Izražaj je i individualan; univerzalnost je uvijek impersonalna. Zato glazbeni jezik ako i kada je izražajan uvijek je individualan.

No kako se, u svemu tome, može uskladiti tonalitet? Zar jezik razuma ne može biti prikladan osjećajnom izražaju? Ili je i ono samo jezik srca ukoliko podređen melodičnom stvaranju? A u tom slučaju tonalitet je samo jedan od mnogih glazbenih jezika koji, kao takvo, može kad tad biti zamijenjen sa jednim drugim jezikom, ili posjedovati jednu svoju a-povijesnu vrijednost, ako ne univerzalnost? U tom slučaju pitajmo se da li je moguće promisliti, pretpostaviti takvu univerzalnost koja će biti opširnija, sveobuhvatnija od razumske?

Radi se u stvari o pitanjima za koja je besmisleno improvizirati neke odgovore, naročito ako se ima na umu kako se misao XVIII i XIX stoljeća ozbiljno posvetila pokušaju odmotavanja i rješavanja povijesno zakompliciranog čvora, stvoren od raznih problematika koja potječu iz uvijek nove problematike univerzalnosti glazbenog jezika. Naročito kada, nakon Rousseaua, sa romantizmom, i rađanjem nacionalnih škola, ideja se univerzalnosti glazbenog jezika duboko i nepopravljivo iskrivila vodeći do parcijalizacije glazbenog diskursa. Usprkos tome, muzički nam jezik donekle ipak izgleda, i to zbog nekih njegovih ne sekundarnih aspekata, ni potpuno konvencionalan, ni sasvim povijesno obuhvatljivim, koliko obdaren nekim elementima koji bi se čak mogli i nazvati univerzalnim. Ne konvencionalni jer je u naše vrijeme na široko dokazano kako muzički jezik da bi to i bio, tj. upotrebljiv i priopćiv, ne može se izričito zasnivati na bilo kakvom ugovoru, sporazumu, pogodbi ili konvenciji, već svoje temelje mora zasnivati na elemente koji su striktno povezani sa psihologijom percepcije kao i na neka duboka uporišta, njoj svojstvenim parametrima koja su inherentno povezana uz strukturu utemeljenu na samom ljudskom biću. Radi se o strukturi koju je nemoguće sasvim historizirati, jer svaki glazbeni jezik, u svojoj partikularnosti vezan je uz određenu kulturnu civilizaciju, ne može nikako sasvim i ekskluzivno biti svođena unutar njezinih važećih parametra. To znači da glazba nije samo proizvod određene civilizacije ili povijesne i društveno-teritorijalne zajednice, nego i nešto više.

Kada se glazbenu kulturu uopće ne pokušava utemeljiti na antropološke faktore – kao što je to često radila avangarda u vidu jedne utopijske radikalizacije apstraktnih stvaralačkih mogućnosti izmišljenih izražaja stvorenih ad hoc za svako djelo – neizbježno se pada u solipsizam i u ne komunikativnost. Isto nam tako mora biti jasno kako također nije moguće da glazbeni jezik, bilo koji glazbeni jezik, može nastati po nekakvoj odluci ili prema zakonskom dekretu. Muzički jezici – ovdje svjesno upotrebljavam množinu – rađaju se i razvijaju, ali i mijenjaju u uskoj vezi sa jednim povijesnim humusom koji zna preći i preko nekakve čisto apstraktne muzičke dimenzionalnosti, ne zaboravljajući pritom spomenute antropološke činjenice, bez kojih umjesto jednog jezika neizbježno dolazi do muzički nerazrješivog i zakompliciranog univerzuma.

Individualnost i univerzalnost, ili, ako se želi historičnost i prirodnost, ne izgledaju mi više toliko nespojivi termini jedne, do jučer, radikalne antiteze već više kao dvije krajnosti jedne te iste muzičke stvarnosti koje se međusobno uključuju i obuhvaćaju. Može se čak i tvrditi kako se upotrebljivost i prenošljivost glazbenog jezika zasniva baš na prisustvu ovih dvaju termina u konkretnom postojanju muzičkih djela.

**Povratak Dionizu :** Upit koji istražuje odnos između filozofije i glazbe ukorjenjuje se u shvaćanju i prevladavanju kao sokratizma tako i platonizma. I to u vidu promišljanja jedne ne sokratske i ne platonske perspektive, ne izostavljajući pri tome i njihovo ponovno shvaćanje unutar zajedničkog korijena. Tu se, kao što će se kasnije vidjeti, na izričit se način misli na Schopenhauerovo i Nietzscheovo razmatranje na to jedinstvo glazbe i filozofije. To nikako ne znači da sokratsko-platonska perspektiva mora biti zauvijek odbačena, jer se njezinim *prevladavanjem* želi tu perspektivu na nov način promisliti, ne oduzimajući joj ništa i ne mijenjajući je suštinski. Dakle kao mogućnost drukčijeg obuhvaćanja od uobičajenog, budući da u "*u iste rijeke i ulazimo a i ne ulazimo, i jesmo pa i nismo*"<sup>2</sup>. Ovo *promišljanje* označuje i način kako se opisuju granice obzorja koje obuhvaća postojeći odnos između filozofije i glazbe. Već u prvim sokratskim dijalozima odnos između glazbe (*mousiké*) i filozofije (*philosophia*) promišljen je kao mjesto mudrosti (*sophosa*). Dakle kao nositelj specifične mudrosti (*sophia*) shvaćene kao iskustvo i vladanje, tj. kao majstorsko

---

<sup>2</sup>

HERAKLIT( fr.49a).



vladanje nekom tehnikom (**téhne**)<sup>3</sup>; kao na sposobnost koje se oslanja, ako ne i zasniva, kao na inteligenciju tako i na praktičnu vještinu. Radi se u stvari o kvalitetama koje definiraju umjetničku vrijednost same glazbe. Glazba je dakle ovdje koncipirana kao glazbeno umijeće ili vještina (glazbena **sophia**) koja je istovjetna retorici, i kao takva, u vidu umijeća ili umjetnosti pojavljuje i predstavlja u obliku prenosivog sistema posredstvom obrazovanja. Dakle kao obične tehnike (**téhne**), kao praktično znanje koje, čak i kada ne posjeduje nikakav zabavni sadržaj, u vidu ugodnog zadržavanja, nema nikakve znanstvene osobine pa ne može ni biti shvaćena kao znanost. Ona je jedna partikularna **sophia** – naročito ako ju se promatra u okviru Pindarovog shvaćanje iste<sup>4</sup>. Dakle kao složena disciplina; kao jedna zasebna i neovisna umjetnost zasnivana na samu vrijednost harmonije u obliku spektra matematičko-racionalnih spoznaja<sup>5</sup>, ali nikako kao znanost (**epistéme**).

Svatko tko sebe posvećuje proučavanju glazbe može se nazvati glazbenikom, no da bi mudracom postao to nije dovoljno. Kako bi postala znanost glazba se mora uzdignuti do nivoa u kojem će se naći u zajedništvo sa spoznajom pravednosti i dobra: samo **sophia** i **ethos** daju temelje filozofskoj glazbi (**mousiké**); samo odvajajući se od čistog estetskog suda kao i od obične osjetilne manifestacije inteligibilnog svijeta: od stanja obične iskustvene, empirijske umjetnosti moći će se uzdići do nivoa uzvišene znanosti<sup>6</sup>. No, kako bi to i postigla mora učiti u onaj

<sup>3</sup> "Našavši se u neprilici, kakav bi spas našao čovjeku, Prometej ukrade Hefestu u Ateni vještu mudrost zajedno s vatrom – ta bez vatre nitko je nije mogao steći niti korisnom učiniti – i tako eto nadario čovjeka (**Protagora**, 321d). U PLATON, Protagora i Sofist, Naprijed, Zagreb 1975., str. 53.

<sup>4</sup> Koje nalazimo u dijelima **Olimpijske ode** ( I, 15, 187) i **Pitijske** (I, 42; III, 200).

<sup>5</sup> PLATON, **Fedar**, 268d-e.

<sup>6</sup> „**Sokrat**: Glas koji izlazi iz usta kod svih nas ili svakoga jest jedan, ali je opet neograničen po mnoštvu. **Protarh**: Kako to?

Sokrat: No ni po jednom od ovoga dvoga nismo nekako mudri, niti zato što znamo neograničenost glasa niti što znamo njegovo jedno, već poznavanje količine i kakvoće glasova jest ono što svakoga od nas čini gramatičarem.

Protarh: Sasvim točno.

Sokrat : Pa i ono što nekoga upravo čini glazbenikom jest to isto.

Protarh: Kako?

Sokrat: Kao u onoj umjetnosti glas je nekako jedan i u toj.

Protarh : Kako da nije?

Sokrat: Uzmimo dva glasa: dubok i visok, a kao treći uzmimo jednolik. Ili kako?

Protarh: Tako.

Sokrat: Ali kad bi ti znao samo to, još ne bi bio mudar u glazbi. No ako ne znaš ni to, u toj umjetnosti nećeš vrijediti ništa.

Protarh: Doista.

Sokrat: međutim dragi, kad upoznaš glazbene intervale, koliko ih je na broju s obzirom na visinu i dubinu glasa i kakvi su, pa granice tih razmaha, zatim koliko je od njih nastalo spojeva, koje su uočili naši preci i uputili nas, svoje slijedbenike, da ih nazivamo harmonijom, pa opet druge takve odnose što se nalaze u pokretima tijela, a izmjene pomoću brojeva kažu da ih treba nazivati ritmovima i metrima i ujedno imati na umu da tako treba ispitivati sve što je jedno i mnoštvo – kad si dakle to tako upoznao, tada si postao mudar, a kad

metafizički sistem kojeg je Platon predvidio i pripremio i za **philosophia**; mora se uvući između inteligibilnog svijeta i osjetilnog svijeta prelazeći preko estetskog plana ili dimenzije osjetljivosti, prevladavajući tako plan svakodnevnice ili činjenično stanje pukog tehničkog glazbenog majstorstva u ovladavanju specifične **téhne**. Samo krećući u susret filozofiji, samo uzdižući se do nivoa filozofije, glazba će imati mogućnost da postane znanost, ali sve dok filozofiju ne sustiže i dostigne na njenom istom planu ona će biti samo puko majstorstvo, **téhne**.

Glazba se dakle mora uzdići iznad nivoa umjetnosti kako bi sličila filozofskoj mudrosti (**philosophia**) a, u tome, pjesništvo joj može ne samo pomoći već i nešto podučiti. Dakle, „*Platonova neslavna polemika protiv pjesnika ne svjedoči o amuzičkoj averziji spram lijepe riječi; izraz je neizbježne medijske konkurencije između novih, promišljenih govora o bogu, duši i svijetu te stare rapsodike koja navodi na opijenost i kazališne teologije koja oduševljava i potresa*“<sup>7</sup>. Platon, na primjer u **Kritonu** i u **Ionu**<sup>8</sup>, kao i u **Kratilu**<sup>9</sup> ali i **Gozbi** (ili **Simpozij**)<sup>10</sup> glazbi vraća osobinu prizivanja želja posredstvom Muza, otvarajući se tako onoj magičnoj i iracionalnoj dimenziji koja će mu poslužiti kako bi očistio, poboljšao i nadopunio onu umjetničko-racionalnu dimenziju koja pripada znanosti (**sophia**) i tako učiniti prvi korak prema **philosophia**. Kako bi to postigao Platon u svom sistemu ubacuje, prihvaćajući ih, i antičke legende kao i mitove<sup>11</sup> u kojima se glazbenika promatra kao onog koji je u stanju da kod čovjeka pokreće određena emotivna stanja; da mu potrebe dušu otkrivajući nam tako i korijen svjetskih načela<sup>12</sup>.

Na taj način emotivno se stanje duše otvara nad ponorom stvaralačke inspiracije gdje glazbenik ne samo što je u cijelosti savladao umijeće, već je također od Muza inspiriran i opsjednut<sup>13</sup>. Dakle u vidu božanstva koji se izražava i govori posredstvom Muza. Vraćamo se tako do umno nedostižnog i nedohvatljivog izvornog mjesta riječi<sup>14</sup>.

---

ispitujući na taj način upoznaš bilo koje drugo jedno, tada si tako postao upućen u to.“ (**Fileb** 17c-d). U PLATON, **Fileb** i **Teetet**, Naprijed, Zagreb 1979., str. 121.

<sup>7</sup> P. SLOTERDIJK, *Filozofski temperamenti*, Ljevak izdanje, Zagreb, 20011. str. 25.

<sup>8</sup> PLATON, **Ionu**, 533e-534c).

<sup>9</sup> PLATON, **Kratilu**, 406a.

<sup>10</sup> PLATON, **Gozba**, 196d-197b.

<sup>11</sup> PLATON, **Zakoni** IV, 719c.

<sup>12</sup> Ovdje metafizika, zasnivana na odnos između inteligibilnog svijeta i osjetilnog svijeta, predstavlja pravi temelj.

<sup>13</sup> Vidi PLATON: **Gozba** (254a), **Zakoni** (III, 682), **Fedar** (249c-d).

<sup>14</sup> PLATON, **Ion**, 534.



Taj dar kojeg bogovi odobravaju onomu koji djeluje kao spona, spoj, prsten povezivanja između osjetilnog mnoštva i kozmičkog usklađivanja Ideja (u vidu kozmičke harmonije) doprinosi sazrijevanju teorije o muzičkom lijepom kao proizvodu djelovanja harmoničnog dinamizma u aktivnoj kontemplaciji same ljepote. U stvari sav *“Šarm platonskog teksta sastoji se u tome da se u njemu – za razliku od aristotelovskoga I cjelokupne akademske literature – još po svemu prepoznaje blizina spram načina govorenja mudrih pjevača I pobožnih dramaturga”*<sup>15</sup>. No ovdje Muze nisu dovoljne, njihov deliriji u vidu inspiracije nije dostatan da određuje vrijednost glazbenog djela, kao ni ulogu umjetnika. *“To što je filozofija počela potiskivati baštinjene mitove I mnijenja bilo je posve dosljedno: umjesto bajkovitih narkoza I rapsodijskih entuzijazama stremila je stanju 'kritičke' trezveznosti, koje se oduvijek smatralo radnom klimom autentičnoga filozofiranja. Jest da je platonizam svojim učenjem o lijepim manijama te o sobria abriatis – trezvenom pijanstvu – sklopio I kompromis kritike I oduševljenja, ma koliko takvi ustupci kasnijim suhim školama bili strani”*<sup>16</sup>.

Prevladavajući nivo osjetilnosti (u vidu osjećajne ugone), Platon osvaja i prihvaća načela glazbene harmonije<sup>17</sup> kao zamah koji je nužan kako bi se užitak uzdigao do višeg, intelektualnog plana, što čini da se o glazbi može govoriti u terminima racionalne ugone i užitka. Radi se o užitku kojeg samo obrazovani pojedinac - sposoban da shvati obuhvaćajući samu suštinu ljepote u svom pravilno uređenom skladu riječi, melodije i ritma - može i dostići<sup>18</sup>.

Tek na toj razini usavršenija – tj. nakon što je prevladala tjeskobe iracionalnosti i neobuzdane vrtloge magične inspiracije, i tako udaljila se od dionizijske opasnosti čarolija, ekstaze zanosa i ushićenja – glazba se može i uzdići do višeg, logiciranog neba (**hiperurana**) dijalektičke harmonije. *“Sjećanje' na prenatalno, apriorno ili čisto znanje ubuduće treba mitologijsku i rapsodijsku kulturu pamćenja učiniti izlišnom. Revolucija znanja počinje onim **a priorni**”*<sup>19</sup>. Radi se u stvari o harmoniji koja u sebi odražava kozmičko načelo idealnih odnosa koji se analogno ogledavaju i odražavaju u pokretima, vrtlozima i stanjima duše, a preko ove, i na druge duše, i to po načelu empatije<sup>20</sup>. Samo na taj način dijalektičko-filozofsko razmatranje glazbe nalazi svoje

<sup>15</sup> P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 26.

<sup>16</sup> Ibidem, str. 22.

<sup>17</sup> Koje su naročito obrađene u djelima PLATON: **Timej** i u **Zakoni**.

<sup>18</sup> Vidi PLATON: **Timej**, (80a-b), **Zakoni** (II, 667, i dalje; 669a-b).

<sup>19</sup> P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 21.

<sup>20</sup> PLATON, **Zakoni** II, 653d – 654a.

dovršenje, svoje ispunjenje ili okončavanje<sup>21</sup>. Ovdje prevladavanje umjetničke dimenzije glazbe – u svojem estetskom ograničenju – određuje sam smisao glazbe unutar platonskog metafizičkog sistema, kao posredništvo, veza između dvaju osnovnih dimenzija: osjetilnosti i intelegibilnosti. U (tom) posredovanju između pasivnog slušanja (prisluškivanja) Muza i vještine kompozicijske tehnike, kao rezultat umjetničke *sophia* koja se izražava po diktatu Muza, Platon usredotočuje i oblikuje sintezu svoje vizije o odnosu između glazbe i filozofije i to na stupovima ove potonje. Dakle filozofije.

Unutar te dimenzionalnosti i za glazbu sudbini – kao što je to bio slučaj i za filozofiju – označena je oponašanjem (*mimesis*): gdje je lijepo povezano sa dobrotom, i to u onoj mjeri u kojoj se oponašaju idealne moralne misli i osobine, glazbeno oponašanje (*mimesis*) – kao spoj čina, harmonije i ritma – odražava sam *ethos* čovjeka, a ne njegovu *aisthesis*<sup>22</sup>. Na taj način muzikalno lijepo prebiva u moralno dobro, čijem se odgoju usklađujemo kao na dijalektičku filozofiju<sup>23</sup>.

Analogija između lijepoga i dobroga, glazbe i filozofije, zasniva se na odnos između osjetilnog i inteligibilnog svijeta; na harmoniji i ritmu, povezani na polju zvučne podloge i to u samom središtu metafizičkog sistema kojeg Platon ostvaruje i gradi za filozofiju kao takve.

Pojam *lijepo istine* koju Platon određuje u svojem kapitalnom djelu *Država*<sup>24</sup> otvara put (mogućem) preobražaju pitanja glazbe u onu o dijalektici: uzdizanje do idealnog svijeta koji sada obuhvaća obadvije aktivnosti duše. Pjesniku kao i filozofu su otkrivena i objelodanjena božanska ljepota i istina, koje su i stavljene u sam sistem posredstvom obrazovanja – naknadne privilegije – nakon što je inspiracija (stvaralaštva) sreća tehniku, kao njeno stjecište (posuda) uzdižući glazbeno djelo na plan etičke valjanosti harmonije kao slika idealnog.

Glazbenik, dostižući taj nivo razumnog savršenstva više ne pripada nizu običnih umjetnika, i kao takav s pravom se stapa s filozofom, u svom neprestanom stanju budnosti. Sada je njegova neposredna zadaća biti umno otvoren slušanju onih zvučnih ritma i odnosa koja, ukoliko harmonično usuglašene, i na zvučnom planu odražavaju onu idealnu viziju stvarnosti koju filozof uviđa i obuhvaća izvan

<sup>21</sup>“Objave i evidencije sada više ne nastaju ekstazama, nego pomoću zaključaka: sama je istina naučila pisati, do nje se dolazi slijedom rečenica”. P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 21.

<sup>22</sup> Vidi PLATON: *Država* III, 395 i dalje; *Zakoni* II, i dalje. U stvari i *Fileb* (51c) je u tom smislu dosta jasan: čista ljepota, slušno percipirana od strane ljudskog uha, pojedinca koji je dijalektički obrazovan, ubere se i spoznaje u čistim i artikuliranim zvukovima koji su osjetilna podloga harmoničkih idealnih figura.

<sup>23</sup> Vid PLATON i: *Hipija Veći* (297e); *Zakoni* (II, 663b); *Fedon* (74 i dalje); *Država* (VI, 510d – 511a).

<sup>24</sup> PLATON, *Država* (VII, 516a, 517b-d, 518b).

ograničenja umne pećine. Sporazum između **mousiké** i **philosophia** sada je ne samo usklađen već i zapečaćen kao na nivou istine tako i na putu dijalektike. Dakle onog logosa koji se ostvaruje u govoru i u njegovoj mimetičkoj predodžbi. "Sada istinska glazba više ne nastaje zvukom i stihom, nego argumentom u prozi i dijalektičkim vođenjem misli. Stoga platonski opus ne obilježava samo prag između usmenosti i pismenosti, nego je smješten i na granici između starijega glazbeno-rapsodijskog prenošenja znanja te novijega prozno-komunikativnog nabavljanja znanja"<sup>25</sup>.

**Sokrat, Platon** : Red je sada da se ukratko pozabavimo i nekim temama koje su neposredno povezane uz pitanje odnosa između filozofije i glazbe unutar tek načete sokratovsko-platonske perspektive, sintetizirane u **Fedonu**<sup>26</sup>. Radi se o trenutku u kojem Sokrat svojim pristalicama objašnjava – odgovarajući upitu koje mu je **Kebet** postavio – kako to da je u zatvoru, i to par dana prije smrti, naumio sastaviti jednu himnu i nekoliko prigodnih stihova u čast Apolona nadovezujući se na Ezopove basne. Sokratov je odgovor jednostavan : on je tu himnu i nekoliko pjesničkih stihova sastavio prvenstveno zato kako bi prije smrti odgovorio snovima koje je često snivao i koji su mu kazivali da "čini glazbu"<sup>27</sup>. Tumačenje koje platonov Sokrat daje malo kasnije je jasano i jednostavno: on je pretpostavljao kako je taj učestali san imao namjeru da ga potiče da nastavi na putu filozofije gdje *činiti glazbu* istovjetno je sa nagovorom da se bavi, tj. da *čini filozofiju*, budući da filozofija je najuzvišenija glazba koja se svijetu može dati.

Odgovoriti snu da se *čini glazba* kao kompozicija, spoj riječi i muzike odgovara viziji koja se nalazi i u **Fedonu**<sup>28</sup> da filozof ontološki sudjeluje<sup>29</sup> suštini svijeta (u-sebi svijeta) na planu inteligibilnih poimanja (**logoi**) i posljedičnog spoznajnog oponašanja nasuprot doksomimetičnog<sup>30</sup>, zasnivanog na iste odnose bitka i na međusobno sudjelovanje idealnih esencija. Radi se o ontološkom i spoznajnom sudjelovanju koje se izražava na planu "*dijalektičke nauke*"<sup>31</sup> u perspektivi jedne pravednije i više

<sup>25</sup> P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 25 - 26.

<sup>26</sup> PLATON, **Fedon**, 60d-61b.

<sup>27</sup> "A ti snovi bili su otprilike ovakvi. Često mi je u minulom životu – kazuje nam Sokrat – dolazio isti san, čas u ovoj čas u onoj prilici, ali uvijek s istom opomenom : 'Sokrate, muzici se posvećuj i nju njeguj!'" (ili u mojem prijevodu: „Sokrate čini glazbu“). PLATON, **Posljednji dani Sokratovi** – Fedon ili o duši, Kultura, Beograd 1959., str. 70.

<sup>28</sup> I koja se nastavlja i u **Sofistu**.

<sup>29</sup> Vidi PLATON: **Fedon** 101c, i **Parmenid** 132c-d.

<sup>30</sup> PLATON, **Sofist** 267e.

<sup>31</sup> PLATON, **Sofist**, Naprijed izdanje, Zagreb, 1975., str. 167.

**mimesi** koja, posredstvom svojih razmišljanja, povezuje se sa prirodom svojstvenom onome što je<sup>32</sup>. Prema Platonskom Sokratu, *činiti glazbu* ulazi u cijelosti u cjelovit plan pravednog i čistog oponašanja (**mimesisa**) kojeg nalazimo razrađenog i uobličjenog u Platonovoj **Državi** i to prema anti-subjektivnom i anti-perspektivnom gledanju stvari.

Put koji Platona vodi da prevlada homerovu perspektivu i pjesničku tradiciju, koja svoj najuzvišeniji izraz nalazi u grčkoj tragediji, zasniva se na idealnom modelu apolonske glazbe (**mousiké**)<sup>33</sup>. Podržavati tijesni odnos između **ethosa** i **mousiké**, smatrajući ga sredstvom izražavanja i obrađivanja vrline i poroka u srcu grada-države (**polisa**), podrazumijeva da promjene i ažuriranja zakona i postupka glazbe utječe i na samu promjenu zakona Države<sup>34</sup>. To čini da platonska analiza glazbenog stvaralaštva budno razmatra sve postupke i procese koji su inherentni muzičkoj kompoziciji i njezinom utjecaju na ljudsku dušu. Radi se o postupku koji svoj zaključak nalazi u pogl. 10 -12 treće knjige **Države** odbacivanjem **aulosa** (oboa, flauta) i više-žičnih instrumenata, s ciljem moralnog upravljanja estetske vrijednosti glazbe do samog spajanja sa etičko-političkom vizijom **Države**. Unutar te perspektive jedina konkretna mogućnost da se u glazbi spozna najvišu filozofiju je ona da se posredstvom lire i citre prati melodični pjev, kao proizvod harmonije i ritma koji prati riječ<sup>35</sup>. Prema Platonu to je jedini put koji određuje sudbinu glazbe u svom odnosu sa filozofijom: pobjeda Apolona nad Marsiom. Prije stapanja sa Dionisom, na putu koji ide ususret *duhu muzike*, Apolon se druži sa lirom i citrom: apolonsko-pitagoriski duh prožima moralnu i političku kvalitetu zajednice posredstvom pročišćenje strasti, gdje pobjeda Apolona nad Silenom Marsia predstavlja uspostavljanje primata riječi nad pjesmom, naracije i predstave nad artikuliranim zvukom i čistom glazbom.

U desetom poglavlju treće knjige **Država** naići ćemo na Platonovo objašnjenje Sokratovog sna, dajući mu i osnovu: melodija, kazuje nam Platon, sastavljena je od riječi, harmonije i ritma, i budući da riječi u glazbi (**muzicirane riječi**) jesu i kazuju isto što i ne ispjevane riječi, one oponašaju virtuozne modele prema planu prave **mimeisthai**. Uz to Platon dodaje i jednu važnu tezu: „*Harmonija i ritam moraju pratiti*

<sup>32</sup>Vidi PLATON: **Sofist** 253d-254; **Država** III, pogl. 6-9.

<sup>33</sup> Jer u "polisu otvorenome prema svijetu postalo je nemoguće da se zadaće inicijacije obavljaju isključivo šamanističkim tehnikama: demokratski, ratoborni grad nije pogodovao stanju transa". P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 20 - 21.

<sup>34</sup> "Gradske forme života zahtijevaju novi tip odrasloga čovjeka kojemu bogovi ne dolaze previše blizu – to ujedno znači da te forme stimuliraju vrstu inteligencije koja se od tradicije i ponavljanja preusmjerava na istraživanje i 'sjećanje'". P. SLOTERDIJK, op. cit., str. 20 - 21.

<sup>35</sup> PLATON, **Država**, 398d – 399d.

*riječi*". Posljedica toga je odbacivanje svih onih harmonija u kojima se izražavaju takvi postupci i duševna stanja koja vode do nerazumne strasti i uznemirenja koji su štetni civilnom životu i moralnom uzdignuću duše. U tom kontekstu Platon prihvaća samo one harmonije koje se mogu prilagoditi pjesmi i melodiji, i koje su stvorene od glazbala koja nemaju mnogo žica<sup>36</sup>. Dakle prema Platonu etički ispravna glazbala ne smiju stvarati mnogo harmonija<sup>37</sup>.

Imajući sve te premise na umu neće biti teško razumjeti suštinu osude koja je zadesila Marsia i njegovog aulòsa, sa svim svojim bogatstvom zvukova, mnogoglasnosti, mnoštvom zvučnih, sonornih nivoa izražavanja, širinom akustične perspektive koja doseže do ujedinjenja svih zvukova. Kao što neće biti teško shvatiti da u platonskom fundamentu glas nikako ne može biti zamijenjen aulòsovim puhanjem kao ni od složene i mnogo lične harmonizacije. Kao što ne bi trebalo biti teško uvidjeti kako za Platona nije poželjno da riječ bude praćena glazbalom koje, svojom snagom izražavanja, svojim pathosom, oduzima riječju onaj heterogeni smisao koji nju čini pravednom i lijepom: naročito od takvog polifoničnog glazbala, kao što je aulos, koji ima sposobnost da do te mjere harmonizira melodičnu crtu oduzimajući riječima onu linearnost koja je potrebna da se podržava vrijednost istine i spoznaje, pravednosti i regularnosti?

Prema Platonu, i ne samo<sup>38</sup>, Aulòs, držeći usta zauzeta, onemogućava joj da pjeva o vrednoti; dok lira omogućava ustima da na apolonskom nivou ispravnog oponašanja (**mimeisthai**) izrazi jedinstvo logosa i ethosa. Aulòs dakle otuđuje artikuliranu riječ i poetično pjevanje, izobličuje i zastrašuje, stavljajući nas ispred Gorgonava lica, ispred onog intelektualnog tonusa od kojeg se i Atena zgrozila i pobjegla. Ako i dalje svoju pažnju osvrnemo na Platonovu **Državu** naići ćemo i na razloge koje su dovele filozofiju da se zasnuje na sposobnost pogleda i viđenja. Ne radi se samo o običnom viđenju: za Platona vidjeti znači vidjeti ono što je svojstveno, a ono što je svojstveno predstavlja predmet svojstvenog gledanja. Za Platona pravo je dakle viđenje ono viđenje koje vidi ono što je svojstveno, ispravno stvarima, a ono

<sup>36</sup> „Ne ćemo dakle hraniti graditelje harfi i cimbala i svih glazbala, koja su s mnogo žica i glasova“. PLATON, **Država**, 399d.

<sup>37</sup> „Ni tu ne smijemo tražiti šarenila ni različite mjere, nego se držati ovih ritama, koji odrazuju uredan i hrabar život“. I ne samo to : „A kad to nađemo, moramo uređivati stopu i napjev prema govoru takva čovjeka, a ne govor prema stopi i napjevu“. PLATON, **Država**, 399e-400a.

<sup>38</sup> „Priča se, naime, kako je Atena pronašla frulu, pa ju je odbacila. I nije loše što pričaju kako se božica rasrdila stoga što frulanje nagrđuje lice, pa ipak je vjerojatnije (da je to učinila) zbog toga što poduka o frulanju ne podnosi ništa umnom razvoju, a upravo ateni pripisujemo znanost i umjeće“(Politika, 1341b ). ARISTOTE, Politika, HRVATSKA SVEUČILIŠNA NAKLADA, Zagreb, 1992., str. 265.

što je ispravno u-stvari predmet je ispravnog gledanja, promatranja<sup>39</sup>. Ovdje se ne radi samo o pukom, fizičkom gledanju, već o viđenju i ne viđenju (gledanju i ne gledanju): dakle o gledanju ne samo sa očima, već i sa razumom, intelektom i to ne toliko ono što je samo po sebi vidljivo, koliko ono što je očima nevidljivo, tj. inteligibilno<sup>40</sup>.

Stvarno, dakle ispravno viđenje znači u-vidjeti svijetlost. U smislu da ideja predstavlja svijetlost stvari. Samo u tom smislu sposobnost (unutrašnjeg) viđenja predstavlja najsavršenije osjetilo: jer ono vidi ideju kao svijetlost koja ispravno i istinski osvjetljava stvari. To je sluhu nemoguće da čini, zbog čega se mora koristiti riječima kako bi inteligibilno oblikovao i artikulirao zvuk i glas. Ovdje riječi osvjetljavaju zvuk - tj. zvučnu komponentu, površinu - dajući zvuku ono što, prema Platonu, ne posjeduje : odraz svjetlosti, njezino ono-što-je – tj. bitak. To je razlog zbog čega za Platona, glazba ima potrebe riječi kako bi došla do potpunijeg izraza, kako bi pridobila onaj (pravi) oblik (**eidós**) koji će joj omogućiti da na dostojan način stanuje u pravednoj Državi<sup>41</sup>. Nužnost riječi u glazbi zasniva se i na dodatno pojašnjenje. Naime samo je riječ osvjetljena blještavilom ideje i, kao takva, samo ona može povratiti sluhu onu jasnoću koja će mu omogućiti da se uzdiže do etičkoga plana noetičke spoznaje. Sa Platonom etički ispravna glazba nestaje iz prijašnje ne umne estetske dimenzije, kako bi se pretočila u etičko-noetičku dimenzionalnost. Razlog toga jest činjenica da nevidljivi plan stvarnosti ne smije ostati zatočen u mračnu regiju dionizijskog ponora, već mora biti razumski sagledan i spoznatljiv.

Samo mnogo stoljeća kasnije moći će se ponovo govoriti o istini muzike na estetskom planu, samo što će tada istina imati sasvim drukčiji statut postojanja.

**Schopenhauer** : u svom glavnom djelu "**Svijet kao volja i predstava**" Schopenhauer glazbi vraća njezino osnovno svojstvo ne obazirući se puno na mimetičke osobine umjetnosti, ostajući pri tom i dalje unutar platonskog metafizičkog obzorja. I za njega glazba sudjeluje, participira u suštini svijeta i to ne zato što je svijet model kojeg oponaša; ona, na samo njoj svojstven način, reprezentativna je

<sup>39</sup>Jer „koje mišljenje svoje zaista upravlja na bitak, nema jamačno ni kada gledati dolje na zanimanju ljudi, s ljudima se boriti i napunjeti svoju dušu zavišću i neprijateljstvom : pravi filozofi gledaju i promatraju nešto što je uređeno, vječno jednako, što među sobom nepravde ne čini i ne trpi, te je sve u razložitom redu; to oni oponašaju i što više se s njime izjednačuju“. PLATON, **Država**, 500b-c.

<sup>40</sup>Ili Platonovim krajnje dvosmislenim riječima: „-I onda velimo, da se predmeti vide, a da se ne promišljaju, a ideje opet da se promišljaju, a da se ne vide. -Da. -Kojim onda dijelom svojim vidimo ono, što se vidi? - Vidom. -Što ne, sluhom ono, što se čuje, i ostalim osjetilima sve što se zapaža?“ PLATON, **Država**, 507c.

<sup>41</sup>PLATON, **Država** 509c; 510b; 510d-511a-c.

umjetnost, ali ne reproducira stvari i događaje svijeta vraćajući nam ih i predstavljajući ih pod drugim oblikom, kao što Platonsku sferu ideja ne vraća na osjetilnom nivou. Glazba iskazuje i izražava samu volju u svojem sonornom objektivitetu. Dakle kao otkrivanje same volje, zbog čega ne potrebuje nikakav izvanjski element (neučinkovitost riječi) radi svojeg ostvarenja. Za Schopenhauera tamo gdje se glazba pojavljuje u zajedništvu riječi, ni na koji način ne pridonosi potenciranju ili smanjenju glazbene osobnosti: one koja je izražaj i sudjelovanje same suštine svijeta : volja. Temeljni § 52 označuje stvaranje jednog suštinskog odnosa, iako dvoličnog, između glazbe i svijeta prema kojem glazba predstavlja najveći stupanj opredmećenja same volje, života i svjesnih ljudskih težnja. I to bez ikakve potrebe da ovo otkrivanje prelazi kroz objektivno razmatranje riječi i govora – pa čak i kada se glazba izražava kroz glas ili pjevanje. Postavljeni naglasak na ulogu melodije koja nam prikazuje tajnu povijest razborito prosvijetljene volje, popraćena je sa potpunim odmakom same melodije od jezika razuma kako bi slijedila vlastiti izražajni put i svoje konstruktivno postupanje. Melodija, preko sebe, otkriva najdublje tajne volje i osjećaja i tako definitivno se udaljava od *pojma*, koji se otkriva i pokazuje sterilan u podudaranju s intimnom suštinom svijeta, sa onom dubokom mudrošću: sada je glazba ta koja ju razotkriva i izražava, i to iz sebe i za sebe, jer se radi o jeziku kojeg razum ne shvaća i za kojeg pojam se pokazuje impotentan.

Muzički geniji zvučno ne reproducira, ne umnožava fenomen, već čini govoriti glazbu njoj vlastitim jezikom, koji je neposredna slika same volje u sebi: samo na taj način pjesnička riječ ili pantomimična predstava mogu glazbu pratiti u svom izražajnom i konstruktivnom putu što se tiče pojavljivanja neposrednog htijenja. Drugim riječima, od Schopenhauera otvorena, započeta perspektiva pomiče filozofsko razmišljanje o glazbi od oponašajuće-predodžbene paradigme - što glazba 'kazuje' i 'znači' u svom praćenju riječi ususret sa fenomenološkim svijetom - prema otkrivajuće-izražajne paradigme - 'što glazba kazuje' i kako ona to kazuje prevladavajući plan osjetilnog učinka kako bi stigla do višeg plana povezivanja između ljudske misli i volje kao suština svijeta. Da bi došao do tog razmatranja Schopenhauer prelazi put koji vodi od prevladavanja pojma do prihvaćanja ideje u umjetnost.

Pojam je apstraktan i diskurzivan, razumski obuhvatljiv i govorno priopćljiv; riješen u svojoj definiciji, on je predmet racionalne misli, rezultat djelovanja subjekta određenog prema *principium individuationis (unitas post rem)*. Dok, sa svoje

strane, ideja je cjelovito intuitivna, savršeno određena i predmetom spoznaje koja prekoračuje stanje određen od ***principium individuationis***. Prema Schopenhaueru, samo umjetničko djelo genija može dohvatiti i priopćiti ideju u oblicima naše intuitivne percepcije: prostor i vrijeme (***unitas ante rem***). Produktivne osobine ideje je ono što oživljava umjetničko djelo jer čini biti ono što nije, dok pojam, nasuprot tome, sintetično vraća samo ono što već je u njemu. Krajnji cilj umjetnosti je komunikacija ideje posredstvom intuicije u umjetničko djelo koje nije, i nikad neće ni biti, izražaj nekakvog pojma: djelo mora biti mišljeno i ostvareno samo kao neposredni izražaj bez potrebe nekakvoga izvanjskog posrednika koji ga objašnjava i potvrđuje. Zato umjetničko djelo ne može biti alegorija koja, označujući nešto drugo od onoga što izražava, je apstraktno prikazivanje jednog pojma koji udaljava od predodžbe predočene ideje, tj. intuitivne vidljive slike. I na tom putu uzdizanja prema intuiciji ideje Schopenhauer uviđa povezanost između prevladavanja ***principiuma individuationis*** - kao subjektivizacija volje - i sudjelovanja ritmički-zvučnom supstratu objektivne manifestacije ideje u umjetničkom djelu. Ta fundamentalna veza je na primjeren način predočena u tragediji gdje se volja na smrtan način bori sama sa sobom.

U stvari Schopenhauerovo shvaćanje osamostaljuje glazbu od diskurzivnoga logosa i pojmovnoga razuma. Ta emancipacija podržava oponašajuće, mimetične umjetnosti, dovodeći ih vlastitoj, ne pojmovnoj, izražajnoj dimenzionalnosti, onoj specifičnoj materiji (zvukove) koja sama može na valjan način izraziti intimnu suštinu svijeta, tj. volje. No, kako filozofija je točno ponavljanje i proglas suštine svijeta, odnos između glazbe i filozofije se uspostavlja na planu izražavanja volje, a ne predodžbe, koja, se sa jedne strane pojavljuje posredstvom općih pojmova kao i izranja na eksplicitan način u artikulaciji zvuka u obliku melodije integrirane sa harmoničnim načelom. Ono što spaja glazbu i filozofiju jest činjenica da su obadvije ponovno vraćene - i to polazeći baš od neposrednosti njihovog učinka - na neposrednost volje, kako bi se naknadno razlikovale u objektivnoj manifestaciji njihovog pojavljivanja.

Filozofija, kao iskazivanje/ponavljanje posredstvom pojmova, uzdiše se do najvišeg stupnja vlastite objektivizacije, do oslobađanja svih interesa volje kako bi postojala samo u sebi kao izvor umjetnosti (§ 27); glazba, kao neposredni izraz volje u zvuku shvaćen kao njegova specifična materija spremna dati o svijetu i jednu neposrednu intuiciju u svojim učincima.



Schopenhauerski platonizam volje u glazbi pronalazi svoje opredmećenje. Glazba predstavlja kretanje tog opredmećenja volje izvan pojma pa zato i govori vlastitim jezikom (zvukove) i kazuje ono što ona jest, dajući riječ svijetu: slika volje, koja se nalazi uz bok sa filozofijom u svom utemeljenju ali je nadvisuje u izražavanju onoga što sama filozofija ne može izraziti iako uporabom općih pojmova. Radi se o cvjetanju života, bistrina volje neposredno ubrana u svojoj svjetlosti, vidljivost nevidljivog, govor svijeta.

**Nietzsche** : Osobina radikalnosti filozofskog promišljanja mladog Nietzschea dotiče se odnosa između glazbe i filozofije. Rezultat tog promišljanja, i to neovisno o (ne) postignutom prekoračenju metafizike, vodi do prevladavanja sokratovsko-platonskog plana logosa i predodžbe, dospjeti do one razine do koje Schopenhauer nije uspio sasvim dostići: područje jedinstva umjetnosti u jedno načelo zajedničko filozofiji i plod estetskog instinkta koji se suprotstavlja čistom instinktu spoznaje.

Sa Platonom, a naročito sa melodramom i operom izražajna sposobnost glazbe oblikovala se na način da ju se može obuhvatiti posredstvom oka pa je tako njezino predstavljanje postalo literarno, u vidu *muzike za čitanje*. Zato Nietzsche u spisu "**Grčka muzička drama**", iz 1870., glazbu promatra u svom povijesnom razvoju, optužujući je pri tom kako je postala *glazba za oko* a ne *glazba za uho*. Izražajna sposobnost glazbe postala je takva da može biti shvaćena samo od oka gdje njezino pojavljivanje u obliku literarne glazbe, koja se oblikuje prema stvarima o kojima se u tekstu govori, označuje dekadenciju ukusa i kraj glazbene shvatljivosti (slušanja). Takvi ishodi jesu rezultat zaborava bitnog elementa koji je zajednički i poeziji i glazbi, element koji se nalazi skriven pod plahtom afekata, erudicije, sentimentalnih i heterogenih značenja koja pokrivaju pjesničko i glazbeno, skrivajući ih. Ovaj zaboravljeni i izbačeni, bitan i primordijalni u antičkoj tragediji, je izvorni **pathos**. Djelovanje (**dran**) koje upotpunjuje scenu sa sekundarnim elementima, oslanjajući se na dijalog kao ključni čimbenik, predstavlja naknadni trenutak no ipak neposredan zaboravu tragičnoga.

Djelovanje, prikazivanje, dijalog, oko i dekadencija ujedanju se u onom, za glazbu poražavajućem, kretanju koji vodi do zaborava grčke muzičke drame i njezinoga patičnog načela, kao *preliminarna faza apsolutne glazbe*. Umjetnost kao **divertissement**. Pasivni gledatelj koji ne sudjeluje više, koji je otuđen u bijegu od tjeskobe i dosade egzistencije (nepažnja, nemarnost umjesto pažnje,

usredotočenosti); pažnja usredotočena na nit radnje i na razvoj zbivanja; vrijednosti koje su sada prikazane u didaktičkom obliku i predstavljene u dinamici odvajanja figura od podnožja zbora, utjelovljene do ostvarenja identiteta glumaca - u obliku potvrđivanja na sceni samog **principium-a individuationis** - jesu elementi koji su doveli do zaborava **pathosa** kojeg je atenski gledatelj čuvao u svojoj duši posredstvom sudjelovanja u tragediji.

U prvotnoj, praiskonskoj izvornoj glazbi Atenjanin je dakle mogao zadržati izvorno čuđenje naspram muzičke drame održavajući svoje slušanje obuhvaćen čarolijom, osjećajući sebe i sve što ga je okruživalo sudionikom u drami koja se dešavala u sferi neposrednosti i slušanja, oslanjajući se na onom krhkom terenu koji se protivio vjeri neuništivosti i krutosti pojedinca i uzdišući do najvišeg stepena vjeru u stvarnost, vjera koja je bila ekvivalentna sposobnosti da se *misli slušajući*, da se misli prije nego se razmisli. Gubljenje **theoreina** kao i uzdignuće **pathosa** spajala su se u zagrađivanju **logosa apophantikosa**: izostavljanje pojmovnog i predodžbenog motiva utjelovljenog u dijaloško-dijalektičkom sadržaju **drana** povezanog, ukoliko proizveden, beskrajno nesavršenom simbolizmu dekadentne rezolucije originalnoga. Dok je Atenjanin sudjelovao u originalnom i konstitutivnom načelu tragedije: zbor kao izražaj dionizijskog **pathosa** i povik kao izvor jezika, govora<sup>42</sup>.

Kao što je pjesnik promatrao scenska lica sa stajališta ukupne točke promatranja samog zbora, tako i Atenjanin, stavljajući po strani sliku koja je proizašla iz teksta (**epos**) i dijalektiku scenskih lica (**dran**), sudjelovao je u **jedno zvučnoj zbornoj glazbi**, pridružujući se sa dionizijskim pathosom i prevladavajući lirični plan simbolično-osjećajnog prikazivanja i onog odražavajuće slike, koja je također predstavljala prividna zbivanja. Za Atenjanina je to značilo postaviti se na granici šireg kruga: na granici na kojoj su harmonija, dinamika i ritmika bile određene od melodije i slijeda riječi od nje određene. Iako je riječ bila podređena dinamici zbivanja, ona je potencijalno podignuta na jednom višem stupnju, dosežući tako plan harmonije. S one strane najužega kruga svog sadržaja – melodije i slijeda riječi – riječ se sastojala od boje i zvuka, početni krik, suština stvari u vidu zvučnog prisustvovanja. Samo u igri između ovih dvaju kruga i u prekoračenju granica riječi – tenzija pomirenja u obnovljeno usredotočenje, kraj individualnosti za postati "*čovjek prirode između ljudi prirode*" – moglo je dati glasa neprestanom i prisutnom početku, prije svake ljepote, u vidu *žaljenja noći i svega*.

<sup>42</sup>E. SEVERINO, Il parricidio mancato, Adelphi, Milano 1985, str. 46-47.

Prema mladom Nietzscheu suvremena opera: "*mora biti prevaziđena u intuiciji antičke muzičke drame uspostavljajući onaj, slušni **pathos** koji je svojstven grcima*"<sup>43</sup>.

Kako bi izvršili ovo uzdizanje opera bi morala, u jednom prvom trenutku, biti obuhvaćena baš unutar epsko-liričnog plana - plana dekadanse koje svoje polazište ima u sokratsko-platonski trenutak, gdje je pjesnička riječ uglazbljena kako bi se složila i podudarala sa svojim sadržajem, kako bi nam prepričala događaje i osjećaje u njihovom simboličkom i mimičkom aspektu. No onog trenutka kad je tako obuhvaćena unutar epsko-liričnog plana opera mora biti, naknadno, i prevaziđena u pravcu izvornog plana, patičnog i a-dijalektičkog zvuka riječi i originalnog krika.

Uzdici se do dionizijskog trenutka jer izvor glazbe i suština tragedije istovremeno znači također i vratiti se na fundamentalnoj etičkoj misli u antitezi sa kršćanskim i neolatskim pogledom. Radi se o mišljenju koje je napokon ukorijenjeno u zajedništvu muzike i pjesništva tamo gdje *sve što je prekomjerno mora se izražavati u zvukovima i razumjeti znači shvatiti*.

Baš zato što je prava grčka glazba bila vokalna glazba tragedije, ona je izražavala onu prirodnu vezu između govora i pjevanja u praiskonskom jedinstvu riječi i zvuka, jedinstvo inherentno u *noćnoj derivaciji zvuka* - s one strane svjetlosti i odraza dana (trenutak oka) – u kojem jezik vrste govori u žaljenju: neprekidna polifonija koja kazuje htijenje kao suština svijeta. Baš ovaj trenutak moramo pronaći, jer se baš taj izgubio u modernoj operi: dionizijskom prirodnom životu, život obuhvaćenog polazeći od glazbe kao osjetilni (iskustveni) fundament *mišljenog prije razumljenog*, mišljenog u noći slušanja, koji shvaća bez gledanja. Kako bi ostvarili antičku etiku tragedije<sup>44</sup> potrebna nam je *ozbiljna filozofija*, koja će djelovati takvim mišljenjem koji će istovremeno pripadati instanci kompletnog čovjeka, koji je u stanju uživati u cijelosti, dakle ne više djelomično, u umjetnosti – filozof ukoliko glazbenik koji filozofira bez nekog znanja.

Samo glazba, kao univerzalni jezik, koja neposredno pogađa srce, postavlja na svoje mjesto riječ u *prekomjernosti*. Samo muzika vraća zvučnu riječ sada zakopana u liričnoj drami i djelujuća na pojmovnom i na simboličnom planu. I budući da opera i melodrama ne dopuštaju više pristup zaboravljenom izvoru, jer promatrajući zbor iz scenske perspektive – i ne više, kao što je to radio grčki pjesnik, scenske likove sa točke gledišta zbora – samo ponovo shvaćajući suštinu-izvor glazbe moći ćemo

<sup>43</sup> F. NIETZSCHE, Il dramma musicale greco, u La filosofia nell'epoca tragica dei greci, Adelphi, Milano 1991, str. 47.

<sup>44</sup> F. NIETZSCHE, Il dramma musicale greco, op. cit. str. 11.

ponovo probuditi one izgubljene zvukove u iščekivanju novog i obnavljajućeg jedinstva zvuka i riječi u jedno buduće vrijeme. Scensko zbivanje grčke tragedije zasnovalo se prvenstveno *na glazbi kao takve*, element koji se izgubio u modernoj operi. Ono što je boja za crtež to bi glazba trebala biti za pjesništvo: boja a ne figura. Ako se glazbu upotrebljava kao sredstvo kako bi se *preobratile patnje boga i heroja u najsnažniju samilost slušača*, tada ona djeluje samo u jednom konceptualnom svijetu. Dakle unutar takvog vidokruga u kojem je svijet uobličen u vidu predodžbe priopćljive posredstvom dijaloga a ne sudjelovanja: djelovanje je predodžba, dijalog nije **pathos**. Dok glazba, shvaćena tragično, je *pravi univerzalni jezik*, jer neposredno pogađa osjećaj – s ove strane svake apstrakcije pojma – u srcu noći u kojoj se zvuk rađa, u jecanju koji napokon proizlazi iz jedinstva harmonije, dinamike i ritmike i koji obuhvaća melodiju i riječ, u krik u praćen usklađenim pokretom koji označuje zajedničko porijeklo glazbe i govora, zvuka i privida<sup>45</sup>. Oslobođanje pojedinca jedno je te isto sa žaljenjem harmonije i, malo dalje, sa nužnošću (sudbina) čije granice DIKE čuva i kojoj se i bogovi moraju pridržavati i iz koje nastaje najviši izražaj života: umjetnost<sup>46</sup>.

Samo na putu obnovljenoga jedinstva riječi i zvuka moći ćemo pronaći ono izvorno zajedništvo pjesništva i glazbe koji će nam vratiti mogućnost da stvarno shvatimo- razumijemo - glazbu u svojoj suštini. Istinita glazba kao vokalna glazba koja u sebi odražava jedinstvo govornog i pjevanog jezika, koji je *stvarno uvijek glazba*: u pjevanju koji je zvuk a ne pjevani sadržaj i u glazbi koja je pjevanje bez da bude praćen riječju. Put obnavljanja uzdiže se iz sokratove mudrosti i euripidovog scenskog djelovanja do tragične mudrosti i na noćnu pjesmu<sup>47</sup>. Ono unatraške obnavlja dekadansu ponovno stječući onu nagonku (podsvjesnu) mudrost, kao proizvod onog prvotnog dubinskog čuđenja svojstven dionizijskom prirodnom življenju, u obliku ekstaze i čara neprisivajanja<sup>48</sup>. Put koji iznova prolazi kroz dekadenciju, pad u pravcu *iskonsko glazbenog*, također prolazi sokratsku *apolonsku jasnoću bez ikakvog izvanjskog miješanja*. Radi se o onoj jasnoći i prozirnosti koja je najavila nauku zasnivajući je oblikujući je kao uništivačicu svijeta posredstvom pojmovne apstrakcije i preoblikovanja glazbe u izražajno sredstvo preko dijaloga. Glazba ponovno prolazi ovaj svijet, nanovo ga propuše u cijelosti svojeg mraka,

<sup>45</sup> F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*, op. cit. str. 20-21.

<sup>46</sup> F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi I, 1869 – 1871*, Adelphi, Milano 1989., str. 96-97.

<sup>47</sup> Nietzsche će iscrpnije pjevati o plodovima noći u F. NIETZSCHE, *Tako je govorio Zarathustra*, hr. prijevod Danka Grlića, Mladost, Zagreb 1976., „Noćna pjesma“, str. 96-98.

<sup>48</sup> F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*, op. cit., str. 12-13.

ostajući pritom njemu otporna – iako sa njim intimno povezana – nudeći se, predajući se ponovnom slušanju njegovog glasa i njegovom krikom pred svjesnosti ništavila svega.<sup>49</sup>

Sa "*Rođenjem tragedije iz duha muzike*" (1871.) Nietzsche vodi kraju i organizira ovo mladenačko razdoblje njegove misli. Sa *Rođenjem tragedije iz duha glazbe* (1872.)<sup>50</sup> ostvaruje se onaj program koji je za cilj imao *obnoviti umjetničko djelo budućnosti, posredstvom one iz prošlosti*, preko oživljavanja fundamentalnih intuicija unutar zaključnog spisa. Stalna borba i povremena pomirenja apolonskog i dionizijskog pokazuju kakve je prirode odnos između načela oblikovanja i prikazivanja sjajnog pregleda i lijepog izgleda, sa neoblikovanost, nepreglednost glazbe, sa noćnim mrakom i neopisivosti. Radi se o antičkoj tragediji koja, prva i još ne prevaziđena, ostvarila je taj spoj između tih dvaju suprotnih načela.

Obasjavajuće sunčano oko Apolona nosi radost lijepog izgleda zasnivanog na ***principium individuationis***, u nužnosti privida da se pokrije i skriva onaj beskonačni užas kojeg obuzima čovjeka kada je za kratko taj privid razdrman od *pogleda iz dubine*, koji se u prirodi prepoznaje u liku dionizijskog pijanstva, gubitka individualnosti, ponovnog otkrića čovjeka posredstvom njegovog zaborava<sup>51</sup>. Radi se o stanju u kojemu „*čovjek više nije umjetnik, postao je umjetničkim djelom; na najpunije zadovoljenje čuvstva slasti onog Pra-jednog, tu se uz srsi opojnosti objavljuje umjetnička silina cijele prirode*“<sup>52</sup>. Dakle Dionizijski pogled kao viđenje preko kojeg na drukčiji način se misli glazba<sup>53</sup>. Gdje „*Pjev i govor kretnji takvih dvojako ugođenih zanesenjaka homerskom su grčkom svijetu bili nešto novo i nečuveno : užas i grozu posebno je pobuđivala dionizijska glazba. Ako je glazba tobože već bila poznata kao apolonska umjetnost, ona je, točnije uzeto, to bila ipak samo u vidu valovitih udara ritma, kojega su tvorna snaga razvijala radi prikazivanja apolinskih stanja. Apolonova je glazba bila dorska arhitektonika u tonovima, Ali u tek naznačenim tonovima kakvi su svojstveni kitari. Oprezno su obijali, kao neapolonski, upravo onaj element koji čini karakter dionizijske, a time i glazbe uopće, onu potresnu snagu tona, jedinstven tijekom melodije i posvema neusporediv svijet harmonije. Dijonizijski ditiramb potiče čovjeka da u najvećoj mjeri povećava sve svoje simbolske*

<sup>49</sup>F. NIETZSCHE, Socrate e la tragedia, u *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, Adelphi, Milano, 1991., str. 40; kao i u *Frammenti postumi I*, str. 26 i 95.

<sup>50</sup>F. NIETZSCHE, *Rođenje tragedije*, MATICA HRVATSKA, Zagreb, 1997.

<sup>51</sup>Ibidem, str. 29 – 30.

<sup>52</sup>Ibidem, str. 31.

<sup>53</sup>Ibidem, str. 31.

spособnosti; do izražaja prodire nešto što se nikad prije nije oćutjelo, uništenje Majina vela, jednost kao genij roda, zapravo prirode<sup>54</sup>. Za Nietzschea je Dionizijski a ne Apolonski pogled taj koji na neposredan naćin skida i raspára veo privida (Majin veo), prikazujući tajanstveno izvorno jedinstvo apolonskog i dionizijskog. Taj je pogled usmjeren ka neopisivom koji ćovjeku otvara put kako bi prevladao posredno stanje umjetnika utapajući se u umjetnićko djelo u neposrednom kontaktu sa prirodom, bez ikakvoga posrednika, ponovno razotkrivajući umjetnićku moć prirode, u neposrednom kontekstu sa izvornim jedinstvom iz kojeg proizlazi njegovo postojanje. Ćovjek kao umjetnićko djelo kadar je slušati pjev prirode, imajući snage trpeći nepojmljivi krik užasa i bolno i mućno naricanje dionizijskog ponora. Ovdje se dionizijski pogled spaja sa dionizijskom glazbom;<sup>55</sup> ovdje se priroda pokazuje u svojoj silini, ćije pijanstvo govori istinu i ćija dinamika postajanja i postojanja bori se i protiv i apolonskoj zasljepljujućoj velićanstvenosti; ovdje Nietzsche ukorjenjuje, zasniva *apolonskog-dionizijskog genija*, koji živi i djeluje u najdubljem paradoksu i u najdubljem obuhvaćanju tajne izvornog jedinstva (neka vrsta šamana). Geniji koji, posredstvom dionizijskog pogleda, dok sa jedne strane briše svoj subjektivitet unutar jedne glazbene osjetljivosti i pripravnosti koja uvjetuje i priprema pjevanju, sa druge se strane izgrađuje, oblikuje kao *lirićno ja* u kojem se ćuje zvuk iz ponora ujedinenog bitka izvorni bol, prolazeći iz oblika u oblik posredstvom maska koje ga ćine vidljivim i prepoznatljivim<sup>56</sup>.

Apolonsko-dionizijski geniji, tragićni geniji, govori jezikom glazbe, uviđa užasnu istinu u prostoru zauzetog od zbora Satira; baca svoj pogled preko metafizićke utjehe nad apsurdnosti bitka, zaustavljajući spasonosnu sudbinu umjetnosti na puki pokret slikovito-dijalektićkog oblikovanja. Ovdje nailazimo na podudaranje Nietzscheovog filozofskog pogleda s onim apolonsko-dionizijskog genija, u stalnom prijelazu iz tragićnog u dramatićnom i od dramatićnog u tragićnom, u duplom pokretu silaženja i uzdizanja: pražnjenje u slikama, prodiranje u glazbi. Ako "*je drama apolonska prispodoba dionizijskih spoznaja i ućinaka*", tada "*imamo grćku tragediju razumjeti kao dionizijski kor koji se opet uvijek iznova prazni u apolonskom svijetu slika*"<sup>57</sup>. Drama predstavlja objektivizaciju dionizijskoga duha koji, sa svoje strane, razbija, lomi pojedinca spajajući ga sa mraćnim izvorom stvarnosti. Jedina stvarnost je zbor:

---

<sup>54</sup> Ibidem, str. 34 - 35.

<sup>55</sup> Ibidem, str. 44.

<sup>56</sup> Ibidem, str. 45 - 46.

<sup>57</sup> Ibidem, str. 64.

njegov pogled je scensko djelovanje a glazba njegova suština: ako riječ nije iz sebe same uspijevala iznjedriti glazbu, to je zato što je glazba ta koja stvara poeziju i to iz onog istog korijena iz kojeg izvire i **philosophiein**. Glazba je ta neposredna ideja koja se nalazi iza prividnosti. Ona je in primis dionizijska umjetnost koja tjera da se u *lice gleda užase individualnog postojanja* omogućujući nam da za trenutak osjetimo *ono praiskonsko biće nositelj požude postojanja i užitka postojanja*. Ona predstavlja univerzalni jezik kojeg smo u stanju govoriti onog trenutka *kada smo postali jedno te isto sa nemjerljivom izvornom radošću postojanja*; onog trenutka kada nismo više individualna bića, već ono jedinstveno živo biće u kojem smo spojeni i u kojem se odražava univerzalna volja svijeta. Ponovno otkriće ovog uvjeta vodi nas do rođenja tragedije i pokazuje nam na jasan način kako je opera, kao tragično umjetničko djelo, *stvarno proizašla iz duha muzike*.

Malo dalje će Nietzsche biti još jasniji i odlučniji u definiranju sokratovu-platonsku umjetnost koju nalazimo u deskriptivnoj glazbi. Sokratova umjetnost, spokoj teoretskog čovjeka, uzvišenost aleksandrijskog odražavanja sve su to začetnici operne kulture zasnivane na **'stile rappresentativo'**. *Dija-logo-centrična* glazba pratilja govorne riječi i služavka apolonske lire, neo-latinska kanonizacija zasnivana na predstavi i recitaciji, kazališna melodrama (**melodramma rappresentativo**) scenskog i osjećajnog recitiranja pokazatelji su izvan-umjetničkih osobina ove antidionizijske težnje koji je suprotan, (antitetičan) tragediji i glazbi uopće. Sokratova teoretizacija glazbe unutar zapadnog kulturnog obzora uvodi dijalektički duh kako bi izbacio glazbu iz tragedije i tako osniva, posredstvom duha znanosti, operu kao kazališno pjevanje (**canto rappresentativo**) i kao imitacija privida. Dioniz je iskorijenjen i bačen u zaborav; njegova beskonačnost reducirana na utješni svijet ležernih osjećaja; oblikovana dostupnom i misaonom slušanju u obliku društveno-kulturnih priredba: ideologijski usmjerenih kulturnih manifestacija državno prihvaćenih konotacija. Nietzsche će naročito u spisu "*Rođenje tragedije*" operu kao kazališnu predstavu prikazati i definirati u svojem osebnom aspektu označujući tako i jasnu optužbu prema sokratovoj kulturi koja vlada nad svijetom umjetnosti skrivajući snagu muzike iza recitativa (**parola rappresentativa**): „*Slušatelju koji iz pjevanja hoće razabrati riječi pjevač odgovara po tomu što više govori negoli pjeva i što u tom polupjevanju pooštruje patetički izraz : tim pooštravanjem patosa on olakšava razuminevanje riječi i prevladava preostalu glazbenu polovicu. Opasnost što mu sada zapravo prijete jest u tome da glazbi može u krivi čas pridati prevagu, čime su pathos*

govora i jasnoća riječi odmah upropašteni: dok s druge strane stalno osjeća nagon za glazbenim opterećenjem i virtuoznim prikazivanjem svog glasa. Tu mu u pomoć priskače 'pjesnik' koji mu umije pružiti dovoljno prilika za lirsku interpretaciju, ponavljanje riječi i izreka i itd. : na kojim se mjestima, bez osvrta na riječ, pjevač može odmarati u čisto glazbenom elementu. Ta izmjena osjećajno dojmljivog ali samo na pol pjevanoga govora i posvema pjevanih interjeksija, koja čini bit **stile rappresentativo**, to nastojanje da se naizmjenice naglo djeluje čas na pojam i predodžbu, čas na glazbene temelje u gledatelja, nešto je posve neprirodno i u nutrini jednako proturječno dionizijskom kao i apolonskom umjetničkom nagonu, pa je nužan zaključak kako je izvor recitativa izvan svih umjetničkih instinkata<sup>58</sup>. Ovo dugo razmatranje o opernoj kulturi vodi nas do granica glazbe koja prati riječ u pjevanju prilagođujući se pojmovnim i predodžbenim sadržajima drame. Dionizijski **pathos** nestaje kako bi dao mjesta afektivnom naglašavanju koji pomaže u shvaćanju sadržaja i djelovanja (**drun**). Slušatelj, koji zahtijeva takvo shvaćanje, oslanja se na pjevanju shvaćenog kao puko muziciranje diskursa i naracije. Za takvog gledatelja dionizijski **pathos** može se pokazati opasnim jer prijeti njegovoj sigurnosti; pjesnik, kako bi zaokružio tu opasnost, mora, posredstvom lirike, uspostaviti jednu ravnotežu između čistog muzičkog elementa i riječi čineći snošljivim **pathos** posredstvom riječi koja ograničava snagu izvornog krika. Radi se o napetosti, zasigurno o jednoj kontradikciji, koja u najboljem slučaju u pjevanju realizira apolonsko-dionizijsku dvoličnost kao prisjećanje na izvorni dionizijski ponor sadržan u praiskonskom očaju i sadržanog u izvornom krik. Na taj se način daje sluha zahtjevu modernog slušača, koji je postao apsolutno ne-muzikalan, da se prije svega osjećaji obuhvate i shvate posredstvom jednog izvanjskog izražavanja: riječima. „*Tu prodiremo u najunutarnije bivanje te posve moderne umjetničke vrste, opere: tu je moćna potreba iznudila sebi umjetnost, ali potreba neestetske vrste: čežnja za idilom, vjera u prehistorijsko postojanje umjetničkog dobrog čovjeka*“<sup>59</sup>. Opera, za Nietzschea, označava rođenje i razvoj „*teorijskog čovjeka, kritičkog laika, ne umjetnika : jedna od najčudnijih činjenica u povijesti svih umjetnosti*“<sup>60</sup>. Radi se u stvari o neuglađenosti, o surovosti koja se pojavljuje u izvanjskoj potrebi bavljenja umjetnosti čovjeka koji uopće nije umjetnički obdaren: „*Zato što ne sluti dionizijsku dubinu glazbe on glazbeni užitek za sebe pretvara u razumsku retoriku strasti izraženu riječima i zvukom u stile*

---

<sup>58</sup> Ibidem, str. 124-125.

<sup>59</sup> Ibidem, str. 125 - 126.

<sup>60</sup> Ibidem, str. 126.



*rappresentativo i u milini pjevačkih vještina; budući da ne umije imati vlastite vizije, on prisiljava strojare i scenografe da mu služe; budući da ne umije dokučiti istinsku bit umjetnika, dočarava sebi 'umjetničkog pračovjeka' prema vlastitom ukusu, tj. čovjeka koji od strasti pjeva i govori stihove*<sup>61</sup>. Dakle čovjeka koji nema uopće nikakvog sluha za onu dionizijsku dubinu koju glazba izražava. Reći će Nietzsche kako su zapravo „posve neglazbeni slušatelji zahtijevali da se nadasve mora razumjeti riječ; tako da su ponovno rođenje zvukovne umjetnosti mogli očekivati kad bi se našao bilo kakav način pjevanja u kojemu bi tekstovna riječ vladala nad kontapunktom kao gospodar nad slugom. Jer da su riječi toliko plemenitije od pratećeg sustava harmonija koliko je duša plemenitija od tijela. Na počecima se opere laički neglazbenom sirovošću takvih gledišta prilazilo sklopu glazbe, slike i riječi”<sup>62</sup>. Otuda proizlazi Nietzscheovo prihvaćanje i obnavljanje dionizijskog elementa, jer je baš taj čisto muzički poticaj ove kontradiktorne napetosti koja mora biti ponovno stavljena na svoje mjesto, kao korijen umjetničkog nagona koji je otvorio sudbinu tragedije omogućujući tako Dionizu da zagrlji i obuhvati Apolona bez da se u njemu izgubi. To je dionizijsko ogledalo svijeta koji se mora vratiti na svoje mjesto kako bi istisnuo puko oponašanje formalne prirode privida.

Glazba mora ponovo postati neiskrivljeni iskonski govor koji svijetu omogućava da se slobodno iskaže a ne više služavka govorne riječi koja oponaša njegove osobine bez da u potpunosti obuhvati i shvati njegov noćni pjev. Samo tada, posredstvom ponovnog pojavljivanja dionizijskog pogleda, bit će moguće ponovno shvatiti, kao što je to bilo u antičkoj Grčkoj, vječne istine dionizijskog i apolonskog, prevrćući sadašnji red stvari kojeg je Sokrat uspostavio<sup>63</sup>. Nietzsche ima potrebe da *obim načelima* povрати njihovu suštinu i njihovu funkciju: radi se o borbi protiv *decadence*, o budućoj Zarathustrinoj zadaći, o trenutku u kojem se vječnost vraća, o proizlaženju iz tragičnoga svijeta glazbe. Dionizijski pogled kojeg Nietzsche pridaje izvornoj filozofiji uspostavljenoj u "**Rođenje tragedije**" nalazi apsolutnu predodređenu harmoniju između Apolona i Dioniza, između savršene drame i njezine glazbe, koja samo u hijazmu *duple nužnosti* pojavljuje se kao *izvor tragedije*, dakle riječi i glazbe. To Nietzsche na taj način sintetizira: „Što bi slično mogao pružiti pjesnik riječi koji se mnogo manje savršenim mehanizmom, posrednim putem, riječju i pojmom, namučiti da postigne to unutarnje proširenje vidljiva svijeta scene i da ga

<sup>61</sup> Ibidem, str. 127.

<sup>62</sup> Ibidem, str. 126 - 127.

<sup>63</sup> Ibidem, str. 130.

*osvijetli iznutra? Ako se, istina, i glazbena tragedija dodatno služi riječima, ona ipak može u isi mah postaviti temelj i izvorište riječi i iznutra nam osvijetliti postanak riječi*<sup>64</sup>.

Samo definitivnim nadoknađivanjem smisla *duple nužnosti* apolonskog i dionizijskog, Dionizu vraćajući njegovu spontanost *stvaranja glazbe za svu moguću glazbu*, bit će ostvarljivo dramsko djelo koje se osvjetljuje u dionizijsko zrcalo. Radi se o drami koja je *gurnuta u sferu u kojoj počinje izražavati se posredstvom dionizijske mudrosti*, u kojoj niječe samog sebe i svoju apolonsku jasnoću, preglednost. Samo tako „*teški bi se odnos apolonskog i dionizijskog u tragediji (tako) mogao doista simbolizirati bratstvom dvaju božanstva*“ pa se napokon može uvidjeti kako : „*Dioniz govori jezik Apolona, ali kako na kraju Apolon govori jezik Dioniza, krajnji cilj umjetnosti uopće*“<sup>65</sup>. Nietzsche jednim upitom otkriva čin koji posvećuje Apolonov dionizijski govor. Radi se o upitu koji označuje opis dionizijskog otkrivanja ekcesa koji se očituje u apolonskoj viziji: „*tj. u tom zoru dosegnuto opravdanje svijeta individuacije koja je vrhunac i pojam apolonske umjetnosti*“<sup>66</sup>. A „*odakle bismo izveli to čudesno razdvajanje sebe, to prelamanje apolonskog vrha, ako ne iz **dionizijskog** čara koji providno do krajnosti potiče apolonske porive, a ipak uspjeva primorati to preobilje apolonske snage sebi na službu. **Tragedijski mit** može se razumjeti jedino kao slikovni prikaz dionizijske mudrosti apolonskim umjetničkim sredstvima*“<sup>67</sup>.

Ponovno otkriće prvotne, iskonske radosti u sklopu izvornog *Pra-jednoga* istovjetno je sa oporavkom duha muzike uopće. Nietzsche nanovo nosi na vidjelo sferu izvornog *pathos-a* u kojemu je sve već rečeno u glazbi i samo glazba može izreći, nasuprot lirici koja može to stanje samo simbolično ponavljati posredstvom slika, na ne iscrpan već samo parcijalni način, kao u zrcalu, ono što se nalazi iznad svake prividnosti i neostvarljivo je posredstvom jezika. Radi se naime o pravom, izvornom smislu jedinstva riječi i zvuka rođen sa eshilovim zborom i koji se naknadno utopio u sokratovo-platonskom znanju i u Euripidovoj tragediji. Nietzsche teoretskom čovjeku suprotstavlja kritičara – kao onaj koji zna preći prostor između zvučnog supstrata koji utemeljuje jedinstvo riječi i zvuka, njegovu razgovjetniju i rasprostranjeniju glazbenu simboliku – i slušača *autentično estetski* sposobnim da načuli uši sa one strane predstave privida. „*Tako je s ponovnim rođenjem tragedije*

---

<sup>64</sup> Ibidem, str. 142.

<sup>65</sup> Ibidem, str. 143.

<sup>66</sup> Ibidem, str. 144.

<sup>67</sup> Ibidem, str. 145.

iznova rođen i **estetski slušatelj**, na mjestu kojega je u kazališnim prostorima do sada obično sjedio neobičan **quid pro quo**, na pol moralnih i na pol učenih zahtjeva – 'kritičar'<sup>68</sup>.

Vodeća nit koja se proteže kroz čitavi tekst svoj epigon nalazi na samom kraju "**Tragedije**". U Nietzscheovom pokušaju da na kraju u kratko potvrdi smisao svojeg razmatranja: „*Motrili smo dramu i pogledom prodrli duboko u njezin unutarnji, uzburkani svijet pobuda – pa ipak nam se činilo kao da tu pred nam promiče samo simbolska slika koje najdublji smisao gotovo uspijevamo odgonetnuti i koju bismo željeli odmaknuti kao kakav zastor da iza nje ugledamo prasluku*“. Simbolična slika koja „u istoj mjeri nešto otkriva i zakriva“ od pogleda braneći mu da „zadre dublje“ u dubinu koju samo prodoran pogled može ponovno obuhvatiti: „*Tko nije doživio to da u isti mah mora gledati i u isti mah čeznuti da nadiđe gledanje, teško će moći zamisliti kako pri razmatranju tragijskog mita ova dva procesa čvrsto i jasno postoje jedan naporedo s drugim i kako se naporedo zamjećuju*“<sup>69</sup>.

Izvorna slika, kao estetski fenomen koji jedini može opravdati postojanje i svijet : „u kojem nas smislu upravo tragijski mit treba uvjeriti da je ružno i neskladno umjetnička igra što je u vječitoj punini užitka volja igra sama sa sobom“<sup>70</sup>. Glazba se dakle predstavlja kao ona dionizijska umjetnost koja, „postavljena uz svijet, može pružiti pojam o tomu što valja shvatiti pod opravdanjem svijeta kao estetskog fenomena. Užitku što ga stvara tragijski mit zavičaj je isti kao i osjećaju užitka u glazbenoj disonanci. Dionizijsko sa svojim praužitkom, zamjetnim čak u boli, zajedničko je rodno krilo glazbe i tragijskog mita“<sup>71</sup>. Glazba je izvorna slika, nevidljiva matrica svake slike koja se od nje oslobađa i strovaljuje u mimetičnom akordu kako bi dala jedno lice prividu. Glazba daje glas, izraz izvornoj radosti i patnji gdje oživljuje tragedija i čije naricanje i jadikovanje, označeno od strane **glazbene disonance**, prati pogled okrenut prema tragičnom izlaganju, koji sa jedne strane se zadržava dok sa druge ga prekoračuje. Prodrijeti pogledom veo postavljen nad tragedijom, gledajući tragediju sa žudnjom da se pogled prekoračuje, znači slušati pjev noći, dionizijski zvuk ukorijenjen u temelju mišljenja, kao **pathos** postojanja, vječna umjetnička moć<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Ibidem, str. 147.

<sup>69</sup> Ibidem, str. 154 - 155.

<sup>70</sup> Ibidem, str. 156.

<sup>71</sup> Ibidem, str. 156.

<sup>72</sup> F. NIETZSCHE, Rođenje tragedije, MATICA HRVATSKA, Zagreb, 1997., str. 156 - 157.