

»Glazbena moć«

Filozofija glazbe kao politička filozofija

[...] on ne peut entendre ni chant,
ni symphonie, sans se dire à l'instant:
un autre être sensible est ici.¹

U odmaku od ustaljena filozofijskog bavljenja umjetničkim karakterom glazbe i njezinih djela (estetika glazbe) i u otklonu od uobičajene društvene usmjerenosti na glazbu kao instituciju i poziv glazbenika u prošlosti i sadašnjosti (sociologija glazbe) razmišljanja koje slijede bave se funkcijom glazbe u uspostavi, uređenju i orijentiranju političke zajednice. Refleksija o političkim osnovama i učincima glazbe pritom seže od antičkog instrumentaliziranja glazbe u svrhu državnog odgoja u Platona i Aristotela preko repolitiziranja onog estetskog, a posebno glazbe, u znaku građanske slobode, koje se može ustanoviti u Jean-Jacquesa Rousseaua, pa sve do začetaka specifično moderne političke filozofije umjetnosti i glazbe u Immanuela Kanta i nje-

¹ Citat u naslovu potječe iz: Friedrich Schiller, »Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik«, u: isti, *Sämtliche Werke*, izd. Gerhard Fricke i Herbert G. Göpfert, sv. 5, München 1975, str. 1046. Moto koji je stavljen pred početak potječe iz: Jean-Jacquesa Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, izd. Catherine Kintzler, Pariz 1993, str. 116. (16. poglavlje) i u hrvatskom prijevodu glasi: »[...] ne možemo slušati ni pjesmu ni simfoniju, a da si odmah ne kažemo: ovdje je drugo biće koje osjeća.«

govih sljedbenika, napose u Christiana Gottfrieda Körnera i Friedricha Schillera.

U pozadini ovog prikaza stoji razlika između antičkih i modernih oblika političke filozofije, u kojima se međusobno sučeljuju usmjerenost na pravedni poredak zajednice i usmjerenost na uskladivost slobode i vlasti. U prvome planu ovih objašnjenja nalaze se historijski djelotvorni filozofijski stavovi i načini obrazlaganja u odnosu na mogućnost i granicu glazbene moći u političkom pogledu. Cilj ovog skiciranja filozofije glazbe, uzete kao političke filozofije, je predočivanje isprepletenosti politike i estetike, a napose glazbe i moći, isprepletenosti koja je u prošlosti dublje i postojanije obilježavala doživljaj umjetnosti ili glazbe no što bi se to dalo očekivati od njegova današnjeg podcjenjivanja do razine opće kulture i oblika zabave. Politička filozofija koja se bavi glazbom također je filozofija glazbe koja se bavi politikom.

1. Klasična politička filozofija glazbe

Legendarne su moć i vlast glazbe što ih ona navodno podjednako ima nad bogovima i ljudima, životinjama i neživim stvarima. Orfejevo sviranje navodi vladara carstva mrtvih da oslobodi Euridiku. Amfion svojom lirom podiže zidove sedmodverne Tebe. Papagenova igra zvona obuzdaje divlje zvijeri i zle ljude. Tamino svojim zvucima frule svladava elemente za vrijeme kušnje vodom i vatrom. Oba primjera iz Mozartove *Čarobne frule*, kao i brojne glazbene obradbe priče o Orfeju od Monteverdija preko Glucka i Haydna do Liszta, Stravinskog i Orffa, svjedoče osim toga da je mitska magija kao takva glazbi uvijek iznova davala poticaj i predmet za glazbena djela. Od svojih magijskih početaka u spiritizmu i čaroliji do njihovih modernih prelamanja i samoogledavanja u operama glazbe-

nika poput Wagnerova *Majstora pjevača* i Pfitznerove opere *Palestrina* glazba je stajala u znaku opčinjenosti i začaranosti. Koliko pritom posredstvom glazbe mogu biti blizu zanos i ludost pokazuje klinička proza Kleistove bajkovite pripovijetke *Sveta Cecilija ili vlast glazbe*.

Glazba je podjednako kadra voditi kao i zavoditi te je zbog toga od davnine nisu samo visoko cijenili i poštovali, nego je i smatrali sumnjivom i opasnom. Osobito su filozofi smišljali kako ocijeniti i ograničiti moć glazbe u životu pojedinca i suživotu u zajednici. Jednako je poznata koliko i ozloglašena cenzura nad tonalitetima, instrumentima, mjerama i glazbenim žanrovima, koju Sokrat teorijski zasniva i praktično propisuje u Platonovu zreлом dijalogu o pravednom ustrojstvu države i duše (*Politeia*).² Pod vlašću filozofa-kraljeva u državi i pod vladavinom umnog dijela duše u pojedincu treba postojati poticajna i vedra glazba, ali ne i tužbalice i strastveni zvuci. I Aristotel glazbu u osmoj knjizi svojih predavanja o političkim stvarima (*Politika*) stavlja u kontekst učenja o državi i odgoju.³

Tako na početku europske filozofije glazbe stoji integracija glazbe u klasičnu političku filozofiju. Glazba u grčkoj antici spada u predmetno područje filozofijske refleksije o ispravnom djelovanju te se koristi kao instrument obrazovanja i vođenja ljudi. I ono prividno izolirano spekulativno bavljenje glazbom u grčkoj državi matici i u njezinim kolonijama spada u širi kontekst političke pedagogije i pedagoške politike. Tako se ovisnost – koju su otkrili Pitagorejci – glazbenog intervala o proporcijama dužine žica, kao i s tim povezano ustanovljavanje bro-

² Vidi: Platon, *Werke in acht Bänden*. Grčki i njemački, sv. 4. *Politeia*, obr. Dietrich Kurz, Darmstadt 1971, str. 217-225 (398c-400c).

³ Vidi: Aristotel, *Politika*, prev. i izd. Olof Gigon, München 1973, str. 254-262 (1339a-1342b).

jevnih odnosa koji korespondiraju različitim intervalima, nalaze u sklopu naučavanja o vođenju života, koji harmonijske relacije u glazbi dovodi u vezu s duhovno-duševnom harmonijom ljudskog života. Za Pitagorejce glazba služi higijeni i terapiji cjelovito ustrojena čovjeka. Svoju ultimativnu potvrdu glazbena brojeva harmonija pitagorejske filozofije doživljava u astronomiji. S ustanovljenjem odnosa harmonije između trajanja okretaja pojedinačnih nebeskih sfera stupa uz zemaljsku glazbu i glazba sfera kao ljudskom uhu nečujna nebeska akustika. Glazba je na taj način ujedinjujuća veza između mikrokozmosa i makrokozmosa te je podjednako mjerodavna za prave odnose u ljudskom svijetu i u svemiru.

Ali za daljnje promišljanje u antici i do duboko u novi vijek od prirodnofilozofijskih spekulacija o glazbi stvarno su važnija i historijski djelotvornija Platonova i Aristotelova etička i politička razmatranja o moći glazbe i njezinu etičko-političkom discipliniranju. Za Platona glazba ne djeluje posredno, imitativnim prikazivanjem (*mimesis*), nego neposredno, »jer vremenska mjera i blagozvučje ponajviše prodiru u ono nutarnje duše i najsnažnije se u nju utiskuju«⁴. Sukladno tomu diferencijalno promatranje glazbe u Platona se orijentira na normativne ocjene o pravoj nastrojenosti (*ethos*). Glazba u užem smislu, zajedno s preostalim umjetnostima, očišćenim od pogrešnog oponašanja – od oponašanja onog pogrešnog – i znanstvenim umijećima, čini muzički odgoj duše kao pandan gimnastičkom odgoju tijela.⁵ Obrazovanje duše kao i tijela u Platona se podređuje etičko-estetičkom idealu, čija formalna osobina harmonične razmjernosti čini pravednost

⁴ Platon, *Werke*, sv. 4, str. 229 (401d).

⁵ Vidi: isto, str. 153 (376e).

(*dikaiosyne*), a sadržajno je usmjeren na apsolutno dobro (*agathon*).

I Aristotel glazbu podvrgava političko-pedagoškim kriterijima kad iz građanskog odgoja isključuje obučavanje za služničko glazbeništvo po pozivu, kao i upotrebu određenih etički problematičnih instrumenta, tonaliteta (harmonija) i mjera (ritmova).⁶ Temelj striktnih propisa za glazbenu nastavu primjerenu budućem slobodnom građaninu u Aristotela je shvaćanje da se odgoj sastoji u pravom navikavanju u odbijanju lošeg i u radovanju nad onim dobrim, a time i u stvaranju i učvršćivanju karakternih odlika (*aretai*). Za Aristotela glazba zbog svojeg određujućeg utjecaja na duševno oblikovanje zaslužuje posebnu pozornost političkog filozofa: »[...] jer mi se duševno mijenjamo kad to (sc. ritmove i zvuke) slušamo«. ⁷ Temelj tog djelovanja glazbe na dušu za Aristotela je okolnost da su osjećajna stanja, koja su prikazana u glazbenom oponašanju, »iznimno srodna« odgovarajućim zbiljskim osjećajima.⁸

No za razliku od Platona, koji na glazbu gleda isključivo iz perspektive obrazovanja (*paideia*), Aristotel predviđa dva daljnja područja djelatnosti za ophođenje s glazbom u okvirima građanskog života, koja dopuštaju uključivanje i ranije cenzuriranih instrumenata, harmonija i ritmova.⁹ Jedno dodatno područje djelovanja glazbe njezina je uloga pri oblikovanju duhovnog života u dokolici u svrhu opuštanja i odmora od radnog napora. Dok je kod odgoja posrijedi učenje u bavljenju glazbom koja oblikuje karakter, dokoličarsko, zabavno ophođenje s glazbom obuhva-

⁶ Vidi: Aristotel, *Politika*, str. 258-261 (1341a-1342a).

⁷ Isto, str. 257 (1340a).

⁸ Isto.

⁹ Isto, str. 260 i d. (1341b-1342a).

ća uživajuće slušanje profesionalno izvođene glazbe, koja se pritom u potpunosti smije služiti i etički sumnjivim glazbenim sredstvima.

Ne manje važna i smjerokazna od na užitak i ugodu usmjerenog, no pritom još uvijek politički utemeljenog načina primjene glazbe za duhovno-duševnu regeneraciju građanina jest druga svrha glazbe izvan pedagogije, koju Aristotel predviđa i, štoviše, sam je uvodi pomoću pojma čišćenja (*katharsis*) uzetim iz medicine i kulta.¹⁰ Aristotel u tom sklopu upućuje na vlastite kasnije izvode o pjesništvu. No, među sačuvanim dijelovima njegove *Poetike* ne nalazi se ništa što bi se toga ticalo. Katarlično djelovanje glazbe vjerojatno možemo predočiti na taj način da glazba odabranim harmonijama i ritmovima potiče dušu na ekstremna osjećajna stanja – Aristotel ovdje kao i kasnije u teoriji tragedije u *Poetici* spominje strah i suosjećanje, ali i entuzijizam – no ujedno se prelamanjem osjećaja u mediju njihova imitativnog glazbenog prikaza postiže čišćenje od upravo tih osjećaja, a time i smirenost duše. Stoga, ukupno gledano, katarktični glazbeni oblici ljudima pribavljaju »neškodljivu radost«.¹¹

Uvrštavanje filozofijskog promišljanja o glazbi u političku filozofiju u Platona i Aristotela nije u helenističkom i rimskom mišljenju dobilo pravi nastavak. Na mjesto klasičnog filozofijskog bavljenja oblicima i uvjetima političkog života kod post-klasičnih filozofijskih škola (kinici, stoici, skeptici, epikurejci) dolazi decidirana odbojnost spram države i kultivirani uzmak u individualnu etiku. Pritom nauk o odgoju, a s njim i razmatranje glazbenog obrazovanja, iz političke filozofije prelazi u teoriju i prak-

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto, str. 261 (1342a).

su javnog nastupanja (retorika). Antička tradicija govornog umijeća pruža i osnovu za pozicioniranje glazbe u sustavu sedam slobodnih umijeća (*artes liberales*) – općih znanja i vještina dostojnih slobodna čovjeka. Retorička integracija glazbe ostala je kroz kršćanski srednji vijek i sve do u rani novi vijek mjerodavna za rang i ugled glazbe kao znanstvene teorije, zajedno s koreliranom praksom. Pritom je glazba većinu vremena bila obuhvaćena u kvadriviju zajedno s ostalim brojevnim umijećima (aritmetika, geometrija i astronomija), ali je naposljetku više pomaknuta u susjedstvo umijeća riječi i pojma trivija (gramatika, dijalektika, retorika) – svrstavanje koje se jasno očituje u široko rasprostranjenom toposu glazbe kao »zvukovnoga govora«.

Ali osim integracije glazbe u retoriku svoj kasnoantički i srednjovjekovni nastavak nalazi i podređivanje glazbe izvan-glazbenim kriterijima što ga je bila provela klasična politička filozofija. U Augustinovoju utjecajnoj glazbeno-teorijskoj raspravi (*De musica*),¹² planiranoj kao dio – i sam fragmentaran – dalje neizvedenog cjelokupnog prikaza sedam slobodnih umijeća, pojavljuje se tip glazbene teorije koji matematska promišljanja o objektivnim osnovama glazbe povezuje s opažajno-teorijskim izvodima o subjektivnom iskustvu glazbe. No za razliku od kasnije slično koncipirane i ne manje utjecajne Boetijeve glazbene teorije (*De institutione musica*)¹³, na kršćanstvo obraćeni Augustin vrši rekon-

¹² Vidi: Aurelije Augustin, *De musica. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, latinsko-njemački, uvod napisao, preveo i bilješkama popratio Frank Hentschel, Hamburg 2003.

¹³ Vidi: Ancius Manlius Severinus Boetius, *Fünf Bücher über die Musik*, s latinskog na njemački preveo i posebno uzimajući u obzir grčku harmoniju objektivno objasnio Oscar Paul, Leipzig 1872, pretisak Hildesheim 1973.

ceptualizaciju glazbe koja je udaljuje od njezine osjetilne manifestacijske forme i vodi prema njezinu neosjetilnom i nadosjetilnom značenju za spoznaju Boga. Time je na mjesto discipliniranja glazbe pomoću političke filozofije stupilo njezino cenzuriranje filozofijskom teologijom i teološkim naukom o državi, od kojeg će se glazba početi oslobađati tek kulturalnim reformnim pokretima humanizma i renesanse.

2. Moderna politička filozofija glazbe

U ranome novom vijeku klasična politička filozofija ograničeno se obnavlja u humanističkim utopijskim romanima o državi – *Utopiji* Thomasa Morea, *Državi sunca (Civitas solis)* Tommasa Campanelle i *Novoj Atlantidi (Nova Atlantis)* Francisa Bacona, – u kojima se u promijenjenom obliku tematiziraju platonička naučavanja poput državnog odgoja, zajednice bračnih dobara i zajedničke imovine ženā.¹⁴ Međutim, rekurs na Platona ne obuhvaća upravo temeljne stvari klasičnog nauka o državi, naime teorijsko i praktično zasnivanje političke pravednosti. Naprotiv, glavni su predmet utopijske političke literature socijalne tehnologije za stjecanje, očuvanje i umnažanje moći i blagostanja države. Zajedno sa zamjenom antičke usmjerenosti političkog mišljenja na pravedno uređenje države ranomodernom predodžbom o ostvarivosti političkog života iščezava interes političke filozofije za oblikovanjem pravilne nastrojenosti i odgoja plemenitog karaktera, a s tim i pripadnost glazbenog obrazovanja i odgoja političkoj filozofiji.

¹⁴ Vidi: *Der utopische Staat. Morus, Utopia. Campanella, Sonnenstaat. Bacon, Neu-Atlantis*, preveo i priredio Klaus J. Heinisch, Reinbek bei Hamburg 1960.

I ranonovovjekovne antiutopijske, realistične koncepcije države, napose Machiavellijev *Vladar (Il Principe)*¹⁵ i Hobbesov *Levijatan*, zamjenjuju antičko fokusiranje na političku pravednost funkcijom države kao instrumenta vladavine i jamca pravne sigurnosti. U začetku već u Hobbesa¹⁶, a u punom smislu kasnije u Lockeja, u *Dvije rasprave o vlasti (Two Treatises of Government)*, od moći države, koncipirane kao apsolutne monarhije odnosno ustavne monarhije, razlikuje se individualna sfera slobode građanina, koja se spram moći države jednako ograničava kao i realizira. U područje individualnog odjelovanja slobode spada pritom i odgoj. Time podučavanje u glazbi od državne stvari postaje privatna stvar.

Tek naukom o neotuđivu suverenitetu naroda, koji polazi od Rousseauove rasprave *O društvenom ugovoru (Du Contrat social)*, pored odvajanje državnog poretka i individualnog vođenja života, koje je u anglosaksonskoj političkoj filozofiji u osnovi do danas ostalo mjerodavno,¹⁷ stupa i politiziranje i moraliziranje građanskog života, orijentirano na klasično antičko učenje o državi, koje duboko zadire u odgoj i koje kršćanstvo, koje je Rousseau kritizirao kao apolitično i antipolitično, hoće nadomjestiti minimalističkom religijom uma u odgojnom smislu (*religion civile*).¹⁸

¹⁵ O generičkom značenju originalnog naslova, koji nije ograničen na dinastički zasnovanu vlast, vidi: Machiavelli, *Der Fürst. »Il principe«*, preveo i priredio Rudolf Zorn, Stuttgart 1972, str. IX.

¹⁶ Vidi: Thomas Hobbes, *Leviathan*, uvod K. R. Minogue, London – New York 1973, str. 111. i d.

¹⁷ Zreli glavni dokument liberalnog individualizma je: John St. Mill, *On Liberty*, izd. David Spitz, New York 1975.

¹⁸ Vidi: Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, izd. François i Pierre Richard, Pariz 1976, str. 445-614 (peta knjiga), kao i: isti, *Du Contrat social*, izd. Pierre Burgelin, Pariz 1966, str. 170-180 (četvrta knjiga, osmo poglavlje).

Ali drukčije no u klasičnim antičkim naučavanjima o državi Rousseau i njegovi kontinentalno-euroopski sljedbenici ne polaze od nekog zadanog hijerarhijskog poretka, nego od iskonske slobode i jednakosti ljudi, kao građana koji zasnivaju i čuvaju državnu zajednicu (*citoyens*). Stoga politički odgoj za građansku vrlinu (*vertu*) nije koncipiran selektivno i diskriminativno, kao u antici, nego univerzalno. Međutim, moderni opći odgoj ne postupa jednostavno uniformno i standardizirano. Naprotiv, Rousseau predviđa njegovo diferenciranje prema običajima trenutačne državne zajednice. Građanski odgoj ne oblikuje se kozmopolitski i internacionalno, nego historijski specifično prema kulturi, narodu i naciji. No ipak je bez iznimke mjerodavna univerzalna sposobnost i određenje čovjeka za političko obrazovanje volje u skladu s umom, na koje su usmjereni odgoj i drugi oblici ćudoredna samousavršavanja građana.

Ali Rousseau nije bio samo znameniti filozof države, nego i uspješan skladatelj i utjecajan glazbeni teoretičar – da i ne govorimo o njegovu autorstvu fiktivnih i autobiografskih djela svjetske literature, kao i botaničkih traktata. Tako u Rousseaua u okružju politiziranja građanskog života dolazi do decidiranog repolitiziranja umjetnosti, a posebno glazbe. Podloga njegove političke filozofije glazbe, orijentirana na antičke uzore, posebno na Spartu, ali pritom i posve moderna, jedna je filozofija jezika koja poeziju smatra iskonskijom od proze i zastupa izvorno melodijski karakter jezika.¹⁹

Za Rousseaua se originalni afinitet glazbe spram jezika očituje u netjelesnom, duhovnom karakteru glazbe, koja se ne iscrpljuje u zvukovima (*sons*), nego sadrži i znakove

¹⁹ Vidi: Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, str. 102 i d. (12. poglavlje).

(*signs*) i slike (*images*), pomoću kojih se posreduje neki duhovni sadržaj.²⁰ Rousseau se tim semantičkim shvaćanjem karaktera i načina djelovanja glazbe suprotstavlja onodobnim pozicijama koje glazbu žele reducirati na čisto osjetilne utiske (*impressions purement sensuelles*) ugodne naravi, a recepciju glazbe na psiho-fizičke kauzalne procese između zvukovnog i slušnog tijela.²¹ Za Rousseaua su materijalni i senzualni aspekti glazbe samo povodi za neosjetilne veze između duhovnih uzroka i učinaka (*causes morales, effets moraux*).²² Dakle, tu primijenjeni pojam »duhovno-moralnog« ne treba shvaćati u užem etičkom smislu, već kao generički protupojam onom tjelesnom i kao naznaku značenjske sposobnosti glazbe kao notnog jezika. Za Rousseaua osim toga značenje glazbenih znakova nije prirodna danost, već plod kulturnog stvaranja. Stoga jezik glazbe nije univerzalan i singularan, nego je kulturno specifičan i pluralan.²³

Prema Rousseauu ni shvaćanje glazbenog značenja nije čisto intelektualna stvar. Glazba se, štoviše, obraća srcu (»cœur«)²⁴ time što oponašanjem prirode u onome koji sluša izaziva iste osjećaje koji bi se javili u slučaju izravnog iskustva onoga oponašanog.²⁵ Doduše, Rousseau ovdje

²⁰ Vidi: isto, str. 105 (13. poglavlje). Vidi i Rousseauova kritička objašnjenja glede pojma »zvukovnog tijela« (*corps sonore*) u Rameaua, »Examen de deux principes avancés par M. Rameau«, u: Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, str. 205. i d.

²¹ Isto, str. 107 (13. poglavlje), str. 112 (15. poglavlje) i str. 118 (17. poglavlje).

²² Isto, str. 105 (13. poglavlje).

²³ Isto, str. 108 (14. poglavlje) i str. 112 (15. poglavlje). Vidi o tome i: Rousseau, »Examen de deux principes avancés par M. Rameau«, str. 200.

²⁴ Isto, str. 111 i 113 (15. poglavlje).

²⁵ Vidi: isto, str. 113 (15. poglavlje) i str. 117 (16. poglavlje). O Rousseauovu shvaćanju oponašanja u glazbi vidi također: Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Pariz 1768, pretisak Hildesheim – New York

pribjegava klasičnoj formuli umjetnosti kao oponašanja prirode, ali je modificira u pogledu na glazbu utoliko da glazba ne prikazuje same stvari, događaje i činjenična stanja, nego njima izazvana duševna stanja. Na taj način on u okrug dometā glazbe može uvrstiti i upravo prikaz onoga što samo nije čujno, ali se po svojem djelovanju koje se osjeća prikazuje glazbenim sredstvima.²⁶

Kulturno određenu glazbenu semantiku osjećajā Rousseau veže uz melodiju kao vremenski dimenzioniranu primarnu jedinicu glazbenog smisla. On se time odmiče od onodobne suprotne pozicije kako je zastupa Jean-Philippe Rameau, po kojoj harmonija – istovremena skladna igra različitih tonova u jednom sveukupnom zvuku – čini osnovni karakter glazbenog zbivanja.²⁷ Za Rousseaua privilegiranje harmonije u odnosu na melodiju ostaje na razini senzualističko-materijalistički reduciranog shvaćanja glazbe kao tonskog djela (*ouvrage des sons*).²⁸ Tek je tijekom melodije, koji imitira fleksije jezika riječi i emocije koje su u tome izražene, ono što akordičkom slijedu tonova daje njegovo značenje kao znaka za osjećajna stanja i njegovu funkciju kao posrednika upravo tih osjećaja.²⁹

Ono što glazbu u Rousseaua čini odličnim medijem međuljudske veze njezino je jezično podrijetlo u jeziku

1969, str. 250. i d. (članak »Imitacija«), u djelomice doslovnom podudaranju s Rousseauom, *Essai sur l'origine des langues*, str. 116 i d.

²⁶ Vidi: Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, str. 116 (16. poglavlje).

²⁷ Vidi: isto, str. 104-110 (13. i 14. poglavlje). O polemici između Rousseaua i Rameaua vidi: Rousseau, »Lettre sur la musique française«, u: *Essai sur l'origine des langues*, str. 127-184, kao i: isti, »Examen de deux principes avancés par M. Rameau«, str. 191-213.

²⁸ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, str. 105 (13. poglavlje).

²⁹ Vidi: isto, str. 109 (14. poglavlje). O Rousseauvu pojmu »melodije«, posebno u imitativnoj glazbi (*musique imitative*), vidi i: Rousseau, *Dictionary de musique*, str. 274-276, pos. str. 275 (članak »Melodija«).

melodije i njezin melodijski osnovni karakter kao jezične melodije. Glazba svojom afektivnom značajnošću upućuje na prisutnost i razgovorljivost drugih bića koja osjećaju.³⁰ Kao objavljivanje onog duhovnog glazba je sredstvo sporazumijevanja, razmjene, a time i oblikovanja i održavanja zajednice. Rousseauov posebni interes tiče se funkcije glazbenog jezika za održanje državne zajednice, koju on pritom izjednačava s nacijom.³¹

Kod pitanja o politički primjerenim oblicima umjetnosti, uključujući i glazbu, Rousseau se bez iznimke drži historijske i kulturne uvjetovanosti javne umjetnosti, koja isključuje univerzalna određenja sadržajne naravi. Tako on, doduše, predloženo osnivanje javnog kazališta u svojem rodnom gradu Ženevi odbija s razlozima koji posežu za Platonovim protjerivanjem mimetičkih umjetnosti, a osobito drame, iz idealne države, no istovremeno odobrava postojeća pariška kazališta. Za republikanski ustrojenu Ženevu on umjesto osnivanja kazališta predlaže održavanje javnih svečanosti (*fêtes publiques*), kod kojih građani Ženeve ne smiju nastupiti kao pasivna publika, već kao sudionici i gledatelji ujedno.³² Od Rousseauova političkog programa participatorske umjetnosti samo je mali korak do masovnih svečanosti Francuske revolucije, s njihovim monumentalnim glazbenim izvedbama, koje u načelu ukidaju razliku između građanina i umjetnika.

³⁰ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, str. 116. Vidi i citat u motu ovog rada.

³¹ Vidi zaključno poglavlje *Essai sur l'origine des langues*, koje pod naslovom »Rapport des langues aux gouvernements« (»Odnos jezika prema vladama«) reagira i na političku dimenziju glazbenog jezika (isto, str. 125 i d.), kao i objašnjenja glede nacionalnog karaktera glazbe (*musique nationale*) u: »Lettre sur la musique française«, str. 143, 145 i d.

³² Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur son article Genève*, izd. Michel Launay, Pariz 1967, str. 233-249.

3. Najmodernija politička filozofija glazbe

I u refleksiji o umjetnosti i glazbi u klasičnoj njemačkoj filozofiji prisutna je decidirano politička dimenzija, koja doduše biva zastrta i upravo skrivena filozofijskim interesom Kanta i njegovih sljedbenika za zasnivanje samostalnosti i samozakonosti onoga estetskog u odnosu na spoznavanje i djelovanje. No temelj te prividno apolitične Kantove estetičke teorije jest pitanje koje omogućuje izravni priključak na želju i antičke i moderne političke filozofije da se umjetničkim sredstvima inicira i upravlja združivanje građana.

U prvom planu estetičkog dijela Kantove *Kritike moći suđenja* stoji pitanje o logičkom obliku jednog specifično estetičkog, na osjećaju ugone zasnovanog tipa suda, suda ukusa, pomoću kojeg se neki predmet može ocijeniti i prosuditi kao lijep. Kod izdvajanja suda o lijepom od drugih sudova koji se isto tako donose na temelju osjećaja ugone pokazuje se razlika između čisto osjetilnog osjeta ugodnog i estetičkog iskustva lijepog, u koje osim osjećaja ugone ulaze i činidbe refleksije u pogledu forme predmeta koji je prosuđen kao lijep. Prema Kantovoj analizi, na nekom predmetu lijepa je njegova osjetilna forma, koja se može iskusiti jednim ili drugim osjetilom. No, lijepa forma nekog predmeta nije ništa što bi se moglo neposredno opaziti dotičnim osjetilom. Naprotiv, forma ljepote otkriva se pomoću osjećaja ugone, koji se javlja u refleksiji o predmetu.³³

³³ Vidi: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (= *Kant's gesammelte Schriften*, sv. 9), izd. Preußische Akademie der Wissenschaften, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin, kasnije: Berlin – New York 1900. i d., str. 216-219 (§ 9).

Jedinstvenom vezom osjećaja ugone s refleksijom o osjetilnoj formi treba se prosuđivanje lijepoga u Kanta osloboditi od ograničenja na puko privatnu valjanost i proširiti do moguće valjanosti u svako doba. Tko nešto nalazi lijepim, tvrdi Kant, ne ograničava se na izvješće o vlastitim estetičkim preferencijama, nego od drugih – u načelu od svih drugih – očekuje sviđanje tog predmeta i dakle podudaranje s vlastitim estetičkim sudom. Kant moguću javnost ugone u lijepom obrazlaže prepostavkom jedne moći (»opće osjetilo«) koja kao međuljudska osnove estetičke kulture utemeljuje i garantira zajedništvo. To postulirano opće osjetilo nije nikakvo fiziološko opremanje čovjeka kakvim posebnim osjetilom, ili čak osjetilnim organom za ljepotu, nego normativna podloga (»ideja«) za moguću komunikaciju o estetičkom vrednovanju.³⁴ Time se na estetičkoj osnovi otvara perspektiva zajedništva ili bolje združivanja ljudi u estetičkom pogledu i estetičkim sredstvima. Kao već i u Rousseaua tu se radi o zajedništvu koje se manifestira estetički – u osjetilnim oblicima, – no koje se bitno ostvaruje i opstaje na temelju neosjetilnih, duhovnih relacija.

Sam Kant je publicitet estetičkih sudova protegnuo preko suda ukusa u užem smislu, koji je bitno ograničen na prosuđivanje prirodno lijepog, te je pritom još snažnije izložio bez iznimke duhovni karakter estetskog: uključivanjem pojmovnih komponenti u produkciju i recepciju umjetnički lijepog (»estetičke ideje«),³⁵ upotpunjavanjem formalne dotjeranosti lijepog bez-obličnošću uzvišenog, koja duh na estetičkom putu dovodi do svijesti

³⁴ Isto, str. 237-240 (§§ 20-22).

³⁵ Isto, str. 313-319 (§ 50), te str. 342-344 (§ 57, Bilješka I).

o samom sebi (»duhovni osjećaj«)³⁶, te funkcijom ljepote kao osjetilnog reprezentanta (»simbola«) čudorednosti.³⁷ Sveopća saopćivost estetskog iskustva, koja se zasniva na duhovnom u umjetnosti, ne sastoji se ni za Kanta samo u mogućem izražavanju vlastite estetičke procjene svima drugima. Naprotiv, estetička javnost u Kanta je duhovni prostor za jednako argumentativno kao i afektivno uzajamno razmjenjivanje unutarnje srodnosti osjećajā ugone, opažanjā forme i pojmovnih dostignuća u upoznavanju sebe i svijeta. Estetsko opće osjetilo pokazuje se kao osjetilo za ono zajedničko, a osim toga i kao organ za njegovo ozbiljenje, održanje i razvijanje.

U Kanta naglašavana formalnost lijepoga u prirodi i umjetnosti povlači za sobom u likovnim umjetnostima estetičko favoriziranje crteža, obrisa i lika, nasuprot koloritu, sadržaju i građi. U pogledu karaktera forme glazbe Kant na pukom tonu – za razliku od zvuka i šuma, a još bez obzira na formalne relacije jednog tona prema drugim tonovima – osim materijalnih komponenti (»osjet«) razabire karakter forme, koji se treba sastojati u čistoći (*Reinigkeit*) tona i koji treba svesti na jedinstvo u raznolikosti titraja zvuka koji su mu u temelju.³⁸ Kod uzajamnog odnosa tonova (»kompozicija«) Kant onda taj karakter forme ne locira u »lik«, kao u likovnim umjetnostima, a ni u »igru likova«, kao u scenskim umjetnostima, nego u »igru osjeta« u vremenu.³⁹ Samo pomoću časovito izvršenog, a stoga i jedva primjetnog »prosudivanja forme« u igrajućem gibanju osjeta, koje počiva na »razdiobi vreme-

³⁶ Isto, str. 244-266 (§§ 23-29), kao i: »Prvi uvod u Kritiku moći suđenja«, u: *Kant's gesammelte Schriften* (v. bilj. 33), sv. 20, str. 250 (XII. odeljak).

³⁷ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, str. 351-354 (§ 59).

³⁸ Isto, str. 224 (§ 14).

³⁹ Isto, str. 225 (§ 14).

na«, glazba jest lijepa umjetnost – za razliku od ugodne umjetnosti, koja ne može polagati pravo ni na kakvu opću saopćivost.⁴⁰

Eksplicitan odnos specifičnog načina djelovanja glazbe spram političke filozofije, koji u Kanta još nedostaje, nalazi se, barem u grubim crtama, u dvama usko povezanim tekstovima koji su nastali malo godina nakon objavljivanja *Kritike moći suđenja* i pod njezinim utjecajem, naime u kratkoj raspravi *O prikazivanju karaktera u glazbi* pravnika i pisca Christiana Gottfrieda Körnera, koji se istaknuo i kao skladatelj, objavljenoj u Schillerovu časopisu »Horen«⁴¹, kao i u Schillerovu uredničkom stajalištu o ne više sačuvanoj prvoj verziji Körnerova članka.⁴²

Körner kritizira glazbenikovo smjerenje na zabavu publike jer s tim ide zajedno i ropska ovisnost o slučajnom raspoloženju dotične publike.⁴³ U radikalnom izvrtanju rasprostranjene prakse Körner od glazbenika traži da na svoju publiku vrši aktivan, edukativan utjecaj (»vladati«) pomoću umjetnosti koja, umjesto da samo ponavlja zbiljski svijet, može stvarnost transformirati (»idealizirati«) u prikaz onoga što se po njemu samom ne može prikazati, onog »beskonačnog«.⁴⁴ Kao lijepa, a ne tek ugodna umjetnost, glazba, tvrdi Körner, treba osjetilno – u tonovima – prikazati neovisnost čovjeka o prirodnom određenju, a time i čovjekovu konstitutivnu slobodu. No, onda se glaz-

⁴⁰ Vidi: isto, str. 324 i d. (§ 51).

⁴¹ *Die Horen*, 5. dio (1795), 6. H, str. 97-121. Tekst Körnerova članka dostupan je na internetu pod: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/horen/index.htm> (zadnji pristup u studenome 2007).

⁴² Friedrich von Schiller, »Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik«, u: isti, *Sämtliche Werke*, sv. 5, str. 1044-1046.

⁴³ Körner, »Über Charakterdarstellung in der Musik«, str. 97.

⁴⁴ Isto, str. 100 i d.

ba ne može ograničiti na prikazivanje nekog pasivnog duševnog stanja (*pathos*), nego mora putem tonova predočiti karakter (*ethos*) čovjeka koji može slobodno djelovati, da bi na taj način proširila duhovni obzor («svijet ideja») publike.⁴⁵

Zahtijevajući glazbu kao samostalnu umjetnost za prikazivanje karaktera ili *ethosa* u svrhu odgoja publike, Körner prihvaća klasičnu antičku poziciju političke filozofije glazbe, no preinačuje njezin pristup usmjerivanjem glazbe prema načinu prikazivanja i načinu djelovanja na slobodu kao »dostojanstvo ljudske prirode«.⁴⁶ Time se za Körnera postavlja načelno pitanje moderne političke filozofije glazbe, naime ono o uvjetima pod kojima je glazba dorasla prikazivanju karaktera.

Kao i Kant, i Körner polazi od toga da u nizu tonova ne postoji nikakav lik. Po Körneru iz toga proizlazi problem kako neko gibanje, koje nema lika, unatoč tomu može biti dostatno za prikazivanje nečega određenog. Za Körnera je ekvivalent lika u slučaju glazbenog gibanja melodija. Konkretnu značenjskost glazbe on zatim izvodi u analogiji sa sporazumijevanjem kretnjama glazbenog gibanja kao osjetilnog znaka za neko duševno stanje, ali priznaje neodređenost te veze značenja.⁴⁷ Iz toga za estetičko-pedagoško određenje glazbe za prikazivanje karaktera proizlazi zadaća da se utvrdi koja glazbena sredstva mogu fungirati kao znakovi karaktera.

Körner glazbeno prikazivanje postojanosti karaktera veže uz ritam, koji shvaća kao »ono pravilno u izmjeni tonskih dužina«.⁴⁸ Ritmičku pravilnost shvaća kao znak

⁴⁵ Isto, str. 98, 101 i 103.

⁴⁶ Isto, str. 100.

⁴⁷ Isto, str. 111 i d.

⁴⁸ Isto, str. 119.

onog ustrajnog na karakteru, koje opstaje neovisno o vanjskim promjenama. Melodija naprotiv, iako sama znak jedinstva nekog duševnog stanja, za Körnera u odnosu prema postojanom ritmu života predstavlja »stupanj života u pojedinačnom momentu«. ⁴⁹ Osim toga Körner spominje još jednu izvanjsku formu postojanosti na melodiji, koja se sastoji u pridržavanju stanovitih granica u opsegu melodijskog gibanja i u vođenju računa o skladu u melodijskom tijeku. Körner tu vrstu melodijskog ujednačavanja tumači upućujući na ograničenja izražajnog područja glazbe u grčkoj antici (»umjetnička policija u Grka«, »cenzorska revnost«). ⁵⁰

Glede onodobne rasprave o postojanju višeglasno strukturirane glazbe (»harmonija«) u Grka Körner se u zaključnom tijeku misli svojeg članka, ne spominjući Rousseaua izravno po imenu, suprotstavlja modernim teoretičarima koji sumnjaju u vrijednost harmonije i u modernoj glazbi. Jednostranom favoriziranju melodije, koje se može ustanoviti u nekih modernih te u glazbi starih, koja je ograničena na melodiju i ritam, on suprotstavlja složenu koncepciju moderne glazbe, u kojoj »veza glasova koji istodobno zvuče« dopušta dijeljenje i distribuciju melodije i ritma između više glasova. ⁵¹ Mogućnost da simultano izvodi različita glazbena gibanja čini modernu glazbu sposobnom da odvojeno, a ipak u jedinstvu, glazbeno prikaže strast i karakter, ili *pathos* i *ethos*, te da uspostavom složenog jedinstva raznolikog postigne uspjele izjednačene (»ravnotežu«) između djelatnosti i trpnje.

Specifična modernost glasovno diferencirane, kao i integrirane glazbe, kako ju je Körner skicirao, sastoji se

⁴⁹ Isto, str. 120.

⁵⁰ Isto, str. 121.

⁵¹ Isto.

u njezinoj prikladnosti za prikazivanje napetog sukoba (»borbe«) između jakosti (»snage«) karaktera i stanja u kojima je karakter pod utjecajem okolnosti, a da ne mora biti njihovom žrtvom. U rekursu na estetičku kategoriju »uzvišenog«, koju su kratko prije toga bili razvili Kant i Schiller kao protupojam »lijepom«⁵², Körner dolazi do zaključka da za prikazivanje karaktera u glazbi nema prikladnijeg objekta od moguće nadmoći (»uzvišeno«) karaktera nad nepovoljnim stanjima i neprilikama. Jer takvo prikazivanje karaktera u glazbenom gibanju samo utoliko jasnije naglašava predodžbu o njegovoj nadmoćnoj snazi.⁵³

Koncepcijom glazbe koja može prikazati karakternu snagu u dokazivanju spram strasti Körner dopunjuje Kantovu opću analizu uzvišenog i Schillerova objašnjenja glede tragičnog prikazivanja karakterne uzvišenosti stvaranjem teorije glazbeno-uzvišenog. No, fokusiranje na stanje ravnoteže koje u glazbi treba postići između prikazane strasti i prikazanog karaktera pomiče Körnerova objašnjenja isto tako u blizinu u časopisu »Hore« upravo objavljenih Schillerovih pisama o estetičkom odgoju čovjeka, kod kojih je posrijedi politička teorija moralnog odgoja čovjeka putem umjetnosti.⁵⁴

Schiller je – nastavljajući Kantova promišljanja o ulozi estetskog u civiliziranju, kultiviranju i moraliziranju ljudi – uz »dinamičnu državu pravā« i »etičku državu dužnosti« stavio »estetičku državu« razigrane društvenosti, te pritom državi pravā dodijelio faktično omogućavanje, državi

⁵² Vidi: Kant, *Kritik der Urteilskraft*, str. 244-266 (§§ 23-29), kao i: Schiller, »Über Anmut und Würde«, »Vom Erhabenen« i »Das Pathetische«, u: Schiller, *Sämtliche Werke*, sv. 5, str. 433-488, 489-512, 512-537.

⁵³ Körner, »Über Charakterdarstellung in der Musik«, str. 121.

⁵⁴ *Die Horen*, 5. dio, (1795), 1., 2. i 6. svezak. Vidi: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, u: Schiller, *Sämtliche Werke*, sv. 5, str. 570-669.

dužnosti moralnu nužnost, a estetičkoj državi istinsko ozbiljenje političke zajednice pod »otvorenim nebom općeg osjetila«. ⁵⁵ Kako Schiller dalje objašnjava, »država lijepog privida«, u kojoj »politički ideal jednakosti« nalazi svoje ispunjenje, postoji po potrebi »u svakoj lijepo raspoloženoj duši«, no faktično – barem zasad – najviše »u nekim malobrojnim profinjenim krugovima«. Sam Schiller ovdje povlači usporedbu s Platonovom »čistom republikom«, koju treba shvatiti u dvostrukom pogledu – kao napomenu o čisto misaonom statusu estetičkog nauka o savršenoj državi i kao upozorenje na ekskluzivne uvjete njezina ozbiljenja. ⁵⁶

S Körnerovom koncepcijom predstavljanja karaktera pomoću kompleksnog vođenja glasova moderne glazbe nazire se mogućnost da se idealno ustrojstvo države i duše iznese na vidjelo ne kao u Schillerovoj poetici drame predviđeno tragično, kroz propast junaka, nego simfonijski – u napetoj skladnoj igri glasovno predstavljenih mnogostrukih dijelova duše i elemenata države. Na taj se način estetička država kao moderno glazbeno umjetničko djelo ako već ne ozbiljuje, onda barem prikazuje.

Podloga za političku funkciju moderne glazbe, melodijski kao i harmonijski izdiferencirane, jest ciljano kroćenje glazbene moći. O granicama glazbene moći zatim govori i Schiller, posve na kraju svojih kritičkih bilješki uz Körnerov članak. ⁵⁷ Moćni utjecaj glazbe, koji njezin način djelovanja i utjecaj ističe pred svim drugim umjetnostima, Schiller objašnjava »tjelesnim materijalnim dijelom« glazbe, naime tonom. Glazba obuzima samo kao ton. No,

⁵⁵ Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, str. 667. i d. (u originalu istaknuto).

⁵⁶ Isto, str. 669.

⁵⁷ Schiller, »Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik«, str. 1046.

njezina je moć »slijepa«. Ona se zbiva s fiziološkom zakonitošću, bez uvida i izbora. Slobodnim i, kako bi Rousseau rekao, »duhovnim« (»moralnim«) djelovanje glazbe postaje tek estetičkom formom – kroćenjem moći tonova prema mjeri i broju.

Time što glazba istodobno djeluje glazbeno kao ton i estetički kao forma, ona prema Schillerovoj ocjeni postaje slobodna, estetički oslobođena moć, spram koje slušatelj može očuvati i kultivirati vlastitu slobodu. Ali Schiller isto tako razjašnjava da je podrijetlo sve moći glazbe samo u onom tvarnom (»ton«). Iz tog razloga osim forme mora i materija uvijek doći do izražaja, ako glazba neće postati »samo objektom razuma«. ⁵⁸ Stoga se teškim povezivanjem materije i forme u glazbi kao lijepoj umjetnosti, napose u glazbenom prikazivanju strastvena karaktera, za Schillera na estetičkoj razini odvija ono sjedinjenje prirode i slobode koje odlikuje onaj ljudski život koji je doveden u sklad sa sobom i svijetom.

⁵⁸ Isto.