

# Apolon i Marsija



**N**a prvi pogled *Mit o Marsiji*<sup>1</sup> govori o premoći kitaroda nad autonomijom ili općenito o supremaciji apolonske umjetnosti nad diionizijskom umjetnošću, što kada potkrepljuje i povijest grčke muzike: u klasičnom petom stoljeću, i to poglavito u Periklovoj Ateni, auletiku, kulturu sviranja na aulosu, potiskuje kitarodija, kultura pjevanja i sviranja na kitari – ne kitaristika, ne puko sviranje na kitari, koje je u starini bilo u sjeni umijeća sviranja na aulosu. Natjecatelji se, doduše, predstavljaju kao aulet i kitarist, aulet Marsija izaziva kitarista, ali poražen biva od kitaroda – zapravo i ne biva poražen, nego nadmudren, jer usred natjecanja Apolon uz kitaru počinje i pjevati. Na Marsijin prosvjed Apolon lukavo odgovara da obogatači isto: prebiru prstima i pušu ustima – pa tako uz opći smijeh frigijski satir Marsija bi predan Apolonusu krvniku da mu sa živim tijelima odere rutavu kožu. Platonisti i formalisti tumačili su to kao obnaženi postupak, kao otkrivanje gole umjetničke istine podno lijepa privida ili čak maske zavodljive laži. Alkibijad je u Platonovu *Ssimpoziju* Sokrata usporedio sa satirom Marsijom ili s onim Sile-nima koje kipar prikazuje sa sviralom u rukama i s vratašcima pred

---

\* Referencije, mahom pronađene naknadno, odnose se na djela koja su se autoru našla pri ruci. Prijevodi na koje se gdjekad iz nužde upućuje ne slažu se uvijek s autorovim varijantama te služe samo kao njihova provizorna provjera.

<sup>1</sup> Hermann Bahr, *Dialog vom Marsyas*, Leipzig, b.o.g. (1904, Insel-Bücherei Nr. 67); *Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, prijevod Tome Maretića, Zagreb 1907, str. 152 (VI, stihovi 382-400); *Herodotova Povijest*, II, prijevod Avgusta Musića, Zagreb 1888, str. 111 (VII, 26).



Miron, *Athena i Marsija* (oko 450. pr. Kr.), brončana rekonstrukcija iz 1982. u vrtu muzeja stare plastike u vili Liebieg, Frankfurt na Majni.

utrobom: unutra se kriju kipići bogova.<sup>2</sup> Sokrat se skriva govorom kao divlji satir svojim krznom, piše Platon. Ali Platonov Alkibijad istodobno i konstatira da su Sokratove gole riječi božanske poput Marsijine svirke! Svirka dakle nikako nije mogla biti razlogom Marsijina poraza. Podno mitskog agona krije se neki drugi smisao.

Na atenskoj je Akropoli stajala Mironova brončana skupina koja je prikazivala Atenu i Marsiju, prizor koji je prethodio priči o natjecanju između Marsije i Apolona: Atena je aulos, doduše, izumila, ali i proklela i odbacila kad je u vodenom zrcalu primijetila da joj muziciranje na tom instrumentu unakazuje lice. (To je prilika da upozorimo na uobičajen ali pogrešan prijevod: aulos je svirala s dvostrukim jezićem prodorna zvuka sroдna oboi i nalik sopolama, a ne »frula« ili »flauta« u koju se puše bez opasnosti po

<sup>2</sup> Platon, *Gozba*, 215 a i dalje. Slika je »karnevalizirana« na početku *Gargantue i Pantagruela* Françoisea Rabelaisa.



Tizian, *Odiranje Marsije*, oko 1570, Státní zámek, Kroměříž.

vlastiti izgled!) Kako pokazuje Mironova plastika, Marsija je pronašao odbačeno glazbalo, proučio ga i naučio svirati – »božanski«, kako kaže Platon, ali trud i muku nije mogao izbrisati sa svog ionako ružnog lica. Cijena lijepo svirke bila je ružan svirač.

»Divimo se rukotvoru, ali preziremo rukotvorca« – stoji u Plutarha – »svi se dive kipu Olimpijskog Zeusa, ali nitko ne bi htio biti Fidija. Kad je Antisten čuo da je Izmenija valjan svirač, reče: 'Da, ali loš čovjek; inače ne bi bio tako valjan svirač!' I Filip je



Polignot (5. st. pr. Kr.), atenski slikar. Njegovo najznačajnije djelo (s prikazima zauzimanja Troje i Odisejeva silaska u Had) nalazilo se na zidovima sastajališta (grčki *lēskhē*) Knidana u Delfima. Paralelno s Goetheovom interpretacijom (vidjeti bilj. 4) nastala je i crtačka rekonstrukcija Polignotovih slika braće Riepenhausen, izložena u Weimarju 1803. (Usp. str. 158). Franz i Johannes Riepenhausen, *Neoptolem ubija Antimona i Eleza*, bakrorez prema Pauzaniju opisu jednog prizora.

svojem sinu, koji je lijepo svirao kitaru, rekao: 'Zar se ne stidiš tako lijepo svirati?'<sup>3</sup> – Slušanja se Filip, naravno, nije stadio, nije se stadio ni određene kvalificiranosti za to slušanje. U mladosti je, zatim, učio muziku, ali učio je svirati samo da bi kao odrastao slobodan čovjek mogao slušati. Umjetnička vještina iznad amaterske razine nije bila dostojna slobodna čovjeka. Naša predodžba o antiči vrvi, doduše, imenima velikih umjetnika – ali imenima umjetnika čija djela ne poznajemo. Apeles i Zeuksis žive u anegdotama

<sup>3</sup> *Plutarhovi izabrani životopisi*, I, prijevod Stjepana Senca, Zagreb 1892, str. 92 (»Perikle«). Iz Lukijanova »Sna« znamo da su »teorija« i »praksa« bile *Paideia* i *Tékhne* (Obrazovanost i Umjetnost ili Znanost i Zanat). O tome vidjeti i Jacob Burckhardt, *Eseji*, prijevod Gustava Šamšalovića, Zagreb 1953, str. 24-40, osobito str. 29 (»Grci i njihovi umjetnici«).

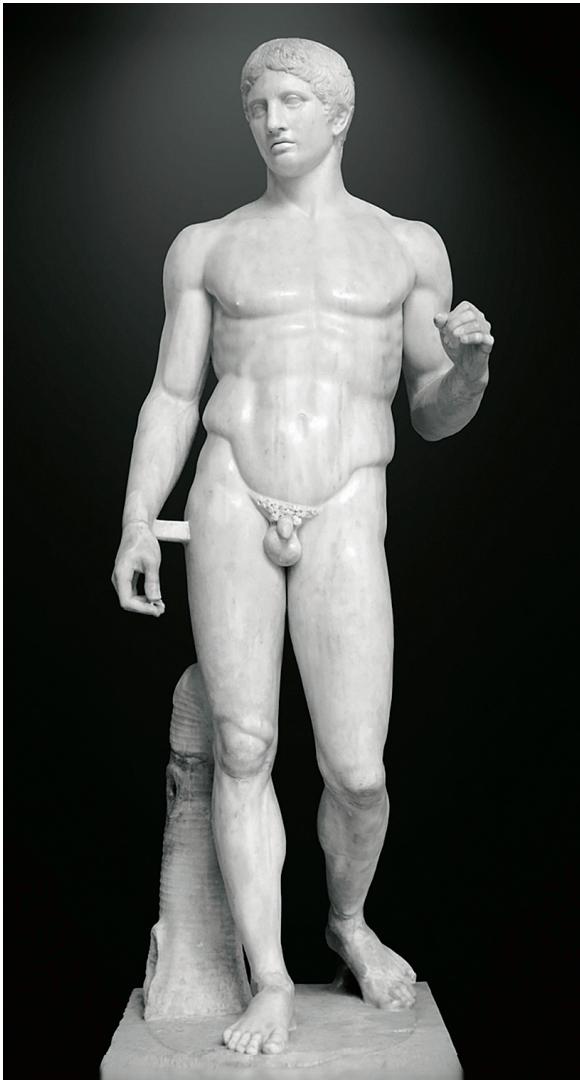
o svojoj vještini, Polignotove slike u Pauzanijinu opisu (i Goethe-ovoju interpretaciju).<sup>4</sup> Povijest je slavama slikara kompenzirala gubitak njihovih djela. U antici je međutim vladao obrnut red: slavilo se djelo, a prezirao umjetnik, umjetnost je cvala u slobodnom prostoru percepcije i recepcije, a ne u skućenim atelijerima robova svoje vještine. Za Polikleta se govorilo da je bio jedini čovjek koji je načinivši umjetničko djelo načinio samu umjetnost: bio je to objektivan i komenzurabilan kanon, nešto poput ponovljive i provjerljive novovjekovne znanstvene istine. Za Platona je »kanonska« bila muzika polumitskog Homerova suvremenika Olimposa, koji je samo ponavljao ono što je naučio od Marsije...

Mogli bismo dakle reći da je u natjecanju između Apolona i Marsije teorija pobijedila praksu – ako teoriju na starogrčki način umijemo čvrsto vezati uz vidljivu formu, onako otprilike kao što se matematsko množenje predočavalo pravokutnikom. Kanon je bio *Doriforos*, slavna plastika prezrenoga Polikleta, objektivno djelo odriješeno svake subjektivnosti svoga tvorca. Uostalom, antičko je likovno djelo u pravilu bilo kolektivan rad, simetričan sa stavak Telekla i Teodora objektiviran u nekom arhajskom kurosu ili haptičko-optički sklad kipara Praksitela i slikara Nikije objektiviran u polikromiranim kipovima Knidske Afrodite ili Olimpijskoga Hermesa. Ali suradnjom ograničena subjektivnost samo je putokaz prema načelnoj objektivnosti antičkog umjetničkog djela.

Priča o Marsiji i Apolonusu u mitsku prošlost projicira jedan problem grčkog prosvjetiteljstva: klasično potiskivanje frigijske raspojasanosti, Nietzscheove dionizijske umjetnosti.<sup>5</sup> Razabiremo da je starinsku supremaciju aulosa nad kitarom iz pedagoško-političkih razloga trebalo zamijeniti supremacijom kitare nad aulosom

<sup>4</sup> Ernst Kris – Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Beč 1934, Frankfurt na Majni 1980; Pauzanija, *Vodič po Héladi*, prijevod Uroša Pasinija, Split 1989, str. 531 i dalje (X, 25-31); Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Kunst*, I, München 1962, str. 223-246 (»Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi«). Goethe se mogao osloniti na rekonstrukciju braće Riepenhausen.

<sup>5</sup> Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1931, str. 189.



Poliklet, *Kopljonoša* (*Doriforos*), rimska mramorna kopija prema nestalom originalu u bronci (450–440. pr. Kr.), u Nacionalnom arheološkom muzeju u Napulju.

Telekle i Teodor, legendarni kipari koji su na odvojenim mjestima, jedan u Samosu, drugi u Efezu, napravili polovice statue koje su pri sastavljanju točno prijedale jednu uz drugu (prema *Historijskoj biblioteci* Diodora Sicilskog, I, 28). Praksitelove skulpture polikromirao je atenski slikar Nikija (4. st. pr. Kr.)

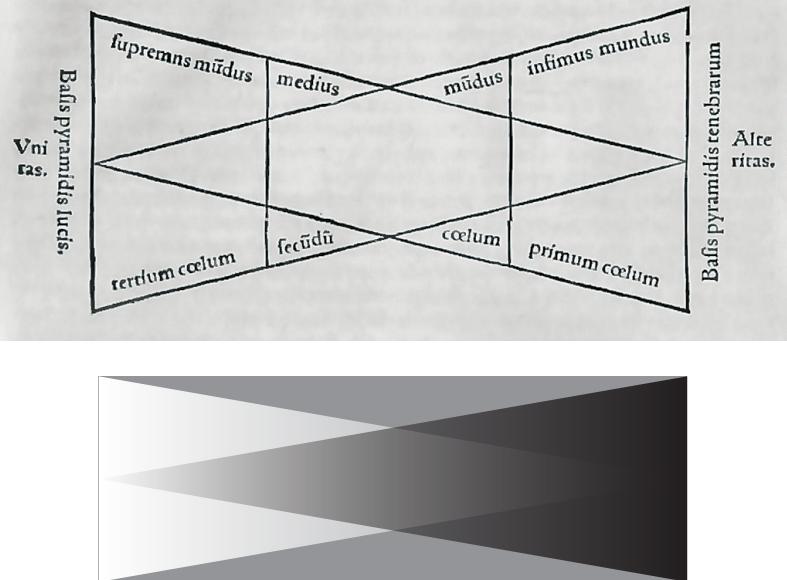
– dijalektički naravno, jer se prelaskom iz podređenog u nadređeni položaj kitaristika obogatila pjevanjem te postala kitarodijom. No za veliku bi povjesnu konstrukciju zgodan bio *početak* na kojem stoji umjetničko djelo bez umjetnika – i *kraj* na kojem imamo umjetnika bez umjetničkog djela. Suvremena konceptualna umjetnost s pravom će se pozivati na prošlost, na Zuccarijev »nutarnji crtež« ili Rafaelovu »ideju«, možda i na oderanog Marsiju. Ali retrogradni će se pogled napokon morati zaustaviti na objektivno lijepom djelu – koje je okrutno izigralo svog ružnog tvorca. (Rutav poput Marsije bio je i biblijski Ezav, kojeg je, s velikim povjesnim posljedicama, izigrao glatki Jakov. Poslije će u kršćanskoj liturgiji Uskršnje noći biti riječi o sretnom grijehu...)<sup>6</sup>

Povijest umjetnosti, odavna navikla na put od objektivnosti prema subjektivnosti, mogla bi se precizirati obnaženim djelom na početku i obnaženim umjetnikom na kraju – ili, možda, uz objektivno djelo na početku bolje pristaje obnaženi umjetnik, a uz subjektivnog umjetnika na kraju obnaženo djelo? Povjesni put svakako vodi od djela bez umjetnika do umjetnika bez djela, a obnažene personifikacije na početku ili kraju samo osnažuju neoplatoničku interpretacijsku shemu, neku vrstu pješčanog sata: kako se jedna posuda prazni, tako se druga posuda puni. Neoplatonički filozofi – i neoplatonizmom inspirirani umjetnici poput Michelangela – smatrali su da se mnoge stvari mogu protumačiti uz pomoć predodžbe o dvjema uzajamno prožimajućim piramidama od kojih je jednoj baza svjetlost, a drugoj tama – jedna se prema vrhu potamnuje, a druga posvjetluje, tako da svjetlu bazu dodiruje tamni vrh, a tamnu bazu svjetli vrh.<sup>7</sup> Sličnu hermeneutičku (tumačiteljsku)

<sup>6</sup> *Liber usualis*, Pariz – Tournai – Rim – New York 1964, str. 776 N.

<sup>7</sup> *Nicolai de Cusa De coniecturis – Mutmassungen*, s prijevodom Josefa Kocha i Winfrieda Happa, Hamburg 1971, shema uz str. 48 (49) (Capitulum IX, 41, 10, »De unitate et alteritate«); Heinrich Koch, *Michelangelo*, Reinbek 1966, str. 120-121 (reprodukacija filozofskog fragmenta »O putu istine i zablude«, London, British Museum); William Butler Yeats, *Vizija*, prijevod Marka Grčića, Zagreb 2004, str. 59-71. Neoplatonički dijagram nalazimo i kod Paula Kleea, *Das bildnerische Denken*, Basel – Stuttgart 1964, str. 9 i dalje.

FIGVRA PARADIGMATICA TRIVM MVNDORVM, summi luciformis, infimi tenebriformis, & medijs mediocris.  
 FIGVRA .P.



Uzajamno prožimajuće piramide. Neoplatonička »figura paradigmatica« prema tiskanom izdanju djela Nikole Kuzanskog – Henricus Petri, Basel 1565.

funkciju na Istoku imaju uzajamni »riblji mjehuri« yina i yanga. U zamršenoj mističkoj geometriji, koju je poput kontrolne metafore vlastite poezije opisao William Butler Yeats u djelu pod naslovom *Vizija*, temeljno mjesto zauzimaju neoplatonički inspirirani uzajamni vrtložni stošci, simboli jastva i protujastva, volje i njezine »maski«: »maska« je želja – koja se ne razlikuje od sjećanja. Kod pitagorejca Alkmeona Yeats je bio pročitao da ljudi umiru jer ne mogu spojiti svoj početak i svoj kraj. Ljudi se ne inkarniraju ni za »uštapa« ni za »mlađaka«, ljudski život nije ni svjetlost ni tama, on je borba između svjetlosti i tame, on nikad nije čist, uvijek je mješavina. »Što je ljepota? Ona nije ni svjetlost ni noć. Sumrak; rođenje istine i neistine. Sredina. U njezinu je carstvu raskršće, tako dvoznačno, tako

razroko, da bi se i Herkul među filozofima mogao zabuniti», kaže Goethe.<sup>8</sup> »Mi pjevamo posred same svoje nesigurnosti«, kaže Yeats. Čovjek miješa ono što ima s onim što želi, miješa, zapravo, svoju budućnost sa svojom prošlošću, ali i objektivnost sa subjektivnošću: »subjektivnost i objektivnost stanja su koja se međusobno presijecaju boreći se jedno s drugim. Zamislimo li vrtlog koji kao da je nacijen od krugova što bivaju sve manji dok ne prijeđu u ništa, a suprotan krug kao nešto što iz sebe stvara protivni vrtlog, vrh svakoga vrtloga bit će usred osnovice onoga drugoga, dobit ćemo temeljni simbol mojih učitelja«, kaže Yeats. »Ako jedan stožac nazovem *Nesklad*, a drugi *Sklad*, i ako zamislim svaki kao rub jednog vira, ili spirale, vidjet ću da se vir *Sklada* smanjuje kako se vir *Nesklada* povećava, i moći ću zamisliti i to da se vir *Sklada* povećava dok se vir *Nesklada* smanjuje, itd., pri čemu je uvijek jedan vir u drugome.« Sklad u neskladu i nesklad u skladu stare su predodžbe o harmoniji. Yeats se sjetio i Flauberta, »jedinog meni poznatog pisca koji se tako poslužio dvostrukim stošcem. Mnogo je govorio o tome da će napisati priču pod naslovom ‘Spirala’. Umro je prije negoli ju je i započeo, ali ponešto je od njegovih razgovora o njoj prikupljeno i objavljeno. U njoj bi bio opisan čovjek čiji snovi, dok spava, bivaju to veličanstveniji što njegov život postaje nesretniji, pa se brodolom u ljubavi podudara s vjenčanjem s princezom.« Struktura nenapisane priče podsjeća na napisani »Novembar«, odnosno na ono što Flaubertovu novelu o neiskusnom mladiću i iskusnoj djevojci povezuje s Franceovom pričom o Pafnuciju i Taidi: »Ti ćeš rasti, a ja ću opadati.« Razuzdanica će se obuzdati, a obuzdanik razuzdati.

U sredini valja tražiti klasičnu ravnotežu objektivnosti i subjektivnosti. Paralelno ili recipročno treba tražiti i ravnotežu teorije i prakse, jer pitanje je tko osigurava veći teorijski prostor: obnaženo djelo ili obnaženi umjetnik. Umjetnik bez djela, zapravo, usurpira taj prostor za sebe, djelo bez umjetnika prepušta taj

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Farbenlehre 1790–1807* (priredio Manfred Wenzel), Frankfurt na Majni 1991, str. 509 (citirano pismo Friederiki Oeser od 13. veljače 1769).

prostor slobodnom promatraču, koji je ipak samo amater... Brâncuši je rekao da djelo nije teško načiniti, teško je staviti se u položaj da ga se načini.<sup>9</sup> Nije toliko važno djelo, koliko je važan stav prema djelu. Postavivši pred svoje studente kao model violinu, Paul Klee je rekao kako od njih ne očekuje violinu nego nešto *o* violinu.<sup>10</sup> Danas stav prema umjetničkom djelu oscilira između magije prisutnosti i slobode interpretacije.

Govoreći o Rieglu, povjesničar umjetnosti Otto Pächt<sup>11</sup> zgodno je pojednostavio ulogu povijesti umjetnosti: Djelo nam se sviđa ili nam se ne sviđa. Ako nam se sviđa, sve je u redu. Ako nam se ne sviđa, možemo popraviti djelo ili popraviti svoj stav prema djelu. Djelo možemo »popravljati« u rasponu od uništavanja do nadomještanja – no to bi trebala biti stvar prošlosti. Danas, a to znači nakon Aloisa Riegl-a, djelo se ne smije mijenjati, nego se mora mijenjati stav prema djelu. Ako nam se neka slika ne sviđa, ne smijemo je poljepšati, nego se moramo pokušati staviti u položaj onoga kojemu se ta slika sviđala, ne smijemo mijenjati djelo, nego moramo prilagoditi stav prema djelu te tako nesviđanje pretvoriti u sviđanje. Oruđe za tu prilagodbu stava daje nam poznавanje povijesti umjetnosti. Objekt se ne mijenja, ali se subjektivnost objektivira – povjesnim znanjem. – Slabost teze leži u slabosti subjekta prema objektu, uvjerenost da se djelo nekoć nekom sviđalo rado prekipi u vjeru u veliko umjetničko djelo – a to inhibira prostor interpretacije. Uz opasnost od objektivnog poljepšavanja umjetničkog djela prošlosti koja još nije prošla, danas postoji i opasnost od pretjeranog vrednovanja nepoljepšanog djela prošlosti. *Mjesto* vrijednosti okupira *prostor* interpretacije. Zdrav stav ima današnja historijski obaviještena izvodilačka praksa muzike za koju principijelno ne postoje velika djela – umjesto poklona

<sup>9</sup> Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, prijevod Radoslava Putara, Zagreb 1959, str. 132.

<sup>10</sup> Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel – Stuttgart 1964, str. 121 (vježba održana 21. studenog 1921).

<sup>11</sup> Alois Riegl, *Stilfragen* (1893), München 1985, pogovor Otta Pächta, str. 354 i 355.

veličini traži se otklon od nataloženih interpretacijskih navika što zastiru vjerodostojnost djela: danas se stoga često mora konstatirati da su najslobodnije interpretacije ujedno i historijski najautentičnije. Prije historijskog otrežnjenja, interpretacija se muzike nadograđivala jedna na drugu, ne dovodeći u pitanje veličinu svoje temeljito zastrte baze. Neskrivenost je za mišljenje najskrivenije, govorio je filozof Martin Heidegger, koji je otkrivaо istinu tumačeći grčku riječ za istinu – ἀλήθεια – kao ono što nije λήθει, ono što nije skriveno. Nakon Heideggera, i Marx se sveo samo na onog koji je zaborav bio učinio najdubljim iskustvom. No Heidegger je znao citirati i Nietzschea: »Imamo umjetnost – kako od istine ne bismo propali.« Povijest je međutim – a ne samo povijest umjetnosti – rasla kao interpretacijsko prikrivanje. Na djelu je opet neoplatonička shema recipročnog odijevanja i obnaživanja.

Može li se nekog autora razumjeti bolje nego što se sam razumio? Kant je na to pitanje odgovorio potvrđno, Heidegger je tu mogućnost obilno iskoristio – iako zagovornik unatražnog razotkrivanja, njegova su tumačenja ne samo filozofskih i pjesničkih tekstova nego i Van Goghovih »cipela« tipični primjeri nadinterpretiranja.<sup>12</sup> »Radi se o tome da se ispita neko djelo ili tekst, ponekad čak sa stanovitim nasiljem, kako bi se otkrile njegove mogućnosti koje su ostale skrivene ili neopažene«, tumačio je Heideggerova tumačenja Jean-Michel Palmier.<sup>13</sup> Poticaj i nije bio toliko Kant, koliko »ironička« svevlast romantičkog autora nad vlastitim djelom: kod Heideggera je autora zamijenio interpret, a ironiju zamršenost koja upravo materijalizira interpretacijski sloj iznad gole istine. No bez Heideggerove interpretacije Friedrich

<sup>12</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, u: *Holzwege*, Frankfurt na Majni 1972, str. 9; Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 6. prošireno izdanje, Frankfurt na Majni 1996. – U *Jednom razgovoru o jeziku (Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, str. 96) Heidegger je istaknuo teološki izvor svoje hermeneutičke metode: »Bez tog teološkog porijekla nikad ne bih dospio na put mišljenja. A porijeklo je vazda budućnost.«

<sup>13</sup> Jean-Michel Palmier, *Trakl, pjesnik nerazotkrivene sudbine Zapada*, prijevod Ingrid Šafranek, TEKA 1, Zagreb 1972, str. 128.

Hölderlin danas vjerojatno ne bi bio »jedan od najvećih njemačkih pjesnika«. »Budući da je Hölderlinovo pjesništvo podržavano pjesničkom odlukom da se pjesmom izrazi bit pjesništva, Hölderlin je za nas, u najvišem smislu, pjesnik nad pjesnicima.« Nekoć su ga literarni historičari jedva pronalazili u Schillerovoj sjeni, a suvremenici su bili u nedoumici treba li njegove prepjeve s grčkog držati čistom ludošću ili skrivenom satirom lošeg prevodenja. Prijevodi se s filološke strane nisu popravili, ali s Heideggerovim su neizravnim blagoslovom postali svjedočanstvom dubljeg uvida u grčku istinu, čak u njezin zvuk: Heideggerov suvremenik kompozitor Carl Orff u svoje je obnove grčke muzičke drame uključio baš Hölderlinove prepjeve Sofoklove *Antigone* i *Kralja Edipa* – da bi im u trećem dijelu svoje starogrčke trilogije suprotstavio originalni starogrčki tekst Eshilova *Prometeja*. Heideggerov odnos prema Hölderlinu jako sliči Hölderlinovu odnosu prema Sofoklu, to je kao neki *close reading* izdaleka a bez pravih perspektivnih pomagala, translacija srednjovjekovnog »etimologiziranja«. »Matthaeus dolazi od *magnus*, ‘velik’, i *theos*, ‘Bog’; i znači: ‘velik pred Bogom’. Ili dolazi od *manus*, ‘ruka’, i *theos*, ‘Bog’, i znači: ‘ruka Božja’. Pred Bogom bijaše velik savršenošću svog života. A napisavši Evandje-lje, bijaše ruka Božja.« – stoji u jednom srednjovjekovnom tekstu.<sup>14</sup> Galilejac Matitjahu ne bi razumio ni svoje ime.

---

<sup>14</sup> Die Legenda aurea des Jacobus von Voragine, prijevod Richarda Benza, Heidelberg<sup>10</sup>1984, str. 721.