

književnoumetničkog stvaralaštva su, naime, bili razlog što su u krajnost otišli samo oni pisci koje je više odlikovao politički žar nego stvaralački nagon.

Od 50-tih godina nadalje počele su se javljati promene koje je M. Krleža predvideo u eseju *Književnost danas*. U njemu se već 1945. godine pitao »kako da književno izrazimo sve ono što smo doživeli«. Književni izraz je i za današnje vreme dobio najveći značaj, o čemu govori sledeći odlomak: »A ipak, usprkos svemu: na raskršćima vijekova uvijek je bilo knjiga koje stoje kao zvezdani putokazi. To su prometejske knjige. To su neukrotive, životne, neposredne, slobodne knjige, zaronjene čistoćom svojih misli u zvijezde, u zvezdana mora. Te su knjige kao vjetar ili urlik vuka, kao blijesak buktinje i zov daljina, one neće da se pokore zakonima sveopće ropske uslovljenosti, jer djeluju protiv stvarnosti svojih životnih prilika junačkom snagom volje i uma, koji hoće da prevlada otpor mraka i da se kao sjaj svjetiljke probije kroz tminu. Kroz te knjige progovara neukrotiva životna snaga ljudske ljepote, ljudskog morala i ljudske istine, onih elemenata što ih je čovjek stvorio na svoju sliku i priliku kao svoje idealne slutnje, da će prevladati sva prokletstva, koja ga prate od davnih, spiljskih davnina, kad se je sulud i gonjen vrhunavnim sablastima hranio mesom svojih bližnjih.«

Put do Krležinog ideala nije bio lak; naime, već su pedesete godine pokazale da se humanistički sadržaj sveta naglo prazni. Moralne i egzistencijalne promene su čak sugerisale pomisao da čovek u životu više nema pravo središte. Prvobitan sklad između pojedinca i sveta se poremetio, čovek se našao u neizvesnosti i strahu, progovorio je iz takozvanih graničnih položaja, a rešenja nalazio, u najboljem slučaju, samo još u prirodi ili intimnosti. U tom položaju lako se mogao prihvatiti najpre egzistencijalizam, posle kojega je došao strukturalizam, koji je čoveka izjednačio sa stvari (ta je faza u Sloveniji nazvana reizam).

Savladavanje dinamizma savremenog doba i odgovori na taj dinamizam uglavnom su bili trojaki. Prva je mogućnost proizlazila iz tradicionalnog shvatanja kulture, koje je zastupalo klasično shvaćen humanizam, hijerarhiju vrednosti i celovitost čoveka kao subjekta istorije. Drugi odgovor je proizlazio iz nauke i tehnike, dok je kulturu potisnuo na sporedni kolosek, čime je prouzrokovao ogromnu štetu u unutrašnjem razvoju skoro svake jugoslovenske književnosti. Treći odgovor pojavio se kao otpor prema prva dva, pa su se zato obe ove grupe, koje su dijalektički prouzrokovala njegov nastanak, složile u tome da se on okarakterise kao »divlja kultura«. Njen osnovni zahtev bio je zahtev za permanentnim preobražajem koji se u praksi držao načela da u životu ništa nije toliko sveto da ne bi moglo postati proketo. Ovaj treći odgovor je zaljuljao svet klasičnog humanizma, dok su naše književnosti dospеле do mesta koje bi se moglo odrediti kao obale budućnosti. U usmerenju tog odgovora je, naime, bilo toliko spontanosti i stvaralačkog potencijala, slobode i pesničke čarobnosti, da se može govoriti o poštenoj savesti mladih koji žele da se odupru svemu što ih duhovno stešnjava.

M. Ristić je jednom prilikom izjavio da nema veće slobode od slobode borbe za slobodu. Savremeni jugoslovenski esej je na tom području imao vidni zadatak. M. Krleža je još na kongresu književnika u Ljubljani (5. 10. 1952) izgovorio sledeće reči: »Trebalo bi da naša književnost prati masu našeg intelektualnog previranja u najširim amplitudama sveukupne partiture, da se već jedanput utvrdi šta u toj instrumentaciji zvuči idealistički šuplje, reakcionarno, šta distonira u toj kakofoniji naše duhovne kulture, gdje tih disonantnih elemenata ima, na žalost, još uvijek veoma mnogo. U oblasti duhovnih vrijednosti ne može se postaviti nikakva norma bez sinhronih primjera, bez onog nečeg što se zove tertium comparationis. Takva, jedino egzaktna metoda, isključuje načelno kult lokalnih vrijednosti iz regionalne perspektive, a ti se regionalizmi kultiviraju kod nas isto tako načelno već čitavo stoljeće, a da ne primjećujemo tendencije smanjivanja njihova intenziteta.« U istom govoru Krleža je odstupio od tadašnje književne produkcije, jer je nastajanje književne umetnosti koja odgovara novom vremenu i nastajanje umetnosti uopšte locirao u budućnost. Zapisao je: »Ukoliko se kod nas razvije socijalistički kulturni medij, svjestan svoje bogate prošlosti i svjestan svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu, naša Umjetnost pojaviti će se neminovno.«

Verovatno nije samo zanimljivo, nego i genetički karakteristično što M. Krleža citirane misli izriče u eseju. Ovoj vrsti u savremenom životu jugoslovenske književnosti pripada uloga koju drugi načini književnoumetničkog izražavanja očigledno nemaju. Esejistika, koja proističe iz celovitosti pojedinca i iz njegovog angažmana, po unutrašnjoj logici stvari je zato u našoj savremenosti i mogla da formuliše nekoliko suštinskih konstatacija i da izrazi nekoliko centralnih pozicija koje označavaju današnji jugoslovenski kulturni trenutak. M. Krleža je pomenuto sagledavanje bitnog u jugoslovenskoj esejistici pokrenuo, a od njega i iz njega se razvijala kako sadržinska polifonija, tako i formalna struktura te vrste u jugoslovenskom prostoru. Ova vrsta, koju predstavlja sledeća knjiga, ima svoje središte i svoju liniju toka; oboje je u službi čoveka i njegove duhovne slobode.

Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan

jankelevičev muzičko- -estetički agnosticizam

ivan focht

Dobro je poznato da agnostici, tj. mislioci koji odriču mogućnost saznanja upravo u bitnim tačkama, u stvari znaju često i više od drugih. Jer, i da bi se premjerile dimenzije neznanja, da bi se stekao uvid u sve neriješene i možda nerješive probleme, potrebno je mnogo toga znati.

Jankelevič je autor koji je, izgleda, među svima najbolje pokazao neuhvatljivost muzičkog fenomena i ono upadanje u antinomije gotovo kantovskog ranga, što postaje nezaobilazno čim taj fenomen postane predmet refleksije. Učenje ovog francuskog estetičara muzike moglo bi se, na osnovu vlastitih deklaracija, smatrati estetičkim agnosticizmom; po Jankeleviču, o muzici se mogu iznositi ili samo negativne, ili samo protivurječne izjave. Muzika se ne može čak ni deskribirati, ona se ne može ni etički prosuđivati, jer se ni njen sadržaj ne može identifikirati. Ne može se ni gnoseološki promatrati, jer nema nikakav predmet. Ne može postati ni semiotički pristupačna, jer se ne služi ni znakovima ni simbolima. Muzika se ne bavi samo neizrecivom, nego je i njena suština neizreciva.

Kad bi se, dakle, čitalac oslonio samo na autorove deklarativne izjave i uzeo ih doslovno, morao bi se čuditi zašto on onda o muzici uopće piše. Međutim, Jankelevič je o muzici izrekao toliko pozitivnih, ni protivurječnih ni negativnih sudova, da na djelu unekoliko demantira svoju tezu o neizrecivosti i time svoj agnosticizam.

S jedne strane, nesumnjivo je zaista da je naišao na prave antinomije, no, s druge strane, upadao je i u protivurječnosti koje nisu objektivno uslovljene, tj. koje ne leže u muzici samoj. I istinske i lažne antinomije, koje ćemo morati ovdje razlučiti, imaju ipak iste korijene: iskrsavaju uslijed sraza posrednog oruđa kakvo predstavlja refleksija i neposrednog materijala kakav predstavlja muzika.

Jankelevič se smatra bergsonijancem. Smatra da je to samo u jednom pogledu, naime, samo utoliko što mu se vraća i nameće bergsonovska protivurječnost intuicije i inteligencije.

Suprotnost i, mogli bismo reći, nepodnošljivost između refleksije i percepcije — oposredovanog i izravnog puta do predmetnosti — ni u jednom modusu ne priređuje toliko nesavladive prepreke koliko u nastojanju da se priroda muzičkog djela spozna. Jer, ništa neposrednije od njega. Kao i u odnosu na sve životne manifestacije, jedini (ne samo opravdani, nego i) mogući pristup muzičkom biću jeste i ostaje doživljaj, uživanje i saživljavanje, dakle, jedan čin kojim se iracionalno i obuima iracionalnim zagrljam — dok s druge strane spoznaja ima za svoj osnovni preduvjet upravo ukidanje i prevazilaženje doživljaja, da bi racionalno poimanje uopće postalo moguće. Tako već sama želja da se muzika spozna predstavlja contradictio in adjecto.

Zato Jankelevič nailazi na prvom i na posljednjem koraku na

* Ovaj tekst predstavlja uvodnu reč za antologiju *Savremeni jugoslovenski esej*, koju će u dve knjige objaviti »Mladinska knjiga« u Ljubljani.

istu antinomiju, odnosno, personalno uzev, dilemu: ili se zadovoljiti doživljajem, uživanjem u muzici, ili ga, htjeli ne htjeli, radi uvida u skrivene stvari, uništiti, odnosno bar privremeno, dok refleksija traje, poništiti, te u ruke dobiti bergsonovski mrtvu stvar. Jer, doživljaj, svega života, pa i života umjetnosti, temelji se na percepciji, na moći da se preputimo djelovanju djela.

I zaista, bilo bi tako jednostavno i komotno prepuštiti se uživanju u umjetničkim djelima i ostati takozvanim ljubiteljem, kad ne bi bilo nauke koja se pita u čemu to uživanje objektivno ima osnova, kad nas, dakle, ne bi kopkala i težnja: ne samo imati, nego i znati.

Međutim, opet kao i u životu, znanje kvari uživanje, čak i goji proces spoznavanja, ako i ne dovede do istine, uništava neposrednost i nevinu čistotu doživljaja.

Mislim da je u tome centralna Jankelevičeva antinomija koja, iako neeksplicirana i upravo možda zato što je neeksplicirana i tako reći ne zadržana u svojim granicama, neprestano proizvodi iz sebe ostale ili se u njih preliva. Njegov bergsonizam ide od tog uvida u »jalovost inteligencije«, ali on nije razvio i drugu Bergsonovu stranu, učenje o intuiciji, niti ga je primjenio na spoznaju same muzike.

MUZIKA NIJE JEZIK

Jedno od najvećih Jankelevičevih dostignuća sastoji se u otklanjanju zablude da je muzika jezik. Jer, samo zahvaljujući jednoj pogrešnoj terminologiji, izgrađenoj u analogijama s književnošću, samo na osnovu »retoričkih transpozicija«, kako on tu pojavu naziva, takva zablude je i mogla nastati. Suprotstavljanje shvatanju muzike kao jezika dalekosežno je i zbog toga što će se njime već u korijenu onesposobiti niz drugih pogrešnih predstava o muzici, jer sve one pretpostavljaju da je muzika jezik: i učenje o muzici kao izrazu, i učenje o muzici kao sistemu znakova, odnosno simbola, i učenje o muzici kao obliku spoznaje. Uklanjanje ekspresionističkih, semiotičkih i gnoseoloških predrasuda o muzici nije samo negativni dio posla: ono dovodi do pred sam prag ontologije muzike, dakle, do mogućnosti da se postavi i razvije i jedno pozitivno učenje. Kao što je kritika psihologizma omogućila fenomenolozima da se probiju do jednog shvatanja muzike po sebi, tako će i Jankelevičeva kritika lingvističkog tumačenja muzike raščistiti prostor za jedan vjerniji pristup muzici. Čini se da Jankelevičevo djelo predstavlja najsnažniju protutežu Crocevoj estetici, lingvisticistički determiniranoj do te mjere da u njoj de facto muzici nema ni mjesta.

(Svi slijedeći citati Jankeleviča uzeti su iz prevoda Jelene Jelić, objavljenog u Trećem programu Radio-Beograda, za leto 1973, pod naslovom »Muzika i neizrecivo«, zato što taj prevod smatram vrlo dobrim. Druga Jankelevičeva djela, o Debussyju i Fauréu, nisu toliko teorijski interesantna, odnosno imaju pretežno značaj primijenjene estetike muzike.)

Neprijemnost pristupa muzici iz lingvisticističkog aspekta vidljiva je prije svega u nepredmetnosti i neintencionalnom karakteru muzike, za razliku od poezije, pri čemu, naravno, ostaje otvoreno pitanje da li je taj aspekt valjan i za poeziju. Razlika između predmetnog i nepredmetnog usmjerenja poezije, odnosno muzike, »krivac« je za pojavu o kojoj Jankelevič ovako, krivo je smatrajući djelom »metafizičara«, govori:

»Trebalo bi reći da je svaka tako romansirana *metamuzika* u isti mah proizvoljna i metaforična. Ona je pre svega proizvoljna jer ne vidimo šta opravdava uzdizanje isključivo sveta zvuka. Zašto bi među svim čulima jedno čulo imalo tu povlasticu da omogućava pristup stvari-po-sebi i da tako prekoračuje granicu naše konačnosti? Kakvo bi bilo to isključivo pravo na osnovu koga bi izvesni opažaji — oni koje nazivamo »auditivni opažaji« — jedini vodili u svet nomenona? Da li će biti potrebno da, kao nekada, razlikujemo primarne i sekundarne kvalitete?»

Ustajući tako, na krivu adresu, protiv metafizike muzike, Jankelevič, zapravo, konstatira nepredmetnost tona. Na krivu adresu, jer nije tačno da je »ideja da je muzika jedan jezik, neka vrsta šifrovanog jezika čiju azbuku predstavljaju note tonskog sistema«, da je ta ideja »metafizička predrasuda«, nego upravo obratno, ona je antimetafizičkog, semiotičkog porijekla. Nju su uveli pozitivisti sa Susanne Langer na čelu. Prava metafizika muzike ne sastoji se u tvrdnji da muzika »govori o« metafizičkim stvarima, nego da je sam njen status metafizički. »Dvosmislenost muzike«, o kojoj Jankelevič tako često govori kao o jednoj antinomiji, nije u stvari ništa drugo nego utisak koji se javlja uslijed njene *ne-smislenosti*, ukratko, uslijed činjenice da muzika uopće nije jezik. Isticati dvosmislenost upravo znači postupati lingvistički, služiti se »retoričkom« projekcijom u muziku, jednom tendencijom protiv koje se s pravom ustaje. Jer, na dvosmislenost se i pomišlja tek u slučaju kad se očekuje smislenost, a očekivanje smislenosti je već jedan određeni tretman, preuzet iz lingvistike. Da i sam Jankelevič ponekad misli ovako, u analogiji s poezijom, vidi se, prije svega i iznad svega, po tome što se služi gotovo isključivo primjerima iz programatske muzike (Debussy, Liszt, Fauré, Ravel, Rimski Korsakov, Čajkovski, itd.), i pravo je čudo što se on kroz jedan takav, među nepovoljniji najnepovoljniji materijal, probio do tako ispravnih shvatanja koja počivaju na tezi da muzika nije jezik. Svi njegovi ljubimci jedino i teže tome da od muzike naprave jezik.

Tako se događa da Jankelevič, protiv vlastite svoje osnovne

tendencije, govori o »rasplnutom govoru« muzike, slično Blochu kad piše o njenom »tepanju« i »mucanju«; da s jedne strane jasno uočava činjenicu kako je muzika »s one strane različitih kategorija tragičnog i komičnog«, a s druge strane analizira primjere iz muzičke literature, koji se jedino i trude da tragično ili komično muzički izraze. Tako on protivurječno kaže:

»Zvučnim hijeroglifima muzika kaže ono što logos, skriven ili ne, kazuje rečima; muzika pevajući kazuje ono što govor kaže kazujući.«

Ako je muzika iracionalna poput života, ako ona ne posjeduje pojmovnu logiku, to ne znači da nema svoju posebnu logiku, logiku sluha. Sasvim je na činjenicama zasnovano kad se ustanovi: »Muzika se ne kreće u ravni intencionalnih značenja, već u jednoj sasvim drugačijoj ravni«, ili: »...čak i tamo gdje se vezuje za narativnu baladu iz ukrajinskog folklor, Dumka zadržava svoju rasplnutost i svoje sutonsko obeležje: sanjarsko razmišljanje je misaono samo jer se to tako kaže, budući da ono nema o čemu da razmišlja, i ono nikad ne razvija konsekvence koje jedna ideja u sebi nosi«. Dakle, čak ni kod programatskih zamisli misao se ne izražava i ne može izraziti — »nemati o čemu da se razmišlja« znači nemati predmeta.

Međutim, to ne znači da nikakva logika ne vlada muzikom. Odsustvo jedinstva kompozicije, koje kao činjenicu Jankelevič navodi kao argument protiv postojanja muzikalne logike, tu rastrzanost i »nekozistentnost« djela zatičemo jedino kod romantičara koji su mu uzor. Kad bi Jankelevič obratio bar jednom pažnju na nekog od »apsolutnih« muzičara, kad bi stvar pogledao kod Haydna, Bacha ili Mozarta, tad više ne bi mogao govoriti o odsustvu jedinstva u muzičkom djelu. Logika razvijanja jedne teme, logika provedbe i variranja, ipak je nekakva logika, iako ne pojmovna: logika na temelju neprijevernog osjećaja da se tok muzike ne bi mogao odvijati drugačije nego što se odvija. I sam Jankelevič spominje »neku vrstu organske nužnosti«. Zato drugi dio slijedećeg zaključka nije ispravan: »Ne mogu se istovremeno ispovedati protivrečne dogme, ali se može uživati u različitim kvalitetima i nespojivim vrstama lepote; mogu se u isti mah voleti Frank i Debisi, a da se zbog toga ne mora pravdati ono što ni u kom slučaju ne predstavlja koherentnost«. Ni ovo drugo se ne »može« — ukus je ontički determiniran. Ljepote su ontološki međusobno protivurječne kao i teze, te nam naše biće određuje ukus do te mjere da se, istina, mogu istovremeno voliti Franck i Debussy, ali ako se oni vole, ne mogu se voleti i Vivaldi i Telemann.

Kad ne bismo imali ove ograde i kad Jankelevič ne bi svoj antilingvistički stav opravdavao neprikladnim primjerima i implicite protivurječnim izvodima, tada bismo mirnije i zadovoljnije mogli čitati mjesta poput ovog:

»Onda kada zamuknu prazna brbljanja, muzika, kao molitva, ispunjava prazni prostor; muzika time smanjuje pritisak logosa, slabi nesnosnu hegemoniju izgovorene reči; ona sprečava da se ljudsko poistoveti sa izgovorenim.« »Muzici je ne samo potrebno da reči zamuknu kako bi njena pesma mogla da se čuje, već mük u njoj obitava i prigušuje je.«

Zbog ovakvih mjesta koja, izgleda, najbolje prezentiraju Jankelevičev otpor prema lingvističkoj interpretaciji muzike, ne smijemo doslovno shvatiti mjesta poput ovog: »No muzički stvaralac komponuje muziku pre svega zato što ima nešto da kaže i zato što oseća potrebu da to kaže...« Da li možemo glagol »kazivati« uzeti u toliko prenesenom smislu da pod njim podrazumijevamo glagol »davati«, ili »izgraditi«. Jer, ovo drugo bi bilo više u skladu s osnovnim Jankelevičevim ontološkim usmjerenjem, što ćemo kasnije pokazati.

Kad nije jezik, muzika ne može biti ni izraz. Jankelevičev anti-ekspresionizam je jasniji i konsekventniji od njegovog anti-lingvisticizma: »Muzika je nesposobna da izražava«! Ona je, dosljedno, i nesposobna da komunicira, anti-ekspresionizam je, ujedno i nužno, i antiinformacionizam: muzika ne predstavlja »sredstvo opštenja«.

MUZIKA NIJE SPOZNAJA

Najveći dio Jankelevičevih tekstova predstavlja, zapravo, kritiku teorije informacija, teorije odraza-izraza i semiotike. Ove teorije bile su tangirane već uz kritiku shvatanja muzike kao jezika. Naravno, svako negiranje ostaje prazno i neubjedljivo ako se ne oslanja na nešto pozitivno. Zato će nas ovaj dio razmatranja provesti iz serije negativnih iskaza u područje čisto pozitivnog ontološkog tretmana muzike.

Održavanju Jankelevič suprotstavlja poiesis kao istinski ontički akt: »Pesnik ne smišlja svoju pesmu pre nego što ju je napisao, već pišući je: jer nikakav prazni prostor, nikakvo odstojanje, nikakav vremenski razmak ne odvajaju u poeziji razmišljanje od delanja... Stvaralac postavlja suštinu zajedno sa egzistencijom, mogućnost u isti mah kad i stvarnost.« Kao što znamo, teorija odraza pretpostavlja da između umjetnika i »objektivne stvarnosti« postoji jedno odstojanje, prazan prostor i vremenski razmak: stvarnost je već dovršena, i treba je jedino odslikavati. Odraz ne bi bio moguć da nije izmišljena ovakva protivupoloženost umjetnika i svijeta, da se ne previda da je umjetnik posred svijeta, a ne da stoji izvan njega kao posmatrač. Ontičko-poetička koncepcija umjetnosti ističe aktivnu stranu umjetnosti, kreatorsku nasuprot mimetičkoj.

Zato nije slučajno što Jankelevič citira Stravinskog, koji i

želi i za muziku sačuvati jedno njegovo značenje: značenje kod nas sadržano u riječi izražajnost. Tako on u prenesenom smislu govori o muzici da posjeduje izraz. Ovaj izraz nije ništa drugo nego fiziognomika djela, njegova upečatljivost i plastičnost.

U tom smislu Jankelevič može i muziku koja se svjesno odriče izraza i komunikacije smatrati »izražajnom«, ali se događa da, pod uplivom programatskih kompozitora, neprimjetno prelazi i na zahtjev za izrazom u prvom, doslovnom smislu: »Izraz je izražajan, kao kod Lista, Šumana i Čajkovskog, samo zahvaljujući kolebanju raspoloženja i smenjivanju elegične tuge i radosti, potištenosti i oduševljenja; dnevno i noćno predstavljaju korelate.«

Interesantna je pojava da upravo najslabiji kompozitori najviše nastoje da se izraze, a to što još uvijek ostaju kompozitori rezultat je neuspjeha u namjeri. Zato bi umjesto da se složimo s Jankelevičem kad kaže: »Kompozitor se izražava i onda kada to ne želi« — više odgovaralo činjenicama, pa i duhu samog Jankelevičevog antiekspresionizma, kad bismo rekli: »Kompozitor se ne izražava i onda kada to želi«. Jer, izraziti se ne može tonovima kad su oni neintencionalni.

Krpice, istina rasplintutog izraza, vuku se kroz Jankelevičeve redove prvenstveno zbog nepobitnog Schopenhauereovog uticaja. Ovo kao da je Schopenhauer lično napisao: »Muzika ne izražava doslovno, niti označava od tačke do tačke, već sugeriše u glavnim crtama; ona nije podesna za neposredna prevođenja, niti za poveravanje nametljivih intimnih tajni, već je podesna za dočaravanje atmosfere i duha.« Ovdje odmah prepoznamo učenje o »apstraktno-emozivnom karakteru muzike«, psihologizam, lišen metafizičke širine. Kako je muzika neosporno bespredmetna, ona ne može izraziti ni onaj konkretan povod raspoloženju, ali zato može samo raspoloženje tako reći in abstracto — tip emocije. Ako se Schopenhauerizam kombinira s težnjom da se očuva i nešto od izraza, nastaje ovakav, osnovnoj intenciji protivurječan tekst:

»Muzika nije obavezna da bira jedno od dva protivrečna osećanja, i ne obazirući se na tu alternativu ona sa njima stvara jedno jedinstveno stanje, jedno ambivalentno i uvek neodređeno raspoloženje. Prema tome, muzika je bezizražajna ne zato što ništa ne izražava, već zato što ona ne izražava ovaj ili onaj odabrani pejzaž, ovaj ili onaj dekor, isključujući pri tom sve ostale pejzaže i dekore; muzika je bezizražajna po tome što ona razumeva bezbrojne mogućnosti tumačenja, među kojima nam pušta da izaberemo onu koju hoćemo.«

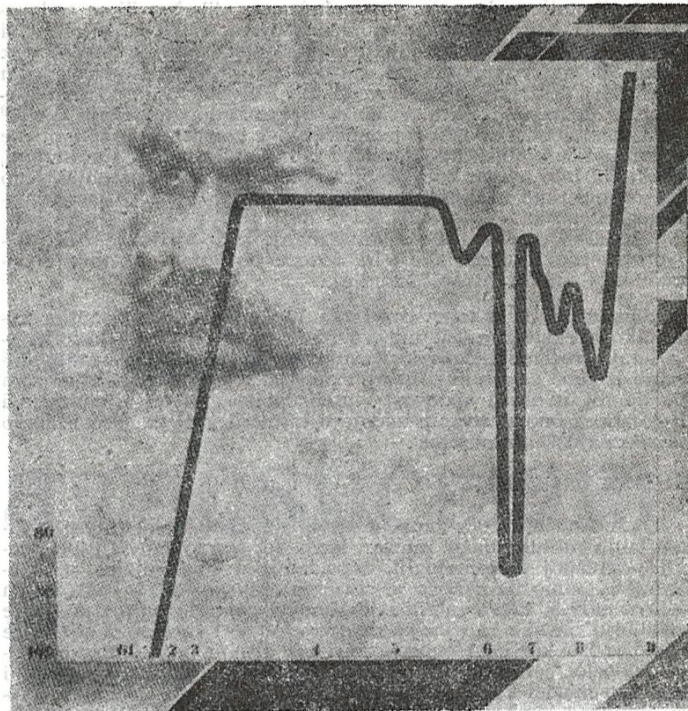
Tako vidimo kako se izvjesna inkongruencija misli i teza pretvara i hipostazira u antinomije muzike same. Samo ako joj primišljamo i podmišljamo izraz, muzika ispada kao neodređiva. Međutim, ontološki gledana, ona je uvijek do krajnosti jasno određena i kao samostalno biće određiva već na osnovu nekoliko taktova.

No, vratimo se poslije ovih nedosljednih ekskursa generalnoj Jankelevičevoj liniji. Ona se produžuje kao antignoseologizam, najkraće sažet u stavu da je muzika »izvan istine«, i kao negacija teorije informacija, najkraće izražena tvrdnjom da je muzika »bez dijaloga«: »U polifoniji glasovi zajedno skladno govore, ali ne govore jedan drugom, niti se jedan drugom obraćaju... niko nije označen i nikome nije upućen... Onaj ko govori sâm sa sobom je lud, ali onaj koji samo sâm peva, kao ptica, ne obraćajući se nikome, prosto-naprosto je veselo.«

Ovi navodi odlučno i ovaj put neprotivurječno izlažu ontološko-organičko shvatanje muzike. Muzičko djelo je jedna cjelina u kojoj njeni dijelovi zajedno stupaju kroz jednu funkciju na obzor ontičkog statusa. »Veselost« je jedno stanje, a ovo stanje je ukotvljeno u pjesmi. Tonovi se međusobno ne obraćaju jedan drugome jer nemaju intencionalnog značenja u sebi, ali ipak su u jedinstvenom odnosu poput organa u jednom organizmu. Ovaj organizam nikome nije upućen, kao ni bilo koji drugi organizam, ali ga ipak drugi mogu primati.

Zalažući se za konkretnu muziku ili, kako on to zove, za »bezizražajni realizam« u muzici, Jankelevič zapravo teži jednom čistom, od svih semiotičko-gnoseoloških natruha oslobođenom ontološkom stavu. Ovaj put ka čistoj objektivnosti, ka »prirodi samoj«, vodi, naravno, kroz postepeno oslobađanje od izraza obilježenog stanicama ekspresionizma: »Ekspresionist je izražavao osećanja oko svojih oseta: ako stvari tako shvatimo, onda impresionist beleži svoje osete na stvarima, dok bezizražajna muzika pušta da svari govore u svojoj prvobitnoj sirovosti, ne služeći se pri tom nikakvim izložiteljem niti ikakvim posrednicima... ne prolazeći »kroz slojevite simbole«, niti prevalljujući »idealizujuće i stilizujuće odstojanje koje umetnost uvodi između duha i šumova sveta.«

Tako bi ova »bezizražajna muzika«, čiji ideal predstavlja Jankeleviči Musorgski, postala tek uistinu neposredna odbacivši cijeli jedan plan prikazane, odnosno sugerirane stvarnosti, i postavljajući umjesto prikazane, odnosno sugerirane stvarnosti, i postavljajući umjesto tog intencionalnog područja samu stvarnost, omogućujući joj da iz sebe progovori i sama sebe predstavlja. Tu bi bila ukinuta distanca subjekt-objekt, na kojoj se temelji gnoseološki stav, te umjesto van muzičkog predmeta ostala bi samo »stvar po sebi«. Ova muzika ne bi lutala preko »afek-



miodrag-miša nedeljković, slika

tivne psihologije», nego bi, poistovjećujući se sa stvarnošću, davala muziku kao realno zbivanje.

Ovdje se postavljaju dva pitanja: prvo, nije li muzika uvijek, a naročito u svom klasičnom periodu, bila do maksimuma neposredna, nije li uvijek izravno išla svome cilju, ne lutajući preko »afektivne psihologije« i označene predmetnosti, nije li, naprotiv, upravo romantičarska tendencija težila da muziku oposreduje jezikom, simbolima, slikama i ljudskim dramama? I drugo ne bi li dosljedno konkretna muzika, kakvu uostalom imamo danas, utopivši se potpuno u okolni život, s distancom subjekt-objekt izgubila i distancu umjetnost-stvarnost, izgubivši se potpuno u šumovima materijalnog svijeta, kao što se to i događa s modernom konkretnom muzikom?

U vezi s prvim pitanjem ostalo mi je potpuno nejasno kakvom to čarolijom Jankeleviču uspeva da upravo oslanjajući se na romantičare razvija jednu ovakvu antiromantičarsku podršku apsolutnoj muzici, a u vezi s drugim plašim se da bi zaista muzika potpuno odumrla kad bi kroz nju direktno progovarala sama stvarnost, odnosno strahujem da bi se u tom slučaju ostvarila ždanovljevska pretnja: »Lijepo, to je naš život« — muzika nam u tom slučaju uopće ne bi bila potrebna.

Na sreću, niti je Musorgski predstavnik konkretne muzike, niti je romantičarima polazilo za rukom da muziku pretvore u poeziju, slikarstvo ili dramu, niti je Jankelevič teorijski potpao pod romantičarski uticaj, iako praktično jest, niti je danas konkretna muzika vodeći pravac.

MUZIKA JE ČAROLIJA

Jankelevičev muzičko-estetski agnosticizam najupadljivije se očituje u njegovom učenju da je muzika čarolija: jer, stalno ističući ovo posljednje, ni na jednom mjestu ne razjašnjava u čemu je tajna te čarolije, preko čega se odvija i čemu ima zahvaliti svoju moć. Već i samim tim što se muzika definira kao čarolija, izbjegnuto je odgovor na pitanje šta ona jest. Bez otkrivanja korijena, mehanizma i duhovnog karaktera te muzičke čarolije nismo je u stanju razlikovati od drugih čarolija; jer, u upotrebljenom smislu te riječi, i jedno svitanje je čarolija. Međutim, kao što i jedan mađioničar ima svoje skrivene trikove, predstavljalo bi propust kad ne bismo pokušali, ako već i kad već smatramo da se radi o čaroliji, otkriti i te muzičke »trikove«.

Na osnovu Jankelevičevih tekstova moguće nam je samo prema dejstvu i posljedicama koje za sobom ostavlja ta čarolija zaključivati o kanalu kojim se ona odvija, odnosno mediju preko kojeg funkcionira. Uzmimo ovo mjesto:

»Taj iracionalni čin, koji se čak ne sme priznati, ostvaruje se izvan istine: stoga je on više nalik magiji nego veštini ubedivanja; ovaj koji želi ne da nas ubedi razlozima, već da nas pridobije pesmama, koristi jednu strastvenu veštinu dopadanja, to jest potčinjavanja pomoću sugerisanja, veštinu podjarmljivanja slušaoca opsenvivačkom i obmanjivačkom moći melodije, delovanja na njegovu volju čarima harmonije i opčinjavajućom snagom ritmova: u tu svrhu kompozitor se obraća na logističkom i upravljačkom delu duha, već čitavom čoveku kao psihosomatskom biću... muzička modulacija jeste čin koji teži tome da uti-

če na jedno *bíće*; a pod rečju »uticaj« treba razumeti, kao i onda kada su u pitanju astrologija ili vraćanje, skrivenu uzročnost, ne-dozvoljene smicalice i crnu magiju.»

Ovdje je savršeno opisana scena, tj. spoljni vid muzikalnog događaja, ali sam pokretač tog događaja ostao je skriven. Istina je da je muzičko stvaranje jedan čin, istina je i da taj čin utiče na jedno *bíće* — prava ontološka misao; istina je, nadalje, da se muzika obraća cijelom čovjeku, a ne jednoj njegovoj psihičkoj funkciji; istina je, konačno, i da nas ona općarava. Ali nije npr. istina da onaj stvaralački čin »teži« tome da »utiče« — on utiče, ali bez namjere. Jedan kompozitor stvara ne zato da bi uticao na slušaoca, nego zato da bi napravio jedno *bíće*, a ovo *bíće*, postavljeno posred drugih, vrši na njih uticaje. Međutim, pri samom komponiranju misao na uticaje daleko je od pomisli same: naročito veliki muzičari ne pomišljaju na efekt, bar ne dok rade; oni imaju već dosta posla oko toga da razviju i pomognu razvoj nečega što je tek u klici. Tek naknadno oni će se možda zapitati kako će se njihovo djelo dopasti. Pa ako porijeklo muzike iz magije i današnjoj produkciji daje biljeg, ostaje neodgovoreno pitanje kako je moguće da ona magijski djeluje i na temelju čega ona može vršiti tako snažne, nesumnjivo snažne uticaje. Kakvog ona mora biti sklopa, kakve strukture i kakve morfologije da bi imala uticaja? Ili, drugačije rečeno, po čemu se muzikalni uticaj razlikuje od nemuzikalnih, po čemu specifično muzička čarolija od čarobnjakovih?

Jankelevič za ovu čaroliju nema pri ruci jedno tako, bar prividno ubjedljivo objašnjenje kao, recimo, Aristotel, kad tvrdi da se dejstvo muzike zasniva na sličnosti između dinamičke tonova i dinamike zbiljanja u duši. Jedino što možemo naslutiti iz gornjeg i drugih navoda to je da se sve odvija fiziološkim putem.

Muzika na slušaoca nesumnjivo fiziološki djeluje, ona »direktno prelazi u krv«, da opet spomenemo Aristotela, ona ubrzava čak i puls, smiruje i podjaruje strasti, liječi, pa čak i sprječava ratove. Ona nas ponese, mi tijelom i dušom »psihosomatski« poigramo čim čujemo jednu plesnu melodiju, ona može predstavljati i jedno čisto fizičko uživanje, i padanje u trans.

No, pitanje je kako se ovim fiziološkim kanalom može prenositi i jedna duhovna vrijednost, koju niko, pa čak ni pozitivisti, ne poriče kad se radi o velikoj muzici, o »muzikalnoj muzici«, kako je lijepo zove sam Jankelevič.

Muzičko djelovanje je slično dejstvu droge, čitamo na drugom mjestu. Opisivati samo dejstvo, a ne pitati se i o njegovom izvoru, to predstavlja estetički agnosticizam; uzeti osjete i osjećaje izolirano, naprosto kao jedino datu manifestaciju »vidljivu« na muzičkom fenomenu i oko njega, i ne ispitivati šta se preko njih prenosi i šta se od njih gradi, to predstavlja psihologizam. Tim fiziološkim putem se vrši ne samo »hipnotički« uticaj na jedno *bíće*, nego se i, u obratnom smjeru, doživljava jedno *bíće*. Općaranost, trans i potpadanje pod uticaje samo su epifenomeni na jednom ontičkom događanju.

Međutim, ako se bez ovog nosioca ontičkog događanja obrati pažnja jedino na proces doživljavanja muzike, može se doći do sudova o muzici poput Tolstojevih. Kao što se Jankelevič služi lošim primjerima iz muzičke literature, tako i iz literature uopće. Isuviše često uzima ozbiljno Tolstojeve zapise o muzici, iako je, kao što je općepoznato, Tolstoj bio potpuno amuzičan. Tako on navodi Tolstojevu zabrinutost zbog osjećaja da muzika njime manipulira, da u njemu »izaziva neku vrstu praznog zanosa iz koga se rađaju osećanja koja se ne vezuju ni za kakav predmet, bezrazložne melanholije i nemotivisana oduševljenja«, da »muzika služi samo odlaganju rešavanja problema«. »Tamo gde vlastodršci žele da imaju robove, potrebno je što je moguće više muzike«. Ovakvu misao o »manipulaciji« susrećemo i kod drugog amuzičnog teoretičara kojeg Jankelevič rado navodi: »Narodi koje je autokratija naterala da miruju i čame, traže utehu u bezopasnim utehama i naknadama koje muzika pruža; muzika, ta umetnost koja je vezana za razdoblje opadanja, predstavlja nemirnu savest introvertnih naroda«, itd., isto gledanje susrećemo tako kod autora koji imaju u vidu samo izvanmuzičku akciju i (moguće) djelovanje muzike na ljude, pa bilo da taj autor zastupa neku vrstu učenja o etosu, kao Tolstoj, bilo da ga kritizira, kao Nietzsche.

Povodeći se ovako za lošim poznavateljima muzike, Jankeleviču se događa da s jedne strane zastupa kataraktičku funkciju muzike, a s druge njemu a-etičnost (up. str. 584. 587).

Ako ostanemo, dakle, samo kod muzičkog dejstva i efekta, ako im u samoj (posebno strukturiranoj) muzici ne potražimo princip ili uzrok, još dublje upadamo u agnosticizam i relativizam. Tada će i čarolija i općinjenost, koje ne možemo i nećemo poricati u vezi s muzikom, jer je jedna činjenica, ostaju totalno prepušteni slučaju, upravo kako to kod Jankeleviča slijedi:

»Čarolija je, kao i osmeh ili pogled, *cosa mentale*; ne znamo ni sa čime je ona u vezi, ni u čemu se sastoji, ni čak da li se u nečemu sastoji, ni gde da je tražimo... Ona nije ni u subjektu ni u objektu, već prelazi sa jednog na drugi kao kakav fluid... Ništa nije muzikalno *po sebi*, nijedna nona dominante, nijedna plagalna kadenca, nijedna modalna lestvica, ali, u *zavisnosti od okolnosti*, sve može da postane muzikalno; sve zavisi od trenutka, i od konteksta, i od prilike, i od bezbroj uslova...« itd.

Budući da ništa nije po sebi muzikalno, tada, jasno, sve može biti muzikalno; bezbroj slučajnih sticaja okolnosti može čarobnim štapićem dočarati čaroliju, ali, a to iz gornjega slijedi, budu-

ći da je muzika čarolija, a čarolija nastaje slučajno, i svukupna muzika nastaje slučajno: nikakvo umijeće, nikakvi zakoni, načela, znanje, nikakav objektivni, ni idealna ni realni uvjet ne tvori muziku, nego blagorodna slučajnost. U ovom totalnom relativizmu i subjektivizmu mi naprosto nemamo nikakvog oslonca na osnovu kojeg bismo mogli razlikovati muziku od svega ostalog nemuzikalnog. Kad bismo samo ovakve partije nalazili u Jankelevičevoj knjizi, morali bismo se zapitati zašto su onda samo neki kompozitori ušli u historiju muzike, i zašto onda ne smatramo sve ljude muzičarima već prema »okolnostima«, »prilikama« i »trenutku«.

Tražeci nekakvo ontološko određenje čarolije, koja je centralni Jankelevičev pojam, jedino smo mogli zastati kraj ovog iskaza, iako se on ne odnosi direktno na tumačenje pojma čarolija:

»Muzika je u potpunosti igra, pošto ostaje izvan utilitarnog i prozaičnog postojanja; pa ipak, ako uzmemo u obzir njen imantentni smisao, ona je sasvim ozbiljna... Da li je muzika prazna? Ili je ozbiljna? To zavisi od toga kako se posmatra... Muzika pre predstavlja jednu drugu vrstu Ozbiljnosti, jednu drugostepenu ozbiljnost kojoj je, što je paradoksalno, tuđa ona Ozbiljnost u uobičajenom smislu reči, to jest stvarna ozbiljnost opažanja i akcije«.

Ovim izlaganjem, svršeno istinitim i odlično formuliranim, uočen je jedan ontički odnos: muzika je ozbiljna u jednom višem smislu te riječi, iako se igra, zato što nije uozbiljena, udubljena u zbilju. U igri je jedna spoznajna dubokog ljudskog iskustva, naime, da zbilju ne treba uzeti ozbiljno. Igra je nevezanost za besmisao traženja smisla tamo gdje ga nema.

Ali, time je problem samo pomaknut, odnosno rješenje je odgođeno: s čarolije na igru. Prialvatajući i ovu igru kao činjenicu, kao što smo prihvatili i čaroliju, ne možemo ipak da se ne zapitamo u čemu se ona sastoji. Svaka igra ima svoja pravila, ali za muzičku igru Jankelevič nam pravila ne spominje.

U ovoj igri možemo samo naslutiti Kantovo »sviđanje bez interesa«, ili izraz za odbacivanje svega što u samoj muzici nije rođeno i u njoj ne ostaje: za odbacivanje onog »Drugog« koje bi tek bilo prava manipulacija i sa stvaracima i sa slušaocima: »Onda kad muzika označava nešto drugo, a ne sebe samu, ona je isto toliko sumnjiva koliko i neko slikarstvo sa tezom, neka didaktička poezija, ili neka simbolička umetnost; muzika tada nestaje, a ostaje samo ideologija ili moralistička pridika«.

Rekli smo »samo«, ali i to je mnogo. Borba za autonomiju i slobodu umjetnosti od uvijek se rado oslanja na tezu o igri. Svakako, igra je »bjekstvo, ali bjeckstvo u imanenciju«. Muzika tako predstavlja azil, ali i u azilu vlada nekakav red. Steta je što nam Jankelevič ne govori šta se zbiva unutar samog azila, odnosno »imanencije«.

MUZIKA JE (IPAK) SAMOSTALNO BÍĆE

Zalaganje za autonomiju muzike i odbacivanje onog Drugog nužno pretpostavlja postojanje muzike po sebi, pa je i Jankelevič pretpostavlja, iako protivurječno i često s ogradama koje mu u daljnjem kontekstu samom smetaju. On de facto zastupa jednu pravu ontologiju umjetnosti, a de iure pobija metafiziku, ne uviđajući da je svaka ontologija metafizika, odnosno jedna grana metafizike.

Reducirati ono Drugo pretpostavlja već i metodološki zadatak. Jankelevič je svjestan da i slušaoci i kritičari i muzikolozi, pa i metafizičari i sami muzičari, govore više o onom Drugom nego o muzici samoj, da, recimo, »muzikografi više govore o »biografiji kompozitora, ženama koje je voleo ili o njegovom značaju u istoriji muzike«, nego o samoj njegovoj muzici, da se »analiza kompozitorove tehnike« svodi na jedno sredstvo da »se odbaci ono spontano prepuštanje čari koje čarolija od nas ište«, te u ovom pogledu zaključuje:

»Gotovo niko ne govori o muzici, a kompozitori o njoj govore daleko manje nego oni ostali... Bila bi nam potrebna sama *muzika po sebi*, auté kath hautén, kao što bi rekao Platon, a ne muzika u odnosu na nešto drugo, ili muzika viđena kroz ono što je u njoj periferno... Na žalost, muzika po sebi predstavlja nešto neodredljivo, što je isto toliko nepojmljivo koliko i tajna stvaranja...«

Nastojeci tako s pravom da odstrani ono Drugo iz fokusa razmišljanja, Jankelevič nije u stanju da otkrije ležište onog Prvog, same muzike. On pogrešno smatra da samo određivanje izvora i »mjesta« muzike predstavlja prenošenje naših prostornih (vizuelnih) predstava u dimenziju vremena, dakle jednu pogrešnu, unaprijed na neuspjeh osuđenu projekciju. S jedne strane, on tvrdi da se muzika ne nalazi ni u subjektu ni u objektu, s druge piše: »Svet muzike, pak, ne ostaje izložen pred duhom, ili ponuđen duhu; ma koliko želela da bude objektivistička, muzika obitava u našem intimnom svetu; muziku doživljavamo onako kako doživljavamo vreme, kroz jedan oplođavajući doživljaj i ontičko sudjelovanje svekolikog našeg bića.« Time ne vidi da je ipak muzici odredio locus u subjektu. Svakako da je subjektivni doživljaj muzike sudjelovanje cijelog subjektivnog bića, ali sudjelovanje u čemu? Ovom sudjelovanju, da ne bi bilo samo fiktivno, mora nešto odgovarati i na objektivnoj strani, muzika mora imati svoj početak i ležište u nečem »objektivističkom«. I dok ovdje, uprkos tome što je prije isključio muziku i iz sfere subjektivnosti, stavlja muziku ipak u tu sferu, ni nepunu stranicu

kasnije on, volens nolens, nailazi i na jedno objektivno događanje. Jer, slijedeći navod nije ništa drugo nego priznavanje muzičkog objektiviteta: »Čovek je bio nadnesen nad svetom, ali ga je promatrao kao kakvu fresku: sada je on u njega zagnjuren i prepušta se jednom nastajanju koje ga nosi sa sobom.

Jankelevič ovim očito nastoji razlikovati muzikalni doživljaj od likovnog, smatrajući da muzikalni nema onu distancu i stav vis i vis kao likovni. Na izvjestan način to nije istina ni o likovnom odnosu prema svijetu, ali apstrahirajući od toga, Jankelevič ne uviđa kako je sada ipak odredio lokalitet, mjesto muzike, i to sasvim transcendentni lokalitet u odnosu na subjekt; jer, subjekt biva »ponesen« muzikalnom strujom.

S jedne strane Jankelevič piše da se »muzičko delo« ne nalazi ni na »vrhu dirigentske palice« ni u partituri, s druge sasvim kjerkegórovski tvrdi da ono »postoji samo dok se izvodi«. Ova posljednja tvrdnja određuje, uprkos svim prethodnim ogradama, ipak, ležište i mjesto muzici: ono je, po njemu, zapravo, u modusu stvarnosti. Teškoće na koje Jankelevič nailazi i »antinomije« u koje upada rađaju se masovno iz činjenice da on ne vrši modalnu analizu i uopće ne primjenjuje modalne kategorije pri rješavanju problema koji upravo vape za tim. Samo zato što mu je strano učenje o modalitetima moguće je da on dolazi do ovakvih zaključaka: »Muzičko delo ne postoji samó po sebi, već jedino tokom onih strahovito opasnih trideset minuta u kojima mu poklanjamo život izvodeći ga...« Shvatanje da muzičko djelo postoji samo u konkretnoj izvedbi teorijski je veoma pogibeljno i zvuči gotovo solipsistički. Zar zaista nema ni traga jednoj kompoziciji dok neko ne odluči da je stavi na repertoar? I kad bi muzičko djelo u svakom modusu iščezavalo između izvedbe i izvedbe, kako to da se sve izvedbe odnose na isto djelo? Očigledno je, Jankeleviču je nepoznato shvatanje da nešto može postojati i u drugim modusima, ne samo u stvarnosti. U protivnom, on bi morao uočiti da muzičko djelo postoji na neki način i u partituri, pa čak i u unutarnjem sluhu, pa čak i prije toga: u modusu realnih i idealnih mogućnosti.

Usljed istog nedostatka modalnog uvida u ovu problematiku, događa se da Jankelevič prelazi iz modusa u modus krivo protumači, odnosno ni ne zapazi. Među mnogim primjerima navodim samo ovaj, iz kojeg proizilazi savršeno nerazumijevanje platonovsko-pitagoreističkog poimanja muzike izvan modusa stvarnosti (izvan čujnosti):

»Prema tome, pre zvučne muzike, zvučnog fenomena koji čovekovo uvo opaža, postojala bi natčulna ili natčujna muzika, nekakva muzika koja nije našla sebe, muzika starija ne samo od instrumenata koji su u stanju da je izvode, već i od stvaraoca koji je kadar da je komponuje, muzika koja prethodi prvoj zvučnoj cevi, kao i prvoj treperavoj struni, ukrajno, muzika slobodna da peva ili da ne peva; prema tome, pre fizičkog fenomena postojala bi metafizička muzika — bila ona metamuzika ili ultramuzika, muzika potpuno nečujna i ravnodušna prema svakom određenom izrazu. Najzad, za tu muziku-po-sebi, muzika koja se čuje predstavljala bi smetnju i osiromašenje pre nego istinsko izražajno sredstvo...«

Sve ove, upravo blistavo formulirane istine, Jankelevič pobija služeći se primjerima iz Rimski-Korsakova.

Nikakav primjer ne može negirati činjenicu da za svaku pojavu moraju najprije postojati idealni, pa zatim realni preduslovi, da svakoj stvarnosti mora prethoditi mogućnost, zato jedan tako veliki skok iz mogućnosti u stvarnost nema svoje objašnjenje:

»Zvuk ne sledi prosto-naprosto naš duh, i ne stoji na raspolaganju našim prohtevima, već je jogunast i ponekad odbija da nas odvede tamo kuda bismo hteli da odemo; štaviše, taj instrument koji tako često predstavlja prepreku, vodi nas na drugu stranu, prema neočekivanoj lepoti.«

Ovaj prelaz iz noetičke u estetičku muziku, iz idealiteta u realitet, iz modusa mogućnosti u modus stvarnosti, upravo je potvrda ispravnosti platonističko-pitagoreističkog stava prema muzici, odnosno Jankelevičeva protivurječnost. Prelaskom muzike u materijalni svijet tonova zbiva se promjena modalnih dimenzija, skok tako velik i nepojamjan kao što je i svaki prelaz s misli na djelo, s namjere na izvršenje.

Tako se na kraju događa da Jankelevič pred nas iznosi i jedno tumačenje metafizike koje se jednostavno ne slaže s činjenicama. On unošenje simbolike, znakova, metafora i asocijacija u fenomen muzike pripisuje metafizičarima, dok su taj posao obavljali oduvijek upravo njihovi protivnici, pozitivisti-semantičari, pa i hermeneutičari u najširem smislu te riječi. Iz istog razloga Jankelevič nije mogao shvatiti da metafizičari i fizičari mogu ći ruku pod ruku, zajedno se suprotstavljajući lingvisticistima. Jer, metafizička muzike nije u traženju nekakvih značenja iza muzike, nego modalitet prije povijesne muzike.

Ipak, stvarni Jankelevičev rezultat, iako iznešen pod krivim nazivnicima, značajan je po svom osebnom i teorijski neobičnom doprinosu jednoj ontologiji umjetnosti, po tome što je kroz antinomije vlastitog razmišljanja, i još više prekrasnog vlastitog pisanja, otkrio i neke antinomije same muzike, te što je kroz primjere programatske muzike, iznio, u stvari, jedan antiprogramatski pojam o muzici. Izbacujući sve »Drugo« iz muzike, on je morao da naiđe na goli ontički odnos, a ne uočavajući golemi značaj modalnih i intermodalnih analiza za izgradnju jednog pojma o muzici, morao je da ostane agnosticist.

iz „propasti titanika“

hans magnus encensberger

TREĆE PEVANJE

*Tada je u Havani ukras otpadao
za zgrada, u luci se osećao ustajao
smrad, staro je raskošno venulo,
oskudica je dan i noć
čežnjivo nagrizala desetogodišnji plan, a ja sam
pisao o PROPASTI TITANIKA.
Nije bilo cipela ni igračaka,
ni sijalica ni mira,
mira pogotovu nije bilo, a glasine
bejahu kao komarci. Tada smo svi mislili:
Sutra će biti bolje, a ako ne
sutra, onda prekosutra. Pa, dobro —
možda ne baš bolje,
no ipak drukčije, potpuno drukčije,
u svakom slučaju, Sve će biti drukčije.
Divno osećanje. Sećam se.*

*Ovo pišem u Berlinu. Kao i Berlin,
mirišem na stare čaure od metaka,
na istok, na sumpor, na dezinfekciju.
Sada je opet sve hladnije.
Polako čitam propise.
Daleko od mnogobrojnih bioskopa
neopažen stoji zid, iza koga se nalaze
retki bioskopi, jako udaljeni jedan od drugog.
U novim novcatim cipelama gledam strance
kako pojedinačno dezertiraju kroz sneg.
Smrzavam se. Sećam se, jedva
da poveruješ, ni deset godina nije prošlo,
od tih čudnovato lakih dana euforije.
Tada skoro niko nije mislio na propast,
čak ni u Berlinu, koji
već odavno beše propao. Ostrvo Kuba
nije se ljuljalo pod našim nogama.
Činilo nam se kao da nešto predstoji,
nešto što mi treba da izumemo.
Nismo znali da je svečanost odavno prošla,
a sve ostalo da je bila stvar
za načelnike odeljenja Svetske Banke
i drugove iz državne bezbednosti,
tačno kao kod nas i svuda drugde.*

*Nešto smo tražili, nešto smo bili izgubili
na tom tropskom ostrvu. Trava je rasla
preko razlupanih kadilaka. Gde je bio rum,
gde su bile banane? Nešto drugo
smo trebali da tražimo tamo — teško je reći
šta je to u stvari bilo —,
ali to nismo našli
u onom majušnom Novom Svetu,
gde su svi govorili o šećeru,
o oslobođenju, o budućnosti bogatoj
sijalicama, kravama muzarama, novim novcatim mašinama.*

*Tamo gde su mi se mlade mulatkinje
smešile na uglovima ulica,
s mašinkama u ruci, meni ili nekom drugom,
pisao sam i pisao PROPAST TITANIKA.
Noću je bilo tako vruće da nisam mogao da spavam.
Nisam bio mlad, — šta znači mlad?
Stanovao sam pored mora — ipak gotovo deset godina
mladi nego sad i bledunjav od revnosti.*

*To mora da je bilo u junu, ne,
početkom aprila, pre Uskrsa je bilo,
hodali smo niz Rampu,
beše prošao jedan sat, Marija Aleksandrovna
me je gledala, besno sevajući očima,
Eberto Padilja je pušio, još nije
bio u zatvoru — ali ko je bio taj Padilja,
to više niko ne zna, zato što je izgubljen, prijatelj,
izgubljen čovek — a neki nemački dezertjer
se ružno smejao — i on je
završio u zatvoru, ali tek docnije,
a danas živi tu, u blizini, i pije
i vrši svoja ispitivanja o održavanju države,
i čudno je da njega nisam zaboravio,
ne, malo što sam pozaboravljao.*

*Govorili smo nekim nerazumljivim jezikom,
španski, ruski i nemački,
o užasnoj žetvi šećerne trske*