

UDK 78.01:1

Nataša Kričevcov  
LjubljanaPRILOG PROBLEMU SREDIŠTA  
U ZAPADNOEVROPSKOJ GLAZBI

*... Nema središta, postoji jedino neprestano odsredištavanje, nizovi koji bilježe isprekidane prijelaze od prisutnosti k odsutnosti, od obilja k manjku. Moramo napustiti krug kao pogrešno načelo povratka...*

*Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum"<sup>1</sup>*

Postoji u starogrčkoj teoriji glazbe pojam oko kojeg su, u nastojanju da ga definiraju, starogrčki teoretičari stvorili neopisivu pometnju iz koje je danas jedva moguće rekonstruirati o čemu se zapravo radi: riječ je o etosu. Prema Curtu Sachs u etos je označavao emocionalnu snagu melodije odgovarajuće ljestvici na čijoj je osnovi počivala,<sup>2</sup> ovisio je o zajedničkom djelovanju čitavog niza svojstava što ih orijentalni muzičari označavaju kao karakteristične crte svojih maqama i raga,<sup>3</sup> a ono što ga je bitno određivalo bio je razmak između tetičke i dinamičke mese što je davao grčkim melodijama muzičku, a time i emocionalnu napetost.<sup>4</sup> Glazbeni događaj nastajao je, dakle, kao rezultat napetosti između pomičnog središta ljestvice na kojoj je melodija počivala i nepomičnog, akustički fiksiranog središta sistema. Događaj je, prema tome, moguć — isto kao i prema shvaćanju metafizičke tradicije Zapada koja se u to vrijeme konstituirala — samo pomakom iz središta i u odnosu na središte: vrijeme nastaje rasapom iz Vječnosti, odsutnost iz Prisutnosti, mnogost iz Jednosti, razlika iz Istovjetnosti, a krajnji cilj svakog događanja jest sabiranje u nedogađanju kao svojem ishodištu prema kojem se odnosi kao prema središtu totaliteta. Privilegirana predodžba metafizičke tradicije — krug sa središtem — u tom je smislu korespondentna učenju o harmoniji sfera kao totalitetu mogućnosti iz kojeg realno nastajajuća glazba crpi svoje kombinacije, a njihova je slika sistema teleion kao akustički točno određen i omeđen prostor s fiksnim središtem u srednjem registru, koje je istodobno središte najstarije, osnovne i središnje ljestvice sistema — dorske — iz koje su naviše i naniže izvedene ostale ljestvice s vlastitim središtima.

<sup>1</sup> Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum", iz William V. Spanos, Svršetak obrazovanja / "The Harvard Core Curriculum Report" i pedagogija reformacije u: Quorum, br. 5, Zagreb 1985, 94.

<sup>2</sup> Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 273.

<sup>3</sup> Ibid, 275.

<sup>4</sup> Ibid, 276.

Ako se zanemari zapadno zamišljanje glazbenog djela kao blijedog odraza idealnog prauzora, na njega se, od pojave višeglasja, dakle od početaka konzistentne glazbene forme, prenosi ista predodžba, a njegova se povijest, od trenutka kada je glazbeno-strukturalno osviješten kao glazbeno djelo, ukazuje kao paralelno odvijanje dvaju procesa: s jedne strane, kao širenje sintaktičkog središta od jednog tona pojedinačne melodije preko funkcionalno-harmonijski određenog akorda do zvukovnog sklopa koji se u posljednjoj fazi rastvara u skladbi kao središtu po sebi, i s druge strane, kao organizacija suodnosa sukcesivnih i simultanih tvorbi od međusobne neovisnosti preko, posredstvom harmonijskih zakonitosti, uzajamne uvjetovanosti do njihova izjednačavanja u vertikalnoj i horizontalnoj zrcalnosti forme. Njegova se povijest, dakle, ukazuje kao progresija oblikovanja strukture savršene korespondentnosti i zatvorenosti, strukture cjelovitosti, totaliteta, strukture koja je sama bît i sam smisao, ukratko — strukture središta.

Kao emocionalna snaga melodije i u tom smislu pandan svojstvima indijskih raga ili arapskih maqam, etos ne ovisi toliko o emotivnim svojstvima upotrebljenog glazbenog materijala, koliko o odnosu središta sistema i središta ljestvice na kojoj počiva melodija, pa tako, za razliku od emocionalnih svojstava koja čine indijske rage i arapske maqam, etos ne sistematizira i u značenjima ne kodificira obrazce emotivnih sadržaja koji uvjetuju glazbenu tvorbu, nego je, upravo obrnuto, krajnji rezultat jedne glazbene tvorbe, od nje neodvojiv i bez nje nepostojeći. Jer, za razliku od većine glazbenih sistema Istoka koji se temelje na obrazcima emotivnih sadržaja raspoređujući ih u objektivnom vremenu i prostoru, systema teleion kao predodžba totaliteta, pa prema tome predodžba prožimanja i jedinstvenosti vremena i prostora, glazbene obrazce emotivnih sadržaja rastvara u čisto akustičkoj organizaciji tonskog prostora, a njihova značenja prenosi na ljestvice kao formule tonskih odnosa koje ga povratno uspostavljaju. Systema teleion je u tom smislu ishodište artificijelne tvorbe, značenja sintakse i sintakse same: budući da, osim tonskih visina i odnosa između njih, sistemom nije obuhvaćen ni jedan drugi parametar, melodija se kao čisto artificijelan gestus izlučuje iz sintakse, njen je nosilac i njena osnova: značenja su inaugurirana u artificijalan postupak. Etos kao emocionalna snaga melodije je, dakle, uvijek drugačiji. Poznati skup svojstava što ga u uvijek novim kombinacijama čini, upućuje tek na prepoznavanje. A samo prepoznavanje ne garantira opće važeću vrijednost te etos tako nosi predznak jednodimenzionalnosti i jedinstvenosti. Istodobno je, međutim, upravo prepoznavanje dovoljno da sintaksa bude opredijeljena u jednu od dviju osnovnih etičkih kategorija: apolinijesko i dionizijesko. Tako ljestvice nose njihove atribute. Budući da je apolinijesko zajednički nazivnik čina iskupljenja, a dionizijesko čina oslobođenja, kvaliteta etičkog čina kao takvog pretvorena je u kvalitetu materijala: etički čin povučen je u sintaksu, etičko stanje postaje estetičko. Na taj je način iskustvo, čije ostvarenje podrazumijevaju sistemi Istoka, a koje nastaje odnosom čovjeka i pojedinih obrazaca emotivnih sadržaja, onemogućeno. Etos, dakle, nije nešto što se referira, nešto što stvara iskustvo, nego nešto što se interferira, što je iskustvu identično. Nastajajući između središnjeg tona sistema i središnjeg tona ljestvice koja nosi određeno emotivno svojstvo, etos nije niti izraz nekog stanja, niti estetski oblikovano stanje, nego upravo ono što kao član između tih dviju točaka nedostaje: iskustvo o jednom stanju. Budući da su stanja raspoređena prema etičkim činovima, a svojstva etičkih činova ugrađena u materijal, etos je iskustvo o jednom etičkom činu, a ne kao pri glazbenim sistemima Istoka, sredstvo pomoću kojega se taj čin ostvaruje.

Pa ipak, kao nijansa, kao razlika, etos je i iskorak u vremenitost te se tako ukazuje i kao problem organizacije i artikulacije suodnosa vremena i prostora. Moglo bi se da-

kle reći da je etos objektivno iskustvo o nekom etički opredijeljenom stanju što se strukturira kroz svijest o vremensko-prostornim koordinatama. Tako je, za razliku od afekata kao subjektivnog iskustva koje isključuje svijest o vremenu i prostoru, a na čijim obrazcima počivaju glazbeni sistemi Istoka, etos aktualizira i osvještava. Prvi način, prema tome, u estetskoj artikulaciji teži da pojedinačna postojanja kategorija vremena i prostora u svijetu sažme u središtu vlastite svijesti, dok drugi nastoji da ih iz središta svoje svijesti izluči, raščlani i ponovo spoji na apstraktnom planu vremenskog protjecanja što se pretače u prostornu predodžbu. Tako prvi, vremensko-prostorne koordinate isključene iz glazbenog produkta inaugurira u sistem objektivnih vremensko-prostornih datosti (najljepši primjer za to je indijski glazbeni sistem: melodijske formule — *rage* — raspoređene su, što se dozvole primjene u izvođenju tiče, prema točno određenim prilikama i dobu dana, mjeseca i godine, a o poštivanju tog rasporeda ovisi ravnoteža svijeta; pri tome svaka odgovara određenoj strani svijeta, elementu, boji, a sam izraz što znači „duševni pokret“ opredijeljuje je kao obrazac afekta), dok ih drugi način ugrađuje u glazbeni produkt neutralizirajući ih u totalitetu glazbenog sistema. Na taj način prvi sistem podražava proces — jer potrebno je prijeći krug razlika, nijansa, doživljaja u vremenu — što simbolički omogućava iskustvo totaliteta subjektu koji je u središtu, dok drugi sa središtem u samom sebi podražava iskustvo samo. No budući da se kroz svoju artikulaciju, etos u svakom trenutku odnosi na akustički fiksirano središte, on u svojoj pojedinačnosti i upravo zahvaljujući njoj, osvještava totalitet. Tako se smisao svake estetske artikulacije ukazuje kao oživljavanje metafizičkog doživljaja, kao dakle osvještavanje središta kao totaliteta i totaliteta kao središta. I upravo tu etos nalazi svoje opravdanje i svoj smisao: glazbeni sistem ukazuje se kao dio šireg sistema što odgovara težnji obrazovanja zrelog, etički osviještenog subjekta, dok je s druge strane, povratno, rezultat predodžbe kojom subjekt promišlja svoje postojanje u svijetu.

Upravo izloženo bilo bi, dakle, osnova oblikovanju prvog člana trojednog atributa metafizičkog iskustva kao osnovnog predikata biti glazbe Zapada: dobro. Njegov drugi član — lijepo — obilježava prijenos strukture središta sa sistema na glazbeno djelo, a njegov treći član — istinito — rasap metafizičke svijesti Zapada: krajem prve polovice 20. stoljeća realizirana su glazbena djela kao struktura čistog središta, kao struktura u kojoj je svaka točka središte po sebi i istodobno korespondent u tvorbi novog središta, struktura u kojoj se svaka zvukovnost u svim svojim parametrima očituje kao svijet u sebi, kao svijet za sebe, gradeći ujedno na slijedećem nivou korespondentni novi svijet sve do pretapanja u svijet sam. Time se, u toj žarkoj, gotovo zasljepljujućoj točki, pogled Vječnosti okamenjuje. Glazba gubi auru mita postavši njegova kontemplacija. Ne više potraga, tek potvrda. Njena garancija nije više ni dobro ni lijepo — tek istinito. Tjeskobno oslobođenje od slutnje ponovo je postavilo čovjeka Zapada u središte zvukovlja svijeta što ga, želi li se sam sa sobom suočiti, mora nanovo integrirati.

Tako je glazba postmodernog doba dobila u nasljeđe iskustvo pogleda u prazno, iskustvo pogleda iza Tajne. Njeni tvorci znaju da će, postane li spoznaja, sama prestati postojati; da je jedina mogućnost da se održi da bude način spoznaje. I tu je izvor dezintegrirajućeg dojma što ga ostavlja, ali i snaga nove integracije. Glazbu postmodernog doba — bez obzira o kojem se od mnogobrojnih pravaca što se pod njenim okriljem javljaju radi — ne čini u bitnom postmodernom niti povratak sintaktičkom središtu, niti pojednostavljenje ili još veća kompleksnost fakture, niti citat, niti posezanje za sredstvima drugih kultura. Ono što je čini postmodernom jest upotreba svih poznatih postupaka, sredstava i struktura na potenciju kroz strukturalno, vremensko-prostorno iščašenje. Razbijanje jedinstva vremensko-prostorne predodžbe uvećanjem jedne ili

druge dimenzije, ukazuje na tvorbu njihova subjektivnog doživljaja. Tako glazbeno djelo postmoderne teži nijansi, ne više totalitetu. Središte i njegova struktura iz njega postepeno nestaju. No u skladu s vlastitim nasljedem, ono se ostvaruje u oblikovanju onog istog doživljaja što ga je težnja prema totalitetu evocirala — doživljaju metafizičkog. Ne postaje li tako glazba Zapada ono čemu je težila na svojim počecima: jedan od načina otvaranja Iskustva sa središtem u subjektu?

#### SUMMARY

*The issue concerning the centre-oriented thinking in West-European music is defined from two perspectives. First, it is dealt with from the point of view of Western metaphysics, that is the concept of the circle with a centre. This circle, which corresponds directly with the system of music of ancient Greeks (the teleion system or the perfect system), transforms itself into a musical creation through musical structural awareness. It forms the history of that piece of music as a progressive outward development of the structure of the centre. Second, it is defined by means of the ancient Greek notion of ethos as the major factor involved in the transformation of Western metaphysical evolvement into music. The system of music (and later a piece of music) is thus part of a wider system which corresponds with the tendency of man to constantly seek a higher intellectual understanding, and vice versa, results in concepts of his existence.*