

»O anarhiji u glazbi«

Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique (Mallarmé)

Petar Milat: Mallarméova misao, prema kojoj se sve na kraju svodi na estetiku i političku ekonomiju, vodit će naše večerašnje izlaganje, u kojem ćemo s te dvije strane čitati tekst Thomasa von Hartmanna *O anarhiji u glazbi*, što su ga Kandinski i Marc uvrstili u almanah *Plavi jahač*.¹ Dakle, s jedne će strane biti riječi o estetici, kojom će se više baviti Dalibor, a s druge o političkoj ekonomiji, o kojoj ću govoriti ja. Političku ekonomiju shvatit ćemo ovdje u nešto širem i drukčijem smislu nego što je uobičajeno, kao što ćemo i estetiku razumjeti u nešto drukčijem smislu nego što je to određenje estetike kao filozofske subdiscipline. Izlaganje smo podijelili u šest dijelova: tri će izložiti Dalibor, tri ja, naizmjenice.

Ontologija slučajnoga i manje slučajnoga

Početi ćemo s prvim dijelom: Aristotel i ontologija. Naime, kad govorimo o onome što čini sukus Hartmannovih promišljanja bilo bi važno početi od Aristotela i to upravo od njegove *Metafizike*, prve filozofije, ali ne da bismo uveli metateoretski diskurs u priču, stoga što 9. knjiga *Metafizike*, koja je nama tu interesantna, zapravo spaja ontologiju, što je prva, primarna filozofska disciplina, s pitanjem jedne fundamentalne antropologije. Primarna metafizička upitanost kod Aristotela u 9. knjizi *Metafizike* je prije svega osigurana antropološkim uvidima i pitanjem mogućnosti ljudske slobode.

Nije zapravo čudno da je upravo 9. knjiga *Metafizike* onaj tekst s obzirom na kojeg možemo periodizirati kulturnu povijest zapadnoga kruga, što seže kako u 20. pa tako i u 21. stoljeće, jer taj povratak Aristotelu, tj. 9. knjizi *Metafizike* uvijek nanovo otvara temeljno pitanje kategorije mogućnosti. Mogućnosti - kao teoretske kategorije, kao i antropološke mogućnosti.

¹ Thomas von Hartmann: Über Anarchie in der Musik, u: Wassily Kandinsky i Franz Marc (ur.), *Der blaue Reiter*, München: Piper, 1912, str. 88-94

S obzirom na 9. knjigu *Metafizike*, ono što je interesantno jest (a čega se dobro prisjećaju svi oni koji su bili u seminaru profesora Pejovića) uvijek iznova vraćanje na čuvenu Aristotelovu frazu „to on legetai pollachos“ znači „bitak, ili biće, ili ono što jest se izriče mnogostruko“. To je s jedne strane knjiga u kojoj Aristotel pokušava odrediti kakvi su to različiti modusi bivanja. Ono što će nama biti interesantno za ovu užu temu Hartmanna i pitanja anarhije u ovom metafizičkom ili fundamentalno antropološkom smislu, to su tri segmenta.

Prvi bi bio ono „beznačajno slučajno“, moglo bi se reći da je to ono (u tom smislu tehnički) aleatorično, posve beznačajno slučajno, ono što se tek tako događa i što je možda najbliže onom matematičkom slučajnom. To je u tome smislu ono što je na neki način skroz izvan.

Pored toga beznačajnoga slučajnoga postoji ono što bi bilo „nužno slučajno“. To je onda četvrta domena bitka za koje Aristotel govori, „symbebekos“, znači ono što je upravo slučajno, ali slučajno u tom smislu slučajno kao mogućnost greške u našem djelovanju. To je ono što uvijek postoji kao mogućnost u našem djelovanju, to je ono što se može dogoditi kao iskliznuće, kao greška/omaška. U tom smislu to je nužno, zato što to prati sve što činimo, kao ta unutrašnja mogućnost našega djelovanja, ali s druge strane je slučajno, zato što nije predvidivo i ovisi o određenoj deficijentnosti ili o okolnostima.

Treća mogućnost je ono što nam je tu možda najvažnije, i to je de facto ta centralna formula ne samo kod Aristotela nego respective i kod filozofa u 20. st., barem u filozofiji njemačkoga ili francuskoga jezika, a to je pitanje onoga što je ono nužno moguće. To je pitanje što otvara - barem po Heideggerovoj interpretaciji, a kasnije i manje-više čitave francuske teorije 20. st., do recimo Giorgia Agambena, znači talijanske suvremene teorije - to je pitanje koje otvara prostor ljudske slobode. To je nužnost mogućnosti. To je, meni se barem tako učinilo, i ono do čega je Hartmannu stalo. Upravo ta nužnost slobode, o kojoj će on jednim dijelom govoriti kao o anarhiji, ali ne nužno samo kao anarhiji. Nužno moguće, to je ono u toj čuvenoj Aristotelovoj formuli, taj momenat kada smo toliko siloviti, formirani, izobraženi i priučeni u nešto da u tom momentu više ništa nije nemoguće. Taj momenat prelaska iz mogućnosti koja nije tek puka mogućnost. Heideggerov primjer, iz njegovih predavanja 1931.², će to oprimjeriti tako da npr. svi mogu biti natjecatelji na 100 m u finalu Olimpijskih igara, ali samo oni koji su uistinu istrenirani, mogu pobijediti. Taj prelazak iz intenzivirane, izgrađene mogućnosti u zbiljnost, u realizaciju, to je upravo moment nužnosti u kojem doista više ništa nije nemoguće, u kojem se onda sav potencijal ljudske prakse

² Martin Heidegger, *Aristoteles, Metaphysik Theta 1-3 (Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft)*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1990, str. 217

realizira, to je taj moment iz 9. knjige *Metafizike*. Činilo mi se važno pokazati u kojoj mjeri iz toga stupnjevanja slučajnosti i mogućnosti u 20. st. dolazimo do pitanja slobode.

Vanjski zakoni i unutrašnji glas

Dalibor Davidović: Sam Hartmann zacrtava nešto što naziva »životnim načelom«, tvrdeći da ono vrijedi i u općenitom smislu i zasebno, u umjetnosti. Načelo je navedeno već na samome početku: »Vanjski zakoni ne postoje. Dopušteno je sve čemu se unutrašnji glas ne opire.«³ Dakle, uvodi se stanovito dvojstvo: s jedne strane ono »vanjsko«, ono što naziva »vanjskim zakonima«, a s druge strane ono »unutrašnje«, naime »unutrašnji glas«. O unutrašnjem glasu doznajemo na početku samo toliko da se može opirati nečemu, da može odvratiti od nečega. S druge se pak strane tvrdi da vanjski zakoni »ne postoje«, pa je, prema tome, opće životno načelo ono u kojem je u umjetnosti (a i drugdje) dopušteno sve ono od čega unutrašnji glas ne odvrati, jer vanjski zakoni ne postoje. Unutrašnji glas jedina je instanca koja odlučuje hoće li se nešto dopustiti ili ne. No, što je taj »unutrašnji glas«?

O njemu je riječ na još nekoliko mjesta u tekstu, pa tako u nastavku doznajemo da on nije samo ona instanca koja može uskratiti dopuštenje, već i koja može prisiliti na nešto. Onaj tko je prisiljen jest sam umjetnik: »Skladatelj želi izrazu privesti ono što je trenutno volja njegove unutrašnje intuicije. Pritom se može lako desiti da on nužno potrebuje neku kombinaciju zvukova koja se u sadašnjoj teoriji označuje kao kakofonična. Jasno je da se taj sud teorije u ovom slučaju ne smije smatrati zaprekom. Prije će biti da je umjetnik prisiljen uporabiti tu kombinaciju, budući da je njezinu uporabu odredio unutrašnji glas [...].«⁴ Dakle, unutrašnji glas ovdje već poprima stanovite obrise, određuje se kao skladateljeva »unutrašnja intuicija«, a dobiva i drugu dimenziju, mogućnost prisile. Unutrašnji glas odlučuje hoće li se neka kombinacija zvukova uporabiti, hoće li postati dio djela. S druge strane, i instanca »vanjskog zakona« ovdje se na stanovit način konkretizira: taj »vanjski zakon« glazbi postavlja teorija glazbe. Za Hartmanna u načelu nema vanjskog zakona: nijedna teorija glazbe nije *prava*. No, kako u svakom trenutku ipak postoji određena teorija glazbe, kako u određenom trenutku teorija glazbe određuje što će biti dopušteno a što ne, ta se trenutno vladajuća teorija ne smije smatrati zaprekom. Ono što je u toj strukturi disruptivno jest unutrašnji glas. On je instanca

³ Hartmann, str. 88

⁴ Hartmann, str. 89

koja može dopustiti da u glazbu uđe ono što bi teorija glazbe smatrala tek kakofoničnom kombinacijom zvukova.

Treći se put izraz »unutrašnji glas« pojavljuje u tekstu u trenutku u kojem se pobliže određuju »glazbeni anarhisti«: riječ je naime o »skladateljima koji u izrazu svojeg umjetničkog »ja« ne poznaju vanjske granice i samo se pokoravaju unutrašnjem glasu«. ⁵ Promotrimo li pak strukturu u kojoj operiraju glazbeni anarhisti, i strukturu što je Hartmann prethodno navodi kao opće »životno načelo«, uočit ćemo da se prvi bez ostatka uklapaju u nj. Ono za što se na početku tvrdi da je opće životno načelo, pa i načelo umjetnosti kao takve, ovdje postaje načelom anarhije.

O unutrašnjem je glasu riječ još jednom, u zadnjem dijelu teksta, nakon rasprave o tome postoje li ipak i stanoviti »zakoni našeg uha«, koji bi uz mogli postaviti vanjske granice odlukama unutrašnjeg glasa. (Tekst je, naime, komponiran u tri dijela, usredotočujući se isprva na glazbeni objekt, dakle na opis anarhične glazbe, potom se baveći »uhom«, te se u završnici vraćajući objektu i unutrašnjem glasu.) Na tome mjestu Hartmann govori o »Gordijskom čvoru«, koji glasi ovako: »Ide li naš unutrašnji glas u svojoj stvaralačkoj snazi nepogrešivo ruku pod ruku sa stvarnim zakonima naših osjetila (u našem slučaju - uha), ili naša nesvjesna stvaralačka snaga ponekad ne prevodi posve jasno naše težnje u jezik naših osjećaja, te je li tu za posvema jasan prijevod nužna svjesna pomoć zakona osjetila, ili nije?« ⁶ Drugim riječima: treba li »unutrašnji glas« pomoć »svjesnog elementa« (u ovome slučaju teorije glazbe), da bi došao do svog najvlastitijeg izraza, ili to čini tako da taj »svjesni element« stavlja izvan snage? Dok je prethodno tvrdio da zakoni teorije glazbe u načelu ne postoje, te da ih je u konkretnom slučaju potrebno staviti u zagrade, oslanjajući se samo na odluke unutrašnjeg glasa, Hartmann će sada zaključiti suprotno: »Čini mi se da je zahvat svjesnog elementa nužan, čak bezuvjetno nužan, ali naravno u granicama obogaćenja stvaralačkih sredstava, t.j. ukoliko taj svjesni element otvara nove mogućnosti, nove svjetove.« ⁷

Hartmann ovdje, čini se, pretpostavlja da postoje *dvije* teorije glazbe: *dobra* teorija, koja ne predstavlja zapreku unutrašnjem glasu u njegovim odlukama, i *loša*, koju valja staviti u zagrade, jer za nju odluke unutrašnjeg glasa ne ulaze u područje dopuštenog. Štoviše, u tu *dobru* teoriju glazbe Hartmann polaže velike nade. Ali kakva bi ta teorija trebala biti?

⁵ Hartmann, str. 89

⁶ Hartmann, str. 93

⁷ Hartmann, str. 93

Značajka te »teorije u nadolasku«⁸ jest, naime, upravo to da ona ne operira tako što jednostavno razdvaja ono »što se smije« od onoga »što se ne smije«, već postupa govoreći »u ovom slučaju smije se rabiti ovo, ono ili još neko sredstvo«, i ta će sredstva možda biti srodna ranijima, a ipak će možda očitovati mnogo snažnije mogućnosti od onih što nam ih je na raspolaganje stavio sam nesvjesni osjećaj.⁹ Dok je na početku Hartmann imao povjerenje u unutrašnji glas, tvrdeći da nema nikakvih »vanjskih zakona« i da je »unutrašnji glas« jedina instanca koju valja slušati, jer to je opće »životno načelo«, ovdje je unutrašnji glas tek manje snažan, drugorazredan izvor mogućnosti, a mnogo snažniji izvor postaje *dobra* teorija glazbe. Ali što ako *dobra* teorija nije samo dobra? Ne postavlja li i ona neke zapreke unutrašnjem glasu? Jasno da i ona to čini: Hartmann, naime, kaže samo to da ona ne propisuje jedno jedino sredstvo, već dopušta nekoliko. Ali i ona je restriktivna – inače ne bi bila teorija glazbe. Budući da on o *dobroj* teoriji glazbe govori kao o »glazbenoj teoriji u nadolasku«, Hartmann ovdje uvodi i element vremena, koji smo već mogli zamijetiti kada smo govorili o tome da on smatra kako unutrašnji glas u zagrade stavlja samo »sadašnju« teoriju glazbe. Očito je da će neka buduća teorija glazbe biti *dobra*. No, budući da je i ta *dobra* teorija restriktivna na stanovit način u odnosu na težnje unutrašnjeg glasa, i ona će u određenom trenutku postati *loša*, pa će je zamijeniti neka nova. Apsolutno *dobra* teorija, u koju Hartmann polaže nade, tako se nikad ne ozbiljuje, jer se samim pojavljivanjem uvijek iznova odgađa.

No, Hartmannov se »Gordijski čvor« može presjeći i na drugi način. Mogli bismo se tako zapitati: Nije li upravo restriktivnost teorije glazbe ono što omogućuje unutrašnjem glasu njegov neposluh? A tu smo već kod pitanja o izvoru samoga unutrašnjeg glasa, tog elementa koji ima disruptivnu i kreativnu snagu. Vidjeli smo već da Hartmann u unutrašnjem glasu vidi instancu skladateljeva »umjetničkog ›ja««. Međutim, ako pažljivo promotrimo njegovu argumentaciju, vidjet ćemo da taj unutrašnji glas može zapravo samo jedno: tražiti samo nove, individualne kombinacije tonova, one kombinacije koje su njegov navlastiti izraz, dakle izraz njega kao nedjeljive cjeline, kao *in-dividuuma*. Kombinacija tonova tako je izraz kojem unutrašnji glas potvrđuje samoga sebe, potvrđuje sebe kao nešto što je nedjeljivo i cjelovito. Međutim, taj unutrašnji glas, potvrđujući samoga sebe, potvrđuje i to da je njegova nedjeljivost nastala diobom, rascjepom na *ja* i na *svijet*, i to tako da svijet za *ja* postaje *predmetom* koji mu je nasuprot i o kojemu *ja* može nešto znati, primjerice znati da »vanjski zakoni ne postoje«.

⁸ Hartmann, str. 93

⁹ Hartmann, str. 94

Dvostruka država

PM: Treći dio: malo polit-ekonomije, pa socijalne teorije: Pitanje dvostruke države. Ne moramo se u cijelosti s time složiti ali slično kao što je Sartre prije 60 i nešto godina ustanovio da je komunizam taj neprevazilazivi horizont našega doba, moglo bi se vjerojatno retrogradno reći da je moderna država horizont svih oblika ljudske djelatnosti posljednjih 300 i nešto više godina u smislu u kojem je upravo pitanje države ono koje onda dirigira i pitanje umjetnosti, ekonomije, prava i svih ostalih domena. To pitanje država je prava drama 20. stoljeća, u kojemu s jedne strane imamo ekstremne ili terorističke političke pokrete a s druge strane avangardnu umjetnost - kad dakle imamo napad na modernu državu te njen rasap, tj. katastrofu moderne države s politikama genocida u 2. svj. ratu i poslije. Ako to pitanje povežemo s pitanjem mogućnosti umjetnosti mogli bismo relativno lako prihvatiti tezu većega dijela barem, ne samo francuske filozofske tradicije poslije 2. svj. rata, već i samog Adorna da sa toponimom/imenom Auschwitza moderna umjetnost doživljava svoj debakl. To je u muzičkom svijetu (i više nego muzičkom svijetu) primjer Wagnera i implikacija vagnerijanske gesamkunstwerk-estetike na nešto što bi bila politika. To je relativno uobičajen način utoliko što se onda suverenost države izjednačava s pitanjem suverenosti ili autonomnosti ili autorstva umjetnika. To je ono što bi bilo uobičajeno, i ma koliko god uzvišena bila ta vrsta interpretacije, ona je konvencionalna i danas je već na neki način postala kliše. Ne zato što bi nužno umjetnost bila kliše o kojem se tu govori, već zapravo zato što ta vrsta meditacije isuviše pojednostavljuje, reducira državu na samo taj jedan model suvremene države, koja u 20. st. u jednom momentu postaje teroristička, totalitarna a poslije 2. svj. rata biva rashlađena u hladnoratovskim režimima.

To je uobičajena interpretacija, a protiv čega ću nešto reći, i to upravo preko procjena jednog briljantnoga berlinskoga pravnika, koji je doslovce u pravom unutrašnjem egzilu 30-tih godina, po cijenu opasnosti da završi u logoru napisao studiju o prirodi totalitarne, hitlerijanske države. To je Ernst Fraenkel i njegova čuvena knjiga Dvostruka država (Der Doppelstaat). Za razliku od svih teorija koje polaze od homogenosti države, u smislu homogenosti državnog aparata, Fraenkel govori da se poznoj moderni država udvaja, i to je po njemu bitni novum ne samo nacističke politike. S jedne strane imamo državu koja je normalna, normalizirana država naših svakodnevnih birokratskih muka i manje više naših nada, država sigurnosti, opstojanja, s jedne strane, to je ona država kakvu manje više svi

volimo i cijenimo. A s druge strane je to država izvanrednosti ili država ukaza, koja je zapravo anarhična. Fraenkel inače ne rabi taj pojam, jer u političkoj teoriji anarhija bi na njemačkom bila Willkür ili svojevolja, dakle država svojevolje. Zanimljivo je da u 20. st. ponaosob imamo udvajanje države: u državu normalnosti i državu anarhije. Njihov odnos nije jednostavan, nije ni samo nužno odnos sukobljenosti. Ono što mi se čini da je tu bitno jest da s time dolazimo s onu stranu suverenosti, ne samo političke suverenosti već i estetičke suverenosti. Kao što vjerojatno znate upravo onaj avangardistički teoretičar koji je i jednu i drugu sferu upravo preko pitanja suverenosti doveo u vezu jest bio Georges Bataille kod kojeg onda, slično Hartmannu, imamo pitanja transgresije, u smislu u kojemu naša djelatnost ne samo da nadilazi jednu određenu domenu primjerice umjetnost ili politiku, nego naša djelatnost prelazi sve moguće domene postojećega i u tome ostvaruje prostor slobode.

No čak ni takva estetika nije dostatno za pitanje koje nas ovdje zanima. Interesantno pitanje i još neobrađeno barem što se tiče referenci, jest kakva bi to bila estetika koja bi odgovarala toj dvostrukosti države, dvostrukosti stanja u kojemu živimo. Jedina osigurana referenca koju tu posjedujemo su predavanja M. Foucaulta iz 70-tih godina, ne nužno samo njegovi raniji spisi o ludilu u klasicističkom dobu ili "Riječi i stvari", već predavanja u kojima Foucault minuciozno pokušava pokazati kako su se mijenjali ne samo politički režimi, sad više ne samo suverene države koja je u tome smislu homogena, nego heterogeni režimi te dvostruke države, moderne, dakle kako su se mijenjali estetički, u fundamentalnom smislu perceptivni režimi, kako su se mijenjali režimi također produkcije i konzumacije. I tu Foucault unosi 70-tih godina u teoriju taj koncept *governmentalnosti*, kombinacije vladanja i mentaliteta (ili spiritualnoga) upravo u onom smislu u kojem to dvoje nije više neodvojivo i ta vlast se u tom smislu širi ili kanalizira sve ono za što smo možda još dok smo živjeli u iluziji suverene države mislili da je ostavljeno po strani.

Ono što je bitno napomenuti jest to da Foucault ne razvija jednu genuinu estetiku. To je prigovor koji vrijedi da teorija koja se poziva i polazi od Foucaulta po svome skoro metafizičkom patosu govori o svemu pozivajući se na estetiku ali da o estetici u smislu užega bavljenja umjetnošću ili konkretnim umjetničkim djelima nema puno. Bilo je pokušaja da se to domisli. Jedan od koncepata je anestetika, američke autorice Susan Buck-Morss, između ostaloga, ali tih anestetika u smislu estetike koja bi težila bavljenju modusima percepcije bilo je više, te bi sigurno mogli reći u tom smislu reći da je to benjaminovska estetika, adornojska a dobrim dijelom su to i estetike francuskoga poststrukturalističkoga kruga. To je odgovor koji nedostaje: kako se u stanju gdje anarhija više nije nešto što je izvan sistema, gdje je anarhija nužni dio sistema, kakva bi onda, ako više ne polazimo od te klasične suverenosti,

autonomnosti umjetničkoga djelovanja, kakva bi normativna estetika odgovarala toj dvostrukoj državi?

Kombinacija

DD: Hartmannovo »načelo anarhije u umjetnosti«, kao što smo već vidjeli, jednako je općem životnom načelu: u oba slučaja pretpostavljamo razliku između »unutrašnjeg glasa« i »vanjskog zakona«. U slučaju glazbe ovaj je vanjski zakon trenutno vladajuća teorija glazbe. Unutrašnji je pak glas točka u kojoj se okuplja skladateljevo »ja«, koje tu teoriju može staviti u zagrade, ukoliko ga sputava da privede izrazu ono što je njegova navlastita volja. Pogledajmo još jednom odgovarajuće mjesto: »Skladatelj želi izrazu privedi ono što je trenutno volja njegove unutrašnje intuicije. Pritom se može lako desiti da on nužno potrebuje neku kombinaciju zvukova koja se u sadašnjoj teoriji označuje kao kakofonična. Jasno je da se taj sud teorije u ovom slučaju ne smije smatrati zaprekom. Prije će biti da je umjetnik prisiljen uporabiti tu kombinaciju, budući da je njezinu uporabu odredio unutrašnji glas [...].«¹⁰ Skrenuo bih pozornost na detalj na koji do sada nismo obraćali pažnju, naime na okolnost da Hartmann na ovome mjestu rabi pojam »kombinacije« – riječ je o »kombinaciji zvukova«.

Pojam »kombinacije« pojavit će se još jednom prije no što se tekst u srednjem dijelu usredotoči na »uho«, pa se tako kaže da se »glazbeni anarhisti« vode načelom kako je u glazbi »moguć svaki proizvoljni suzvuk, svaki proizvoljni slijed tonskih kombinacija«. ¹¹ Ovdje postaje razvidno da se pojam kombinacije u Hartmanna odnosi na obje dimenzije što ih je uređivala *klasična* teorija glazbe, teorija glazbe u tonalitetu. Nauk o harmoniji, koji se kodificira od prve polovice 18. stoljeća (prije svega zahvaljujući popularizaciji Rameauovih spisa), pa sve do prvih desetljeća 20. stoljeća (zaključno s Riemannom), glazbeno tkivo uređuje tako da ono ima *vertikalnu* i *horizontalnu*. S jedne strane nauk o harmoniji predviđa gradnju suzvuka na određeni način (po tercama), a s druge strane propisuje način na koji će ti suzvuci slijediti jedan drugog. U prvom razdoblju njihov slijed određuje logika kadence, a kasnije, u Riemanna, logika tonalitetnih funkcija koje se mogu ispuniti različitim suzvicima. Čini se da je cilj teorije glazbe, o kojoj govori Hartmann, uređenje obje ove dimenzije. Ta bi teorija trebala imati iste ovlasti što ih je imala i *stara* (koja se, doduše, nigdje izriječno ne

¹⁰ Hartmann, str. 89

¹¹ Hartmann, str. 89

imenuje). Za »glazbene anarhiste« obje su razine otvorene: nema nikakvog »vanjskog zakona« koji bi propisivao što će zvučati istodobno, a isto vrijedi i za slijed suzvuka. U tome smislu »kombinacija« pretpostavlja otvorenost: nešto kombinirati (*com-binare*) znači okupljati, dovoditi dvoje u vezu.

U matematici pojam »kombinacije« ima specifičnije značenje. U ovome trenutku manje je važno je li taj pojam u ovome tekstu trag Hartmannova školovanja na vojnoj akademiji u Sankt Petersburgu, instituciji na kojoj se izučava vještina ovladavanja i predviđanja (slijedimo li Husserlovo određenje matematike),¹² štoviše vještina »ovladavanja beskonačnim«, kako je matematiku shvaćao Husserlov učenik Oskar Becker.¹³ Važnija je okolnost da matematički pojam kombinacije pretpostavlja detalj koji je u prethodnom čitanju izmaknuo našoj pozornosti.

Naime, u matematici je »kombinacija« takav skup elemenata kod kojeg se, za razliku primjerice od »permutacije«, ne uzima u obzir njihov redoslijed. U kombinaciji su, dakle, *ab* i *ba* jednake vrijednosti, budući da se ne uzima u obzir je li element *a* ili element *b* prvi po redu. Drugim riječima, redoslijed elemenata unutar kombinacije je neodređen, neodređeno je unutrašnje uređenje skupa. Nema nekog »vanjskog zakona« koji bi uređivao međusobne odnose elemenata – kao što je to slučaj i s tonovima u »anarhičnoj« glazbi. No, matematički pojam kombinacije omogućuje nam uvid i u to da unutrašnja neodređenost pretpostavlja određenost vanjske granice: unutrašnji »anarhični« odnosi mogući su samo zato što je skup elemenata koji će se kombinirati zatvoren. Zatvaranje skupa uvjet je mogućnosti njegove unutrašnje »anarhije«. Prema tome, kombinacija u ovome drugom, matematičkom značenju ne pretpostavlja samo dovodenje dvojega u vezu, već i onaj element koji je uvjet mogućnosti njihovih uvijek novih i uvijek drukčijih vezivanja. Anarhična glazba tako, upravo da bi bila *anarhična*, da bi njezini elementi mogli nepredviđeno stupati u međusobne *kom-binacije*, mora na stanovitoj razini biti striktno određena – mora biti određeno barem to da će imati stanovite elemente.

¹² Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (= *Gesammelte Schriften*, sv. 8, ur. Elisabeth Ströker), Hamburg: Meiner, 1992, str. 40 i dalje

¹³ Oskar Becker: *Veličina i granica matematičkog načina mišljenja*, preveo Kiril Miladinov, Zagreb: Demetra, 1998, str. 146

Dodir, zone

PM: Pitanje suvremene estetike. Suvremena filozofska misao se ne samo estetički nalazi u mjestu raskida Nietzschea i Wagnera, što je ponovno filozofska fikcija, ali vjerojatno nužna. Ako je to uvjet mogućnosti ne samo suvremene estetike, nego i političke teorije onda bi bilo važno vidjeti u kojoj mjeri pitanje anarhije ulazi u procjep kojega filozofija očigledno nužno zadnjih 130 godina gradi. Kad sam rekao da Foucault nije dao nešto što bi bila genuina estetika, znači bavljenje umjetnošću i umjetničkim djelima, to možda generalno važi. No s druge strane Foucault uvodi nešto što zapravo realizira san svih historijskih avangardi. Po Foucaultu u tom smislu umjetnost, ono što se klasično nazivalo umjetnošću, odgovara toj suvremenoj *conditio humana*, a to je taj pojam koji je zapravo, ako uzmemo u izvorima, rogovatan, znači da je suvremena *conditio humana* tehne egzistencije. Ako se ponovno vratimo na toliko nam dragog Aristotela, znat ćete da je tehne, ili u drugome smislu *poiesis*, ona vrsta ljudske djelatnosti, znači produkcije objekata u kojima ti sami objekti ne stoje u nikakvoj nužnoj relaciji, gdje su ti objekti posve slučajni, te je njihov međusobni odnos u tom smislu heterogen, i ne postoji nikakva unutrašnja nužnost koja bi određen predmet, recimo moju desnu cipelu nekako spajala s mojom lijevom.

Ljudska egzistencija je osigurana djelovanjem koje Aristotel naziva *praxis* u smislu u kojem je reprodukcija ljudskog roda nužna i ima svoj unutrašnji, imanentni zakon. Ta paradoksalna formula, kontradiktorna, tehne egzistencije je ono s čime od Foucaulta na ovamo pokušavamo razviti vrstu nove estetike i tu je meni možda najbolji primjer Jean-Luc Nancy, francuski filozof iz Strasbourga, najvažniji učenik Jacquesa Derride, čije smo dvije knjige objavili prošlih godina u Zagrebu. Prije svega njegov koncept singularno-pluralnogabiti ili bitka. Taj njegov pojam singularno-pluralnoga bi bio slobodni prijevod Foucaultove formule tehne egzistencije u kojemu imamo nešto što pokušava odgovoriti tom bitno heterogenom iskustvu suvremenog života.

Tu bih referirao na manju Nancyjevu knjigu, zove se *Muze*, što je Nancyjev pokušaj da se danas, da se iz današnje perspektive pokuša govoriti o jedinstvu i slobodi umjetnosti, jednom naočigled vrlo anakronom pitanju koji nije na takav način bio postavljen od njemačkoga romantizma. Nancy to pitanje, za koje će on pretpostaviti da ga rani romantici ili Hegel i Schelling pokušavaju još razješiti idealistički, Nancy to isto pitanje, s obzirom na sve ono što sam do sad govorio o pitanju postsuverenoga stanja, pokušava razrješiti materijalistički. Nancy kao svoj temeljni model te čudne pluralnosti umjetnosti - s jedne strane apsolutne heterogenosti svake od pojedinih umjetnosti, s obzirom na one druge, a ipak s druge strane

možnosti da svaku od tih umjetnosti ipak još uvijek možemo nazivati umjetnošću a ne nečim drugim, znači relativne autonomije sistema umjetnosti - uzima Freudov model erogenih zona. U dosta duhovitom obratu Nancy pokušava pokazati u kojoj mjeri erogene zone (koje onda po toj klasičnoj psihoanalitičkoj formulaciji jesu autonomne, i svaka od njih je singularna, te odgovara na određenu vrstu podražaja, a ipak one sve produciraju nešto što bi bio jedan doživljaj) mogu biti korištene u estetičarskom diskursu. Preko toga modela Nancy postavlja nešto što mu se čini da je možda karakteristika takvoga novoga stanja umjetnosti a to bi bila s jedne strane kvalitativna indiferencija, u tome smislu anarhično razbijanje bilokakve hijerarhije umjetnosti, ne samo umjetnosti nego koliko se slijedi taj materijalistički obrat, zapravo i uništenje i devalviranje hijerarhije čula.

S jedne strane dakle anarhični ne samo preobrat nego doslovce nivelacija s obzirom na kvalitet, a s druge pak kvantitativna mnoštvenost što hoće reći da se u tom smislu singularna umjetnička djela razlikuju ipak s obzirom na intenzitet efekta koje produciraju. Ovo bi se teško moglo nazvati klasičnom estetikom, to je prije svega jedna vrsta mikroestetike. U striktnoj analogiji s obzirom na pojam mikrologije kod Adorna, ta vrsta mikroestetike možda odgovara situaciji nakon odlaska suvremene države i koncepta suverenog djela.

Da se vratimo ponovno na Aristotela, i to je zanimljivo, ne samo kod Nancyja, već i kod teoretičara njegove generacije - nevjerojatan ponovni obrat na Aristotela. U spisu *O duši*, kada Aristotel pobraja ono što je temeljna karakteristika živih bića ili primarni, prvi osjet koji ide uz sve ostale, Aristotel tvrdi da je to dodir. Nancy se čudesnim materijalističkim čitanjem Freuda ponovno vraća Aristotelu, i to je ta vrsta mikroestetike koja bi onda bila anarhična.

O anarhiji »u« glazbi

DD: Pogledajmo na kraju još i ono što se nalazi na početku: naslov Hartmannova teksta. Njegov je naslov *O anarhiji u glazbi*. Ono što nas može zanimati jest status prepozicije »u«. Što, dakle, znači ovaj »u«?

Već sam govorio o dvosmislenosti Hartmannova pojma kombinacije, o tome da s jedne strane kombinacija predstavlja dovođenje dvojega u vezu koja nije određena »vanjskim zakonom«, dok je s druge strane ta kombinacija moguća samo zahvaljujući stanovitu »vanjskom zakonu«, vanjskom elementu, ograničenju. Prepozicija »u« sugerira nam ponavljanje ove dvosmislenosti, ali na drugoj razini.

O anarhiji u glazbi – taj naslov možemo s jedne strane shvatiti upravo kao najavu mogućnosti neke glazbe koja bi bila u stanju anarhičnosti, neke anarhične glazbe. To bi, prema Hartmannu, bila glazba koja se ne odvija prema nekom »vanjskom zakonu«, već glazba što nastaje slobodnim okupljanjem međusobno nevezanih elemenata. No, u naslovu *O anarhiji u glazbi* zamjetan i onaj vanjski element koji omogućuje njihovo slobodno okupljanje. Riječ je, naime, o tome da se tu već pretpostavlja što *glazba* jest. Hartmann već *zna* da tu ima glazbe, on već pretpostavlja da se zna što je glazba, zato i daje tekstu takav naslov.

Možemo postaviti pitanje: A što je ta »glazba« što je pretpostavlja logika ovoga teksta (i ne samo ovoga teksta, već svake »anarhije u glazbi«)? Nije li ta »glazba« upravo *estetična* glazba, glazba kao umjetnost, ona glazba koja se konstituira tako što se odvaja u zasebnu domenu? To nije glazba koja bi bila jedno sa svijetom, koja opstoji *kao* svijet,¹⁴ već glazba koja je nešto zasebno, glazba kao estetični objekt za nečije uši, glazba koja pretpostavlja rascjep na zvučni »objekt« i na »uši«. Hartmannov tekst, upravo stoga što pretpostavlja taj rascjep, neprestano oscilira između objekta i ušiju.

»Anarhija u glazbi«, o kojoj je riječ u ovome tekstu, samo je drukčiji način organizacije glazbe, drukčiji u odnosu na glazbu koja ne bi zavrijedila da je glazbeni anarhist smatra anarhičnom. Ali i to je *organizirana* glazba, ona je anarhična pod uvjetom da se ne promijeni pojam glazbe kao estetičnog objekta za nečije uši. Kao takva, ta glazba uvijek već potpada pod usud svekolike glazbe kao umjetnosti, da u odnos sa svijetom, kako bi bila jedno s njim, može stupiti samo iz svog partikularnog mjesta.

Mogli bismo se pitati: kakve su u tome pogledu uopće njezine šanse? Filozof nam je, iako u drugom povodu, već uputio mig, otpisujući:

»Dragi gospodine Strobel,

s obzirom na Vašu molbu jednom kršim pravilo kojega se čvrsto držim, da ne odgovaram na cirkularna pisma.

Oba su Vaša pitanja, ispravno mišljena, samo jedno, čim se prisjetimo stare mudrosti da poznamo samo ono što volimo. Na taj način poznajem dva djela Igora Stravinskog: »Simfoniju psalama« i melodram »Perzefona«, na stihove Andréa Gidea. Oba djela na različit način privode sadašnjosti prastaru predaju. Ona su muzika u najvišem smislu riječi: od muza darovana djela.

No, zašto ta djela više nisu uzmožna uspostaviti ono mjesto kamo pripadaju? Pitanje ne predmnijeva granicu Stravinskijeve umjetnosti. Prije će biti da se ono odnosi na usudno određenje umjetnosti kao takve, što će reći: mišljenja i pjevanja.

¹⁴ Evanhélos Moutsopoulos: *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris: PUF, 1959, str. 321 i dalje

Uz najbolji pozdrav,

Vaš

Martin Heidegger«¹⁵

DISKUSIJA

Eva Sedak: Što bi se dogodilo kada bismo izbacili "glazbu" pa bi ostalo samo "pitanje anarhije"?

PM: Kada bi se okrenuo naslov, anarhizam, anarhija, onda postoji vjerojatno klišeizirani glazbeni kanon koji se izvodi, mogli bismo u tom smislu pobrojati poznate španjolske pjesme iz 30-tih, možda neku vrstu revolucionarne pjesmarice i u jednom sublimnijem smislu vjerojatno sve ono od Johna Cagea naovamo. Ono što je jednim dijelom kod Hartmanna važno je također da umjetnost i možda ponajprije i samo pitanje anarhije nije nužno više toliko pitanje materijala koliko pitanje toga što ćemo definirati, locirati kao zvučni materijal koji će odgovarati onoj umjetnosti koju smo nazivali muzikom.

Možda je interesantno danas da nakon jedno 20 ili 30 godina u kojima su film ili vizualne umjetnosti bile te koje su bile dominantne (Foucault je to "skrivio" uvodeći koncepciju panoptikona, društva koje se prije svega reproducira optičkim režimima) - da danas imamo ponovo obrat u ispitivanje zvučnih režima, tj. u kojoj su mjeri zvučni režimi upravo oni koji omogućavaju kontrolu u suvremenim društvima, s druge strane oni koji možda upravo suprotno omogućuju i tu destrukciju slobode. U tom smislu je interesantno gdje onda tu glazba ili ono što bi bila umjetnost glazbe potpada, kad zapravo čitavo polje kulture promatramo preko zvuka. Danas je ova vrsta pitanja kurentnija nego ona situacionistička Debordova pitanja koja su iz avangardističke tradicije revitalizirala i anarhizam, i to ne samo u estetičkom smislu. Danas smo možda u potrazi za onim pokretom koji će nas slično Situacionističkoj Internacionali koja je kritizirala društvo spektakla s obzirom na spektakl kao proizvodnju slike, za takvim pokretom koji će propitivati zvuk. To je otvoreno.

¹⁵ Martin Heidegger: Über Igor Strawinsky, u: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976* (= Gesamtausgabe, sv. 13), Frankfurt/M: Klostermann, 1983, str. 181

Nikša Gligo: Hartmann se vjerojatno u Petrogradu zvao Gartmann. Dosta je bitno ono što je pri kraju Dalibor istaknuo: da se glazbu uvijek misli kao da se zna što to jest. Kod Gartmanna bi se to moglo znati što to jest, s tim njegovim navaljivanjem protiv teorije, stavljati glazbu kakva bi trebala biti u ovisnost o teoriji, a znamo da je ta ovisnost jedna konstanta kroz cijelu povijest glazbe, bez obzira radi li se o musice tehne, o musici ili o ... glazbu (nejasno). Ta teza o dobroj i lošoj teoriji kod njega vrlo konvencionalna samim tim što podrazumijeva da nema dobre teorije jer da je uvijek mora zamijeniti neka koja je bolja, podrazumijeva neku vrstu gotovo banalnog paralelnog kontinuiteta i glazbe i njezine teorije.

Bilo je riječi o Cageu. Ako se sjetite da su gotovo istodobno i Cage i Varèse ne bez razloga predlagali da se izbjegne riječ glazba, *music*, ili *musique*. Interesantno je da je to Varèse napravio u jednom svom tekstu kada se umjesto glazbe pojavljuje "*son organise*", organizirani zvuk. To je opet u tom značenju kombinacija kod Hartmanna vrlo interesantno. Puni naslov tog eseja iz 1937. je *"*Son*", organizirani zvuk za zvučni film. Cage, ako se ne varam, dvije ili tri godine kasnije, to je jedan od creda, zahtijevao je da se izbací riječ *music* iz uporabe iz sasvim konkretnih, pragmatičnih razloga jer je previše opterećena tradicijom; da se umjesto glazbe koristi "*organized sound*". Ne postoje nikakvi podaci jesu li oni međusobno znali za te recipročne inicijative. Ali očito je, kako bi sam Cage rekao, to nekako visilo u zraku. Naravno bitno se time situacija nije popravila, dapače, pogoršala se, jer je "*son organize*" još manje bilo jasno po značenju same glazbe koja je bila opterećena bremenom tradicije. To dovoljno jasno ukazuje na problem onoga što jest anarhija u glazbi, u anarhičnoj, anarhističnoj glazbi, to bi bilo nešto sasvim drugo. Nažalost Hartmann, koliko je meni poznato, (zato je bio krasan ovaj Heidegger na kraju), nije bio u stanju dati nikakav konkretni primjer glazbe. Tako da ste vi dečki spomenik digli tom tekstu i ja sam vam zahvalan.

DD: Hartmann spominje samo »glazbene anarhiste«, ali ne navodi nikakvo ime.

PM: Možemo spomenuti da je upravo izašlo na njemačkom džepno reizdanje Adornovih skica za »Teoriju muzičke reprodukcije«. Mislim da je interesantno da je za Adorna onaj krajnje monastički, samostanski ideal kojega postavlja s obzirom na pitanje kako producirati i konzumirati glazbu danas doista samo čitanje partitura. To tiho čitanje partitura to je ono što po Adornu ostaje od produkcije i reprodukcije. To evocira sve moguće sublimne figure samostanskih života, epifanija, ali s druge strane uistinu u smislu normativne estetike je ništa, ili skoro ništa.

Marcel Bačić: Sjećate li se Ivesa: "Bože, kakve veze muzika ima s ...".

ES: To se može shvatiti kao indirektan odgovor na srednji dio Hartmannovog teksta. Ispričavam se što se vraćam na Hartmanna, vi ste ga se cijelo vrijeme držali otprilike k'o pijan plota. Kaže Nikša da ste digli spomenik tom tekstuljku, što naravno nije uopće bila namjera, ja mislim da ste vi govorili o sasvim drugim stvarima, a to što se često spominjao Hartmann je samo privid. U tom komadiću sredine on govori o uhu. To što Petar kaže o tihom čitanju partiture bi bio onda odgovor na Hartmanov problem kojega postavlja u smislu recepcije. Što zapravo čovjek od te vrste slobode može recipirati kao red i nered s obzirom na ograničenost ljudskog uha. Čini mi se da to nije nevažan dio tog teksta.

NG: Pogotovo ako ga se dovede u vezu s unutrašnjim glasom, onda je itekako bitan dio tog teksta, samo što je to ne konceptuirano isključivo, neelaborirano u tekstu.

ES: Pa ništa nije u tom tekstu elaborirano.

NG: Osim ovoga što su Dalibor i Petar izvukli. Ta fiziološka korespondencija, "innere Stimme", "innere Notwendigkeit", nemojmo se previše zavaravati. Hartmann naravno nije čitao Schönberga, to je sasvim sigurno. Da je čitao Schönberga daleko bi popularnije bilo pogotovo u *Plavom jahaču* upotrijebiti "Notwedigkeit", ali eto nije. Dobro je da je upotrijebio "innere Stimme", jer se onda može konceptualizirati taj odnos unutrašnjeg glasa i uha, kako je indirektno sugerirala Eva, a ja sam direktno prihvatio. Radi se jednostavno o tekstu koji ima pretenziju da bude programatski, propagandni tekst.

ES: To je jedna nebulozno nabačena skica nečeg što bi trebao biti pamflet, a zapravo to nije. Mi ne diskutiramo ovdje o tekstu, mi diskutiramo o naslovu, o riječima u tom naslovu koje su bile povod za ovu raspravu koja mi se činila (nejasno).

PM: U generalnom estetičkom smislu bilo bi važno spomenuti to da je barem, kako je to Dalibor jednim dijelom dotaknuo, onim dijelom kojim sam ja referirao posebno na Nancyja, a ne samo na njega, to je vjerojatno pitanje granice fenomenološke metode u cijelosti. S jedne strane imamo skoro pa fiziološku ravan, taj goli materijal koji na neki način korespondira sa skoro apsolutno artikuliranim formaliziranim sistemom. Primjerice, to je vjerojatno

interesantno u kojoj mjeri deleuzijanska teorija zadnjih 20 godina u muzičku teoriju, ne samo pop muzičku nego i šire, u kojoj mjeri postoji ta korespondencija koja svojom razbarušenošću prikriva taj metodski problem same fenomenologije, s jedne strane tog materijala kojega se misli da ga se uzima apsolutno gologa, ogoljenoga, a s druge strane sistema koji se čini da je apsolutno formaliziran i onda u sebi logički, u nekim odjelcima recimo i matematički osiguran, preko teorije skupova. To je metodski problem. To vjerojano nije bila njemu ni namjera, ali meni se čini da nismo u tom smislu u ništa boljoj situaciji, da nas ista vrsta problema muči.

NG: Sve se to pak itekako čvrsto oslanja na teorijsko ...? Pierra Schaeffera o konkretnoj glazbi, odnosno o njegovom obratu trokuta, od ideje prema djelu, od konkretnog prema djelu. Konkretno je baza trokuta koji je na vrhu, a glazba je dolje, obratna ideja koja se širi u razne varijante. To je elaborirano u *Traité des objets musicaux*, na kojih 700 stranica. Nažalost nitko kod nas se nije time bavio, a delezijanci se dobrim dijelom znaju pozivati na Schaeffera, znači da ga čitaju. Ali to nema veze s Hartmannom. Taj vid, vrstu konkretnosti koju zastupa Schaeffer ne može se nikako prihvatiti kao vrstu sirovosti koja dokida red, dapače upravo je u tome ta granica fenomenologije, taj fiziološki aspekt ...?. uha da raspozna red u prirodnom neredu, nešto što je temelj njegove teorije koji se manifestira u onom utopijskom projektu solfeggia za konkretnu glazbu, koji je nemoguće sprovesti s obzirom na instituciono ustrojstvo glazbenog obrazovanja u Francuskoj i u svijetu. Ali je to dovoljno simptomatično za stanje anarhije u glazbi.