

Fulvio Šuran

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Hrvatska
fsuran@unipu.hr

Thaumàzein: na izvoru filozofije i glazbe

Sažetak

Izlaganje razmatra suštinski odnos filozofije i glazbe u njihovom zajedničkom podrijetlu i izvornosti, otkrivajući ga u svojoj očiglednosti koji, zbog toga, ostaje i dalje prekrasan u svojoj suštini i nadasve tajanstven. Taj je odnos 'dobro' sačuvan u svim ritmičkim elementima poezije, plesa i glazbe, posebice metrike antičke kulture. Nit vodilja ovog izlaganja je promišljanje o glazbi kroz filozofske načine, i to one kroz koje se filozofski može misliti i o izvornoj filozofiji. Odgovor do kojeg se tu dolazi neminovno se iznova pretvara u postavljanje novih pitanja. Radi se, dakle, o 'igri' koja se danas nastavlja ponovnim vraćanjem na prvotno, izvorno pitanje. Jer kako kazuje Heinrich Heine: „I ne završavamo upitati se, opet i opet, dok pregršt zemlje nam ne zatvori usta. Ali i to je odgovor”.

Ključne riječi: *Dioniz, glazba, Apolon, filozofija, Sokrat, Platon, Schopenhauer, Nietzsche, pathos, tragedija, opera.*

“Ovaj osjećaj čuđenja pokazuje da si filozof, jer čuđenje je jedino počelo filozofije”.¹¹⁰

Uvod: Individualnost ili univerzalnost nespojiva muzička kombinacija?

Da sam to izlaganje napisao prije dvadeset godina zasigurno njegov bi sadržaj bio sasvim druge naravi. No vremena su se promijenila, kao i dob onoga koji izlaže, a više od svega sami događaji: glazbena i kulturološka događanja su se promijenila dovodeći do novih uvida i do manje manihejskih razmišljanja, barem što se mene tiče. Tada sam bio uvjerenja da glazba nije izraz univerzalnosti, nije jezik cjeline. Na to, na primjer, ukazuje njezina povijest, razvoj i revolucija glazbenoga jezika ili muzičkih jezika, njihov povijesni i zemljovidni relativizam, diferenciranost njezinih slušatelja, različiti nivoi prihvaćanja, shvaćanja i odgoja, ali i relativnost i pluralnost glazbenih kultura, itd. Ponukan tim činjenicama bio sam uvjerenja da je glazbeni jezik partikularan, a nikako univerzalan.

U međuvremenu moja je generacija iskusila, i to na dramatičan i konfliktan način, krizu tonaliteta i potvrdu **atonaliteta**, dodekafonije, integralne serijalnosti, zabavne, **stokastične glazbe**, itd.. glazba se tada postavila protiv svakoraznih konzervatora i branitelja starog tonalnog reda: istovjetan reakciji i povezanosti sa svijetom koji nije imao više razloga da postoji jer je pripadao neplodnoj prošlosti. U to je vrijeme prihvaćanje i potvrđivanje univerzalnosti glazbenog jezika značilo prihvaćanje tabua tonaliteta, koji se, i pod plaštem lažne univerzalnosti, i dalje pokušavao uvući i vladati nad glazbenom scenom.

Tko je podupirao i zastupao glazbeni tonalitet - Strawinski, Hindermith ili Zdanov - istovremeno je bio i pobornik univerzalnosti glazbenoga jezika: nedodirljivi u svojim fundamentalnim strukturama. Neprihvatanje kojih vodilo je do glazbene nekomunikativnosti. U ono je vrijeme prihvaćanje ideje o povijesnosti glazbenoga jezika prolazilo kroz negacije njezine univerzalnosti, što je, u neku ruku, izgledalo kao osvajanje i prihvaćanje evidencije činjenica, tj. prihvaćanja same evolucije glazbe devetnaestog stoljeća.

Danas su se međutim stvari znatno promijenile: globalizacija, pluralizacija vrijednosti, znanstveno-tehnološka rasprostranjenost unijele su diskutabilnost unutar te problematike. Ne bi zato bilo loše – prije nego što se ulovimo u koštac s antičkim problemom o univerzalnosti glazbenoga jezika – ukratko ponoviti povijesne etape preko kojih se on i definirao. Kao što bi bilo korisno i rezimirati cjelokupnu muzičku misao. No kratkoća teksta dopušta da se samo prisjetimo kako je počevši od Pitagore, i to s malim izuzecima, vladajuća koncepcija bila da se radi o univerzalnom jeziku zasnovanom na racionalnim strukturama, jer i njezina univerzalnost (kao i filozofije) proizlazi iz mogućnosti (njezine) racionalizacije: Platon - Aristotel.

¹¹⁰ Moj prijevod s grčkog koji je istovjetan s grčkim originalom (Theaet., 155 d). i koji se ponešto razlikuje od onoga koji daje Milvoj Sironić „I baš je svojstvo filozofa to duševno stanje, tj. čuđenje. Jer nije drugi početak filozofije nego ovaj ...“ (Platon, Teetet, 155 d, str. 117) .

Vidi: https://www.hrstud.unizg.hr/_download/repository/Platon%2C_Teetet_%28Sironic%29%5B1%5D.pdf

To ukratko znači da se od Pitagore pa sve do Rameaua uglavnom smatralo kako je glazba jezik posredstvom kojeg se svemir – (ili, što se Platona tiče, ideja) – prikazuje ljudskom biću, kojemu dolikuje i suštinska racionalnost ljudske duše.

Povratak Dionizu

Upit koji istražuje odnos između filozofije i glazbe ukorjenjuje se u shvaćanju i prevladavanju kao sokratizma tako i platonizma u vidu promišljanja jedne ne-sokratske i ne-platonske perspektive, ne izostavljajući njihovo ponovno shvaćanje unutar zajedničkog korijena. Tu se naročito misli na Schopenhauerovo i Nietzscheovo razmatranje na jedinstvu glazbe i filozofije.

To nikako ne znači da sokratsko-platonska perspektiva mora biti zauvijek odbačena, jer se njezinim *prevladavanjem* želi tu perspektivu promisliti na nov način, ne oduzimajući joj pritom ništa i ne mijenjajući je suštinski. Već samo kao mogućnost jednog drukčijeg obuhvaćanja od uobičajenog, budući da “*u iste rijeke i ulazimo, a i ne ulazimo, i jesmo pa i nismo*”¹¹¹. S ovim se, dakle, promišljanjem želi označiti i način kako se opisuju granice obzorja koje obuhvaća postojeći odnos između filozofije i glazbe.

Već u prvim sokratskim dijalozima odnos između glazbe (*mousiké*) i filozofije (*philosophia*) promišljen je kao mjesto mudrosti (*sophos*). Dakle, kao nositelj specifične mudrosti (*sophia*) shvaćene kao iskustvo i vladanje, tj. kao majstorsko vladanje nekom tehnikom (*téhne*)¹¹². U vidu sposobnosti koje se oslanja, ako ne i zasniva, i na inteligenciju i na praktičnu vještinu.

U stvari, radi se o kvalitetama koje definiraju umjetničku vrijednost same glazbe shvaćene kao glazbeno umijeće ili vještina (glazbena *sophia*) istovjetna retorici. Koja se, u vidu umijeća ili umjetnosti pojavljuje i predstavlja u obliku prenosivog sistema posredstvom obrazovanja. Dakle kao *téhne*, praktično znanje koje, čak i kada nema neki zabavan sadržaj, u vidu ugodnog zadržavanja, nema znanstvenih osobina pa ne može ni biti shvaćena kao znanost. Ona je jedna partikularna *sophia*¹¹³.

Svatko tko sebe posvećuje proučavanju glazbe može se nazvati glazbenikom, no da bi mudracom postao to nije dovoljno. Glazba se, da bi postala znanost, mora uzdignuti do nivoa u kojem će se naći u zajedništvu sa spoznajom pravednosti i dobra: samo *sophia* i *ethos* daju temelje filozofskoj glazbi (*mousiké*); samo odvajajući se od čistog estetskog suda kao i od obične osjetilne manifestacije

111 Heraklit (fr.49a).

112 “Našavši se u neprilici, kakav bi spas našao čovjeku, Prometej ukrade Hefestu u Ateni vještu mudrost zajedno s vatrom – ta bez vatre nitko je nije mogao steći niti korisnom učiniti – i tako eto nadario čovjeka (**Protagora**, 321d). U Platon, Protagora i Sofist, Naprijed, Zagreb1975., str. 53.

113 I to naročito ako ju se promatra u okviru Pindarovog shvaćanje iste, koje nalazimo u djelima **Olimpijske ode** (I, 15, 187) i **Pitijske** (I, 42; III, 200). Dakle, kao složena disciplina; kao jedna zasebna i neovisna umjetnost zasnivana na samoj vrijednosti harmonije u obliku spektra matematičko-racionalnih spoznaja (PLATON, **Fedar**, 268d-e), ali nikako kao znanost (*epistéme*).

inteligibilnog svijeta, tj. od stanja obične iskustvene, empirijske umjetnosti moguće je uzdići se do nivoa uzvišene znanosti¹¹⁴.

Međutim, da bi to postigla mora ući u onaj metafizički sistem kojeg je Platon predvidio i pripremio za **philosophia**. Mora se, dakle, uvući između inteligibilnog svijeta i osjetilnog svijeta prelazeći preko estetskog plana ili dimenzije osjetljivosti, prevladavajući tako plan svakodnevnice ili činjenično stanje pukog tehničkog glazbenog majstorstva u ovladavanju specifične **téhne**.

Samo krećući u susret filozofiji, uzdižući se do njezinog nivoa, glazba ima mogućnost da postane znanost, ali sve dok filozofiju ne sustiže i dostigne, na njenom istom planu, ona će biti samo puko majstorstvo. Dakle, jedna obična **téhne**.

Glazba se mora uzdići iznad nivoa umjetnosti kako bi sličila filozofskoj mudrosti (**philosophia**), a u tome, pjesništvo joj može ne samo pomoći već i nečemu podučiti.¹¹⁵

U tom smjeru Platon u **Kritonu** i u **Ionu**¹¹⁶, kao i u **Kratilu**,¹¹⁷ ali i **Gozbi** (ili **Simpozij**)¹¹⁸ glazbi vraća osobinu prizivanja želja posredstvom Muza, otvarajući se tako onoj magičnoj i iracionalnoj dimenziji koja će mu poslužiti kako bi očistio, poboljšao i nadopunio onu umjetničko-racionalnu dimenziju koja pripada znanosti (**sophia**) i tako učiniti prvi korak prema **philosophia**. Da bi to i postigao u svoj sustav ubacuje i antičke legende kao i mitove¹¹⁹ u kojima se glazbenika promatra kao onog koji je u stanju da kod čovjeka pokreće određena emotivna stanja; da mu potrese dušu

114 „Sokrat: Glas koji izlazi iz usta kod svih nas ili svakoga jest jedan, ali je opet neograničen po mnoštvu.

Protarh: Kako to?

Sokrat: No ni po jednom od ovoga dvoga nismo nekako mudri, niti zato što znamo neograničenost glasa niti što znamo njegovo jedno, već poznavanje količine i kakvoće glasova jest ono što svakoga od nas čini gramatičarom.

Protarh: Sasvim točno.

Sokrat: Pa i ono što nekoga upravo čini glazbenikom jest to isto.

Protarh: Kako?

Sokrat: Kao u onoj umjetnosti glas je nekako jedan i u toj.

Protarh: Kako da nije?

Sokrat: Uzmimo dva glasa: dubok i visok, a kao treći uzmimo jednolik. Ili kako?

Protarh: Tako.

Sokrat: Ali kad bi ti znao samo to, još ne bi bio mudar u glazbi. No ako ne znaš ni to, u toj umjetnosti nećeš vrijediti ništa.

Protarh: Doista.

Sokrat: Međutim dragi, kad upoznaš glazbene intervale, koliko ih je na broju s obzirom na visinu i dubinu glasa i kakvi su, pa granice tih razmaha, zatim koliko je od njih nastalo spojeva, koje su uočili naši preci i uputili nas, svoje sljedbenike, da ih nazivamo harmonijom, pa opet druge takve odnose što se nalaze u pokretima tijela, a izmjene pomoću brojeva kažu da ih treba nazivati ritmovima i metrima i ujedno imati na umu da tako treba ispitivati sve što je jedno i mnoštvo – kad si dakle to tako upoznao, tada si postao mudar, a kad ispitujući na taj način upoznaš bilo koje drugo jedno, tada si tako postao upućen u to.“ (**Fileb** 17c-d), u: PLATON, **Fileb** i **Teetet**, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 121.

115 Dakle „Platonova neslavna polemika protiv pjesnika ne svjedoči o amuzičkoj averziji spram lijepe riječi; izraz je neizbježne medijske konkurencije između novih, promišljenih govora o bogu, duši i svijetu te stare rapsodike koja navodi na opijenost i kazališne teologije koja oduševljava i potresa“. (P. Sloterdijk, **Filozofski temperamenti**, Ljevak izdanje, Zagreb, 2011. str. 25).

116 Platon, **Ionu**, 533e-534c).

117 Platon, **Kratilu**, 406a.

118 Platon, **Gozba**, 196d-197b.

119 Platon, **Zakoni** IV, 719c.

otkrivajući nam tako i korijen svjetskih načela¹²⁰. Na taj se način emotivno stanje duše otvara nad ponorom stvaralačke inspiracije gdje glazbenik ne samo što je u cijelosti savladao umijeće, već je i od Muza inspiriran i opsjednut¹²¹; u vidu božanstva koji se izražava i govori posredstvom Muza. Vraćajući se tako do umno nedostižnog i nedohvatljivog izvornog mjesta riječi¹²².

Taj dar kojeg bogovi odobravaju onomu koji djeluje kao spona, spoj, prsten povezivanja između osjetilnog mnoštva i kozmičkog usklađivanja Ideja (u vidu kozmičke harmonije) doprinosi sazrijevanju teorije o muzičkom lijepom kao proizvodu djelovanja harmoničnog dinamizma u aktivnoj kontemplaciji same ljepote.¹²³

Prevladavajući nivo osjetilnosti (u vidu osjećajne ugode), Platon osvaja i prihvaća načela glazbene harmonije¹²⁴ kao zamah koji je nužan kako bi se užitak uzdigao do višeg, intelektualnog plana, što čini da se o glazbi može govoriti u terminima racionalne ugode i užitka. Radi se međutim o užitku kojeg samo obrazovani pojedinac – koji je sposoban shvatiti samu suštinu ljepote u svom pravilno uređenom skladu riječi, melodije i ritma - može i dostići¹²⁵.

Tek na toj razini usavršena¹²⁶ glazba može se i uzdići do višeg, racionalnog neba (**hiperurana**) dijalektičke harmonije¹²⁷: koja u sebi odražava kozmičko načelo idealnih odnosa koji se analogno ogledavaju i odražavaju u pokretima, vrtlozima i stanjima duše, a preko ove, i na druge duše po načelu empatije¹²⁸. Samo tako dijalektičko-filozofsko razmatranje glazbe nalazi svoje dovršenje, svoje ispunjenje ili okončavanje¹²⁹.

Ovdje prevladavanje umjetničke dimenzije glazbe – u svojem estetskom ograničenju – određuje njen smisao unutar platonskog metafizičkog sistema, kao posredništvo između dvaju osnovnih dimenzija: osjetilnosti i inteligibilnosti. U (tom) posredovanju između pasivnog slušanja (prislušivanja) Muza i vještine kompozicijske tehnike, što je rezultat umjetničke **sophia** koja se izražava po diktatu

120 Ovdje metafizika, zasnovana na odnosu između inteligibilnog svijeta i osjetilnog svijeta, predstavlja pravi temelj.

121 Platon, **Gozba** (254a), **Zakoni** (III, 682), **Fedar** (249c-d).

122 Platon, **Ion**, 534.

123 U stvari sav “šarm platonskog teksta sastoji se u tome da se u njemu – za razliku od aristotelovskoga i cjelokupne akademske literature – još po svemu prepoznaje blizina spram načina govorenja mudrih pjevača i pobožnih dramaturga”. No ovdje Muze nisu dovoljne, njihov deliriji u vidu inspiracije nije dostatan da određuje vrijednost glazbenog djela, kao ni ulogu umjetnika. “To što je filozofija počela potiskivati baštinjene mitove i mnijenja bilo je posve dosljedno: umjesto bajkovitih narkoza i rapsodijskih entuzijazama stremila je stanju ‘kritičke’ trezvenosti, koje se oduvijek smatralo radnom klimom autentičnoga filozofiranja. Jest da je platonizam svojim učenjem o lijepim manijama te o sobria abriatis – trezvenom pijanstvu – sklopio i kompromis kritike i oduševljenja, ma koliko takvi ustupci kasnijim suhim školama bili strani” Ibidem, str. 22.

124 Koje su naročito obrađene u djelima Platon: **Timej** i u **Zakoni**.

125 Vidi Platon: **Timej**, (80a-b), **Zakoni** (II, 667, i dalje; 669a-b).

126 Tj. nakon što je prevladala tjeskobe iracionalnosti i neobuzdane vrtloge magične inspiracije, i tako se udaljila od dionizijske opasnosti čarolija, ekstaze zanosa i ushićenja.

127 “‘Sjećanje’ na prenatalno, apriorno ili čisto znanje ubuduće treba mitologijsku i rapsodijsku kulturu pamćenja učiniti izlišnom. Revolucija znanja počinje onim **a priori**”. P. Sloterdijk, op. cit., str. 21.

128 Platon, **Zakoni** II, 653d–654a.

129 “Objave i evidencije sada više ne nastaju ekstazama, nego pomoću zaključaka: sama je istina naučila pisati, do nje se dolazi slijedom rečenica”. P. Sloterdijk, op. cit., str. 21.

Muza, Platon usredotočuje i oblikuje sintezu svoje vizije o odnosu između glazbe i filozofije i to na stupovima ove potonje: filozofije.

Unutar te dimenzionalnosti i glazbena je sudbina – kao što je to bio slučaj i za filozofiju – označena oponašanjem (*mimesis*), gdje je lijepo povezano s dobrotom. U istoj mjeri u kojoj se oponašaju idealne moralne misli i osobine, i glazbeno oponašanje (*mimesis*) – kao spoj čina, harmonije i ritma – odražava sam *ethos* čovjeka, a ne njegovu *aisthesis*¹³⁰. Na taj način muzikalno lijepo prebiva u moralnom dobru, čijem se odgoju usklađujemo kao na dijalektičku filozofiju¹³¹.

Analogija između lijepoga i dobrog, glazbe i filozofije, zasniva se na odnosu između osjetilnog i inteligibilnog svijeta; na harmoniji i ritmu, povezanih na polju zvučne podloge i to u samom središtu metafizičkog sistema kojeg Platon ostvaruje i gradi za filozofiju kao takvu.

Pojam *lijepo istine* koju Platon određuje u svojem kapitalnom djelu *Država*¹³² otvara put (mogućem) preobražaju pitanja glazbe u ono o dijalektici: uzdizanje do idealnog svijeta koji sada obuhvaća obadvije aktivnosti duše.

Pjesniku kao i filozofu su otkrivena i objelodanjena božanska ljepota i istina, koje su stavljene u sam sistem posredstvom obrazovanja nakon što je inspiracija (stvaralaštva) srele tehniku, kao njeno stjecište (posuda) uzdižući glazbeno djelo na plan etičke valjanosti harmonije kao slike idealnog.

Glazbenik, dostižući taj nivo razumnog savršenstva više ne pripada nizu običnih umjetnika, i kao takav s pravom se stapa s filozofom, u svom neprestanom stanju budnosti. Sada je njegova neposredna zadaća biti umno otvoren slušanju onih zvučnih ritama i odnosa koja, ukoliko harmonično su usuglašeni, i na zvučnom planu odražavaju onu idealnu viziju stvarnosti koju filozof uviđa i obuhvaća izvan ograničenja umne pećine. Sporazum između *mousiké* i *philosophia* sada je ne samo usklađen već i zapečaćen kao na nivou istine tako i na putu dijalektike, kao logosa koji se ostvaruje u govoru i u njegovoj mimetičkoj predodžbi.¹³³

130 Vidi Platon: *Država* III, 395 i dalje; *Zakoni* II, i dalje. U stvari i *Fileb* (51c) je u tom smislu dosta jasan : čista ljepota, slušno percipirana od strane ljudskog uha, pojedinca koji je dijalektički obrazovan, ubere se i spoznaje u čistim i artikuliranim zvukovima koji su osjetilna podloga harmoničnih idealnih figura.

131 Vid Platon i: *Hipija Veći* (297e); *Zakoni* (II, 663b); *Fedon* (74 i dalje); *Država* (VI, 510d–511a).

132 Platon, *Država* (VII, 516a, 517b-d, 518b).

133 “Sada istinska glazba više ne nastaje zvukom i stihom, nego argumentom u prozi i dijalektičkim vođenjem misli. Stoga platonski opus ne obilježava samo prag između usmenosti i pismenosti, nego je smješten i na granici između starijega glazbeno-rapsodijskog prenošenja znanja te novijega prozno-komunikativnog nabavljanja znanja”. P. Sloterdijk, op. cit., str. 25-26.

Sokrat, Platon

Red je sada da se ukratko pozabavimo i nekim temama koje su neposredno povezane uz pitanje odnosa filozofije i glazbe unutar tek načete sokratovsko-platonske perspektive sintetizirane u **Fedonu**¹³⁴. Radi se o trenutku u kojem Sokrat svojim pristalicama objašnjava, odgovarajući upitu koje mu je **Kebet** postavio, kako to da je u zatvoru, i to par dana prije smrti, naumio sastaviti jednu himnu i nekoliko prigodnih stihova u čast Apolona nadovezujući se na Ezopove basne. Sokratov je odgovor jednostavan: on je himnu i nekoliko pjesničkih stihova sastavio prvenstveno da bi prije smrti odgovorio snovima koje je često snivao i koji su mu kazivali da “*čini glazbu*”¹³⁵.

Tumačenje koje Platonov Sokrat daje jasan je i jednostavan: pretpostavlja da taj učestali san ima namjeru da ga potiče da nastavi na putu filozofije, jer ‘*činiti glazbu*’ istovjetno je s nagovorom da se bavi filozofijom, tj. da *čini filozofiju*, kao najuzvišeniju glazbu koja se svijetu može dogoditi. Dakle, *činiti glazbu*, kao spoj riječi i muzike odgovara i viziji koju nalazimo i u **Fedonu**¹³⁶, gdje se traži da filozof ontološki sudjeluje¹³⁷ u suštini svijeta (u-sebi svijeta) na planu inteligibilnih poimanja (**logoi**) i posljedičnog spoznajnog oponašanja (nasuprot doksomimetičnog)¹³⁸, zasnivanog na istim odnosima bitka i na međusobnom sudjelovanju idealnih suština. Radi se, naime, o ontološkom i spoznajnom sudjelovanju koje se izražava na planu “*dijalektičke nauke*”¹³⁹ u perspektivi jedne pravednije i više **mimesi** koja, posredstvom svojih razmišljanja, povezuje se s prirodom svojstvenom onome što je¹⁴⁰.

Prema platonskom Sokratu, *činiti glazbu* cijelosti ulazi u cjelovit plan pravednog i čistog oponašanja (**mimesisa**) kojeg nalazimo razrađenog i uobličjenog u Platonovoj **Državi** i to prema anti-subjektivnom i anti-perspektivnom gledanju stvari.

Put koji Platona vodi da prevlada Homerovu perspektivu i pjesničku tradiciju, koja svoj najuzvišeniji izraz nalazi u grčkoj tragediji, zasniva se na idealnom modelu apolonske glazbe (**mousiké**)¹⁴¹. Podržavati tijesni odnos između **ethosa** i **mousiké**, kao sredstvo izražavanja i obrađivanja vrline i poroka u srcu grada-države (**polis**), podrazumijeva da promjene i ažuriranja pravila i postupka glazbe utječe i na samu promjenu zakona Države¹⁴².

134 Platon, **Fedon**, 60d-61b.

135 “A ti snovi bili su otprilike ovakvi. Često mi je u minulom životi – kazuje nam Sokrat – dolazio isti san, čas u ovoj čas u onoj prilici, ali uvijek s istom opomenom: ‘Sokrate, muzici se posvećuj i nju njeguj!’“ (ili u mojem prijevodu: ‘Sokrate čini glazbu’). Platon, **Posljednji dani Sokratovi** – Fedon ili o duši, Kultura, Beograd 1959., str. 70.

136 I koja se nastavlja i u **Sofistu**.

137 Vidi Platon: **Fedon** 101c, i **Parmenid** 132c-d.

138 Platon, **Sofist** 267e.

139 Platon, **Sofist**, Naprijed, Zagreb, 1975., str. 167.

140 Vidi Platon: **Sofist** 253d-254; **Država** III, pogl. 6-9.

141 Jer u “**polis**u otvorenome prema svijetu postalo je nemoguće da se zadaće inicijacije obavljaju isključivo šamanističkim tehnikama: demokratski, ratoborni grad nije pogodovao stanju transa”. P. Sloterdijk, op. cit., str. 20 - 21.

142 “Gradske forme života zahtijevaju novi tip odrasloga čovjeka kojemu bogovi ne dolaze previše blizu – to ujedno znači da te forme stimuliraju vrstu inteligencije koja se od tradicije i ponavljanja preusmjerava na istraživanje i ‘sjećanje’”. P. Sloterdijk, op. cit., str. 20 - 21.

To čini da platonska analiza glazbenog stvaralaštva budno razmatra sve postupke i procese koji su inherentni muzičkoj kompoziciji i njezinom utjecaju na ljudsku dušu. Radi se o postupku koji svoj zaključak nalazi u poglavlju 10 -12 treće knjige *Države* odbacivanjem *aulosa* (oboa, flauta) i višezličnih instrumenata, s ciljem moralnog upravljanja estetske vrijednosti glazbe do samog spajanja s etičko-političkom vizijom *Države*. Unutar te perspektive jedina konkretna mogućnost da se u glazbi spozna najvišu filozofiju je ona da se posredstvom lire i citre prati melodični pjev, kao proizvod harmonije i ritma koji prati riječ¹⁴³. Prema Platonu to je jedini put koji određuje sudbinu glazbe u svom odnosu s filozofijom: pobjeda Apolona nad Marsijom. Prije stapanja s Dionisom, na putu koji ide ususret *duhu muzike*, Apolon se druži s lirom i citrom: apolonsko-pitagorejski duh prožima moralnu i političku kvalitetu zajednice posredstvom pročišćenja strasti, gdje pobjeda Apolona nad Silenom Marsia predstavlja uspostavljanje primata riječi nad pjesmom, naracije i predstave nad artikuliranim zvukom i čistom glazbom.

U desetom poglavlju treće knjige *Država* Platonovo objašnjenje Sokratovog sna, nalazi i svoju osnovu: melodija, kazuje nam Platon, sastavljena je od riječi, harmonije i ritma, i budući da riječi u glazbi (**muzicirane riječi**) jesu i kazuju isto što i ne ispjevane riječi, one oponašaju virtuozne modele prema planu prave *mimeisthai*. Uz to Platon dodaje i jednu važnu tezu: „*Harmonija i ritam moraju pratiti riječi*“.

Posljedica toga je odbacivanje svih onih harmonija u kojima se izražavaju oni postupci i duševna stanja koja vode do nerazumne strasti i uznemirenja jer su štetni civilnom životu i moralnom uzdignuću duše. U tom kontekstu Platon prihvaća samo one harmonije koje se mogu prilagoditi pjesmi i melodiji, i koje su stvorene od glazbala koja nemaju mnogo žica¹⁴⁴, jer etički ispravna glazbala ne smiju stvarati mnogo harmonija¹⁴⁵.

Imajući sve te premise u vidu nije biti teško razumjeti suštinu osude koja je zadesila Marsia i njegovog aulòsa, sa svim svojim bogatstvom zvukova, mnogoglasnosti, mnoštvom zvučnih, sonornih nivoa izražavanja, širinom akustične perspektive koja doseže do ujedinjenja svih zvukova. Kao što neće biti teško shvatiti da u platonskom fundamentu glas nikako ne može biti zamijenjen aulòsovim puhanjem kao ni od složene i višestruke harmonizacije. Kao što nije teško uvidjeti da za Platona nije poželjno da riječ bude praćena glazbalom koja, svojom snagom izražavanja, svojim pathosom, oduzima riječju onaj heterogeni smisao koji nju čini pravednom i lijepom. Što, naročito vrijedi za ona polifonična glazbala, kao što je aulos koji ima sposobnost da do te mjere harmonizira melodičnu certu da oduzima riječima onu linearnost potrebnu da se podržava vrijednost istine i spoznaje, pravednosti i regularnosti.

143 Platon, *Država*, 398d – 399d.

144 „Ne ćemo dakle hraniti graditelje harfi i cimbala i svih glazbala, koja su s mnogo žica i glasova“. Platon, *Država*, 399d.

145 „Ni tu ne smijemo tražiti šarenila ni različite mjere, nego se držati ovih ritama, koji odražuju uredan i hrabar život“. I ne samo to: „A kad to nađemo, moramo uređivati stopu i napjev prema govoru takva čovjeka, a ne govor prema stopi i napjevu“. Platon, *Država*, 399e-400a.

Za Platona, i ne samo¹⁴⁶, Aulòs, držeći usta zauzeta, onemogućava da se pjeva o vrednoti; što nije slučaj lire koja ustima omogućava da na apolonskom nivou ispravnog oponašanja (**mimēsthai**) izrazi jedinstvo logosa i etosa. Aulòs, dakle, otuđuje artikuliranu riječ i poetično pjevanje, izobličuje i zastrašuje, stavljajući nas ispred Gorgonava lica, ispred onog intelektualnog tonusa od kojeg se i Atena zgrozila i pobjegla.

Ako i dalje svoju pažnju osvrnemo na Platonovu **Državu** naići ćemo i na razloge koji su doveli filozofiju da se zasnjuje na sposobnosti pogleda i viđenja. Ne radi se samo o običnom viđenju: za Platona vidjeti znači promatrati (vidjeti) ono što je svojstveno, a ono što je svojstveno predstavlja predmet svojstvenog gledanja. Za Platona pravo viđenje je ono viđenje koje vidi ono što je svojstveno, ispravno stvarima, a ono što je ispravno u-stvari predmet je ispravnog gledanja, promatranja¹⁴⁷. Ovdje se dakle ne radi o pukom, fizičkom gledanju, već o viđenju i ne-viđenju (gledanju i ne-gledanju): dakle, o gledanju ne samo očima, već i razumom, intelektom i to ne toliko ono što je samo po sebi vidljivo, koliko ono što je očima nevidljivo, tj. inteligibilno¹⁴⁸.

Stvarno, dakle, ispravno viđenje znači u-vidjeti svijetlost, tj. ideju kao svijetlost stvari. Samo u tom smislu sposobnost (unutrašnjeg) viđenja može se tumačiti kao najsavršenije osjetilo: jer ono vidi ideju kao svjetlost koja ispravno i istinski osvjetljava stvari. To je sluhu nemoguće činiti, zbog čega se mora koristiti riječima kako bi inteligibilno oblikovao i artikulirao zvuk i glas. Ovdje riječi osvjetljavaju zvuk – tj. zvučnu komponentu, površinu - dajući zvuku ono što, prema Platonu, ne posjeduje: odraz svjetlosti, njezino ono-što-je, bitak.

To je razlog zbog čega za Platona, glazba ima potrebu riječi kako bi došla do potpunijeg izraza, kako bi pridobila onaj (pravi) oblik (**eidōs**) koji će joj omogućiti da na dostojan način stanuje u pravednoj Državi¹⁴⁹.

Nužnost riječi u glazbi zasniva se i na dodatnom pojašnjenju. Naime samo je riječ osvjetljena blještavilom ideje i, kao takva, samo ona može povratiti sluhu onu jasnoću koja omogućuje uzdizanje do etičkoga plana noetičke spoznaje. S Platonom etički ispravna glazba nestaje iz prijašnje ne-umne estetske dimenzije, pretočujući se u etičko-noetičku dimenzionalnost, jer nevidljivi plan stvarnosti ne smije ostati zatočen u mračnoju regiji dionizijskog ponora, već razumski sagledan i spoznatljiv.

Samo mnogo stoljeća kasnije ponovo će se govoriti o istini muzike na estetskom planu, samo što će tada istina imati sasvim drukčiji statut postojanja.

146 „Priča se, naime, kako je Atena pronašla frulu, pa ju je odbacila. I nije loše što pričaju kako se božica rasrdila stoga što frulanje nagrđuje lice, pa ipak je vjerojatnije (da je to učinila) zbog toga što poduka o frulanju ne podnosi ništa umnom razvoju, a upravo Ateni pripisujemo znanost i umijeće“ (**Politika**, 1341b). Aristotel, *Politika*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1992., str. 265.

147 Jer „koje mišljenje svoje zaista upravlja na bitak, nema jamačno ni kada gledati dolje na zanimanju ljudi, s ljudima se boriti i napunjeti svoju dušu zavišću i neprijateljstvom: pravi filozofi gledaju i promatraju nešto što je uređeno, vječno jednako, što među sobom nepravde ne čini i ne trpi, te je sve u razložitom redu; to oni oponašaju i što više se s njime izjednačuju“. Platon, **Država**, 500b-c.

148 Ili Platonovim krajnje dvosmislenim riječima: „ - I onda velimo, da se predmeti vide, a da se ne promišljaju, a ideje opet da se promišljaju, a da se ne vide. - Da. - Kojim onda dijelom svojim vidimo ono, što se vidi? - Vidom. - Što ne, sluhom ono, što se čuje, i ostalim osjetilima sve što se zapaža?“ Platon, **Država**, 507c.

149 Platon, **Država** 509c; 510b; 510d–511a–c.

Arthur Schopenhauer

U djelu "***Svijet kao volja i predstava***" Schopenhauer glazbi vraća njezino osnovno svojstvo ne obazirući se puno na mimetičke osobine umjetnosti, no ostajući i dalje unutar platonskog metafizičkog obzorja. I za njega glazba sudjeluje, participira u suštini svijeta i to ne zato što je svijet model kojeg oponaša; ona, na njoj svojstven način, reprezentativna je umjetnost, ali ne reproducira stvari i događaje svijeta vraćajući nam ih i predstavljajući ih pod drugim oblikom, kao što ni Platonsku sferu ideja ne vraća na osjetilnom nivou. Već prvenstveno iskazuje i izražava samu volju u svojem sonornom objektivitetu. Dakle, kao njezino otkrivanje, zbog čega ne potrebuje nikakav izvanjski element (neučinkovitost riječi) radi svojeg ostvarenja.

Za Schopenhauera tamo gdje se glazba pojavljuje u zajedništvu riječi, ni na koji način ne pridonosi potenciranju ili smanjenju glazbene osobnosti kao izražaj i sudjelovanje same suštine svijeta, tj. volje.

Tako na primjer, Temeljni § 52 označuje stvaranje jednog suštinskog odnosa, iako dvoličnog, između glazbe i svijeta prema kojem glazba predstavlja najveći stupanj opredmećenja same volje, života i svjesnih ljudskih težnja. Bez potrebe da to otkrivanje prelazi kroz objektivno razmatranje riječi i govora i to čak i kada se glazba izražava kroz glas ili pjevanje. Postavljeni naglasak na ulogu melodije koja nam prikazuje tajnu povijest razborito prosvjetljene volje, popraćena je s potpunim odmakom same melodije od jezika razuma kako bi slijedila vlastiti izražajni put i svoje konstruktivno postupanje. Melodija, preko sebe, otkriva najdublje tajne volje i osjećaja i tako se definitivno udaljava od razumski oblikovane riječi. *Pojam* se tu otkriva i pokazuje sterilan u podudaranju s intimnom suštinom svijeta, s onom dubokom mudrošću. Sada je glazba ta koja ju razotkriva i izražava, i to iz sebe i za sebe, jer se radi o jeziku kojeg razum ne shvaća i za kojeg se pojam pokazuje impotentnim.

Muzički geniji zvučno ne reproducira, ne umnožava fenomen, već opredmećuje glazbu njoj vlastitim jezikom, kao neposredne slike same volje u sebi. Samo na taj način pjesništvo i pantomima mogu glazbu pratiti u svom izražajnom i konstruktivnom putu pojavljivanja neposrednog htijenja. Drugim riječima, od Schopenhauera otvorena perspektiva pomiče filozofsko razmišljanje o glazbi od *oponašajuće-predodžbene paradigme* - što glazba 'kazuje' i 'znači' u svom praćenju riječi ususret s fenomenološkim svijetom – prema *otkrivajuće-izražajnoj paradigmi* – 'što glazba kazuje' i kako ona to kazuje prevladavajući nivou osjetilnog učinka kako bi stigla do višeg nivoa povezivanja ljudske misli i volje kao suštine svijeta. Zato, da bi do tog razmatranja došao, Schopenhauer prelazi put koji vodi od prevladavanja pojma do prihvaćanja ideje u umjetnosti.

Pojam je apstraktan i diskurzivan, razumski obuhvatljiv i govorno priopćljiv; riješen u svojoj definiciji i predmet racionalne misli, rezultat djelovanja subjekta određenog prema ***principium individuationis (unitas post rem)***. A ideja, sa svoje strane, cjelovito je intuitivna, savršeno određena i predmetom spoznaje koji prekoračuje stanje određeno od ***principium individuationis***. Jer samo umjetničko djelo genija može dohvatiti i priopćiti ideju u oblicima naše intuitivne percepcije: prostor i vrijeme (***unitas ante rem***).

Produktivne osobine ideje jesu ono što oživljava umjetničko djelo čineći biti ono što nije, dok pojam, nasuprot tome, sintetično vraća i ponavlja samo ono što već je u njemu.

Za Schopenhauera je krajnji cilj umjetnosti komunikacija ideje posredstvom intuicije u umjetničko djelo koje nije, i nikad neće ni biti, izražaj nekakvog pojma. Naime, djelo mora biti mišljeno i ostvareno samo kao neposredni izražaj bez potrebe nekakvoga izvanjskog posrednika da ga objasni i potvrdi. Jer umjetničko djelo nije alegorija koja, označujući nešto drugo od onoga što izražava, nije drugo do apstraktnog prikazivanja nekog pojma koji udaljava od predodžbe predočene ideje u liku intuitivne vidljive slike.

I na tom putu uzdizanja prema intuiciji ideje Schopenhauer uviđa povezanost između prevladavanja ***principiuma individuationis*** – kao subjektivizacija volje – i sudjelovanja ritmički-zvučnog supstrata objektivne manifestacije ideje u umjetničkom djelu. Ta fundamentalna veza je na primjeren način predočena u tragediji gdje se volja na smrtan način bori sama sa sobom.

U stvari Schopenhauerovo osamostaljuje glazbu od diskurzivnoga logosa i pojmovnoga razuma. Ta emancipacija podržava oponašajuće, mimetične umjetnosti, dovodeći ih u vlastitoj, ne pojmovnoj izražajnoj dimenzionalnosti, onoj specifičnoj materiji (zvukova) koja jedina na valjan način može izraziti intimnu suštinu svijeta, tj. volje. No, budući da je filozofija točno ponavljanje i proglašavanje suštine svijeta, to znači da se odnos između glazbe i filozofije uspostavlja na samom planu izražavanja volje, a ne predodžbe, koja, se pojavljuje posredstvom općih pojmova kao i izranja na eksplicitan način u artikulaciji zvuka u obliku melodije integrirane s harmoničnim načelom.

Ono što glazbu i filozofiju spaja jest, dakle, činjenica da su obadvije ponovno vraćene – polazeći baš od neposrednosti njihovog učinka – na neposrednost volje, da bi se naknadno razlikovale u objektivnoj manifestaciji njihovog pojavljivanja.

Filozofija, kao iskazivanje/ponavljanje posredstvom pojmova, uzdiže se tako do najvišeg stupnja vlastite objektivizacije, do oslobađanja svih interesa volje, kako bi postojala samo u sebi kao izvor umjetnosti (§ 27); a glazba, kao neposredan izraz volje, u zvuku shvaćen kao njegova specifična materija spremna o svijetu dati i neposrednu intuiciju u svojim učincima.

Schopenhauerov platonizam volje u glazbi pronalazi tako svoje opredmećenje.

Glazba se, dakle, tu pojavljuje kao kretanje tog opredmećenja volje izvan pojma pa zato i govori vlastitim jezikom (zvukove) i kazuje ono što ona jest, dajući riječ svijetu kao slika volje, koja se nalazi uz bok s filozofijom u svom utemeljenju, ali je nadvisuje u izražavanju onoga što sama filozofija ne može izraziti uporabom općih pojmova.

Radi se tu o cvjetanju života, bistrine volje neposredno ubrana u svojoj svjetlosti, vidljivosti nevidljivoga, govor svijeta.

Friedrich Nietzsche

Osobina radikalnosti filozofskog promišljanja mladog Nietzschea posebno se dotiče odnosa između glazbe i filozofije. Rezultat tog promišljanja, neovisno o (ne-)postignutom prekoračenju metafizike, vodi do prevladavanja sokratovsko-platonskog plana logosa i predodžbe, i to do razine koje Schopenhauer nije uspio sasvim dostići. Radi se o području jedinstva umjetnosti u načelo koje je zajedničko filozofiji, ali i plod estetskog instinkta koji se suprotstavlja čistom instinktu spoznaje.

S Platonom, ali naročito s melodramom i operom izražajna se sposobnost glazbe oblikovala tako da ju se može obuhvatiti posredstvom oka te je njezino predstavljanje postalo literarno, kao *muzika za čitanje*. To je razlog zbog čega Nietzsche u spisu "*Grčka muzička drama*"¹⁵⁰, iz 1870., glazbu promatra u svom povijesnom razvoju, optužujući je pri tom kako je postala *glazba za oko*, a ne *glazba za uho*.

Kao izražajna sposobnost koja može biti shvaćena samo od oka: gdje njezino pojavljivanje u obliku literarne glazbe, koja se oblikuje prema stvarima o kojima se u tekstu govori, označuje dekadenciju ukusa i kraj glazbene shvatljivosti (slušanja).

Dakle, kao rezultat zaborava bitnog elementa koji je zajednički i poeziji i glazbi, i koji se nalazi skriven pod plahtom afekata, erudicije, sentimentalnih i heterogenih značenja koja pokrivaju pjesničko i glazbeno, skrivajući ih.

Ovaj zaboravljeni i izbačeni, bitan i primordijalni element u antičkoj tragediji, je izvorni **pathos**. Djelovanje (**dran**) koje upotpunjuje scenu sa sekundarnim elementima, oslanjajući se na dijalog kao ključni čimbenik, predstavlja naknadni trenutak no ipak neposredan zaboravu tragičnoga.

Za Nietzschea djelovanje, prikazivanje, dijalog, oko i dekadencija ujedinjuju se u onom, za glazbu poražavajućem, kretanju koji vodi do zaborava grčke muzičke drame i njezinoga patičnog načela, kao *preliminarne faze apsolutne glazbe*. Umjetnost kao **divertissement**.

Pasivni gledatelj koji ne sudjeluje više, koji je otuđen u bijegu od tjeskobe i dosade egzistencije – dakle: nepažnja, nemarnost umjesto pažnje, usredotočenosti); pažnja usredotočena na nit radnje i na razvoj zbivanja; vrijednosti koje se prikazuju u didaktičkom obliku i koje su predstavljene u dinamici odvajanja figura od podnožja zbora, utjelovljene do ostvarenja identiteta glumaca i to u obliku potvrđivanja na sceni samog **principium-a individuationis** - elementi su koji su doveli do zaborava **pathosa** kojeg je atenski gledatelj čuvao u svojoj duši posredstvom sudjelovanja u tragediji.

U prvotnoj, praiskonskoj izvornoj glazbi Atenjanin je, dakle, mogao zadržati izvorno čuđenje naspram muzičke drame održavajući svoje slušanje obuhvaćen čarolijom, osjećajući sebe i sve što

150 F. Nietzsche, Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen. (1. Homer i klasična filologija; 2. Grčka muzička drama; 3. Sokrat i tragedija; 4. Dioniski pogled na svet; 5. Rođenje tragedije ili helenstvo i pesimizam; 6. Pet predgovora za pet nenapisanih knjiga (3. Grčka država; 5. Homerovo nadmetanje); 7. Filozofija u tragičnom razdoblju Grka.), Novi Sad, 1998.

ga je okruživalo sudionikom u drami koja se dešavala u sferi neposrednosti i slušanja, oslanjajući se na onom krhkom terenu koji se protivio vjeri neuništivosti i krutosti pojedinca i uzdišući do najvišeg stepena vjeru u stvarnost. Vjera koja je bila ekvivalentna sposobnosti da se *misli slušajući*, da se misli prije nego se razmisli.

Gubljenje *theoreina* kao i uzdignuće *pathosa* spajala su se u zagrađivanju *logosa apophantikosa*: izostavljanje pojmovnog i predodžbenog motiva utjelovljenog u dijaloško-dijalektičkom sadržaju '*drana*' povezanog, ukoliko proizveden, beskrajno nesavršenom simbolizmu dekadentne rezolucije originalnoga. Dok je Atenjanin sudjelovao u originalnom i konstitutivnom načelu tragedije: zbor kao izražaj dionizijskog *pathosa* i povik kao izvor jezika, govora¹⁵¹.

Kao što je pjesnik promatrao scenska lica sa stajališta ukupne točke promatranja samog zbora, tako i Atenjanin, stavljajući po strani sliku koja je proizašla iz teksta (*epos*) i dijalektiku scenskih lica (*dran*), sudjelovao je u **jedno zvučnoj zbornoj glazbi**, pridružujući se s dionizijskim *pathosom* i prevladavajući lirični plan simbolično-osjećajnog prikazivanja i onog odražavajuće slike, koja je također predstavljala prividna zbivanja.

Za Atenjanina je to značilo postaviti se na granici šireg kruga: na granici na kojoj su harmonija, dinamika i ritmika bile određene od melodije i slijeda riječi od nje određene. Riječ iako podređena dinamici zbivanja, potencijalno je podignuta na viši stupanj, i to do plana harmonije. U toj dimenziji, tj. s one strane najužega kruga svog sadržaja – melodije i slijeda riječi – riječ se sastojala od boje i zvuka, početnog krika i suštine stvari u vidu zvučnog prisustvovanja. Samo u igri između ovih dvaju krugova i u prekoračenju granica riječi – kao tenzija pomirenja u obnovljeno usredotočenje, kao kraj individualnosti postajući "*čovjek prirode između ljudi prirode*" – moglo je dati glasa neprestanom i prisutnom početku, prije svake ljepote, u vidu *žaljenja noći i svega. Dakle*, za mladog Nietzschea suvremena opera: "*mora biti prevaziđena u intuiciji antičke muzičke drame uspostavljajući onaj, slušni pathos koji je svojstven Grecima*"¹⁵².

Kako bi izvršili ovo uzdizanje opera bi morala, u početnom trenutku, biti obuhvaćena unutar epsko-liričnog plana - plana dekadanse koje svoje polazište ima u sokratsko-platonskom trenutku, gdje je pjesnička riječ uglazbljena da bi se složila i podudarala sa svojim sadržajem, pre-pričavajući događaje i osjećaje u njihovom simboličkom i mimičkom aspektu. No istovremeno¹⁵³ ona mora biti, naknadno, i prevladana u pravcu izvornog plana, patičnog i a-dijalektičkog zvuka riječi i originalnog krika uzdižući se do dionizijskog trenutka, jer izvor glazbe i suština tragedije istovremeno znači i vratiti se na fundamentalnu etičku misao u antitezi s kršćanskim i neolatinskim pogledom.

Radi se ovdje o mišljenju koje je napokon ukorijenjeno u zajedništvu muzike i pjesništva, tamo gdje se *sve što je prekomjerno mora izražavati u zvukovima i gdje razumjeti znači shvatiti*.

151 E. Severino, *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milano 1985, str. 46-47.

152 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, u *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, Adelphi, Milano 1991., str. 47.

153 Tj. onog trenutka kad je opera obuhvaćena unutar epsko-liričnog plana.

Baš zato što je prava grčka glazba bila vokalna glazba tragedije, ona je izražavala onu prirodnu vezu između govora i pjevanja u praiskonskom jedinstvu riječi i zvuka, jedinstvo inherentno u *noćnoj derivaciji zvuka* - s one strane svjetlosti i odraza dana (trenutak oka) – u kojem jezik vrste govori u žaljenju: neprekidna polifonija koja kazuje htijenje kao suštinu svijeta. To je trenutak kojeg treba pronaći, jer se baš taj trenutak izgubio u modernoj operi. Onom Dijonizijskom prirodnom životu. I to polazeći od glazbe kao osjetilnog (iskustvenog) fundamenta *mišljenog prije razumljenog*, *mišljenog u noći slušanja*, koji shvaća bez gledanja.

A da bi ostvarili antičku etiku tragedije¹⁵⁴ potrebna nam je *ozbiljna filozofija*, koja će djelovati takvim mišljenjem koje će istovremeno pripadati instanci kompletnog čovjeka, koji je u stanju uživati u cijelosti.

Samo glazba, kao univerzalni jezik, koja neposredno pogađa srce, postavlja na svoje mjesto riječ u *prekomjernosti*. Samo muzika vraća zvučnu riječ zakopanu u liričnoj drami i djelujući na pojmovnom i na simboličnom planu.

I budući da opera kao ni melodrama ne dopušta pristup zaboravljenom izvoru, jer promatraju zbor iz scenske perspektive - a ne scenske likove s točke gledišta zbora, kao što je to radio grčki pjesnik - samo ponovo shvaćajući suštinu-izvor glazbe moguće je ponovo probuditi one izgubljene zvukove u iščekivanju novog i obnavljajućeg jedinstva zvuka i riječi u jedno buduće vrijeme.¹⁵⁵

Ako se glazbu upotrebljava kao sredstvo kako bi se *preobratile patnje boga i heroja u najsnažniju samilost slušača*, tada ona djeluje samo u jednom konceptualnom svijetu. Dakle, unutar takvog vidokruga u kojem je svijet uobličen u vidu predodžbe priopćljive posredstvom dijaloga, a ne sudjelovanja: djelovanje je predodžba, dijalog nije *pathos*. Dok je glazba, shvaćena tragično, *pravi univerzalni jezik*, neposredno pogađajući osjećaj – s one strane svake apstrakcije pojma – u sreću noći u kojoj se zvuk rađa, u jecanju koji napokon proizlazi iz jedinstva harmonije, dinamike i ritmike i koji obuhvaća melodiju i riječ; u krik u praćen usklađenim pokretom koji označuje zajedničko porijeklo glazbe i govora, zvuka i privida¹⁵⁶.

Oslobađanje pojedinca jedno je te isto sa žaljenjem harmonije kao i s nužnošću (sudbina) čije granice DIKE čuva i kojoj se i bogovi moraju pridržavati i iz koje nastaje najviši izražaj života: umjetnost.¹⁵⁷

Samo na putu obnovljenoga jedinstva riječi i zvuka moguće je pronaći ono izvorno zajedništvo pjesništva i glazbe koji će povratiti mogućnost da stvarno shvatimo-razumijemo glazbu u svojoj suštini. Istinita glazba, kao vokalna glazba koja u sebi odražava jedinstvo govornog i pjevanog jezika, koji je stvarno uvijek glazba. Tj. u pjevanju koji je zvuk, a ne pjevani sadržaj i u glazbi koja je pjevanje a da ne bude praćen riječju.

154 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, op. cit. str. 11.

155 Scensko zbivanje grčke tragedije zasnovalo se prvenstveno na glazbi kao takvoj, element koji se izgubio u modernoj operi. Ono što je boja za crtež to bi glazba trebala biti za pjesništvo: boja, a ne figura.

156 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, op. cit. str. 20-21.

157 F. Nietzsche, *Frammenti postumi I, 1869 – 1871*, Adelphi, Milano 1989., str. 96-97.

Put obnavljanja uzdiže se iz Sokratove mudrosti i Euripidovog scenskog djelovanja do tragične mudrosti i na noćnu pjesmu¹⁵⁸. Ono unatraške obnavlja dekadansu ponovno stječući nagonu (podsvjesnu) mudrost, kao proizvod prvotnog dubinskog čuđenja svojstven dionizijskom prirodnom življenju, u obliku ekstaze i čara neprisivajanja¹⁵⁹.

Put koji iznova prolazi kroz dekadenciju, pad u pravcu iskonsko glazbenog, također prolazi sokratsku apolonsku jasnoću bez ikakvog izvanjskog miješanja. Radi se o onoj jasnoći i prozirnosti koja je najavila nauku zasnivajući je, oblikujući je kao uništivačicu svijeta posredstvom pojmovne apstrakcije i preoblikovanja glazbe u izražajno sredstvo preko dijaloga.

Glazba ponovno prolazi ovaj svijet, nanovo ga proputuje u cijelosti svojeg mraka, ostajući pritom njemu otporna – iako sa njim intimno povezana – nudeći se, predajući se ponovnom slušanju njegovog glasa i njegovom krikom pred svjesnosti ništavila svega.¹⁶⁰

*S Rođenjem tragedije iz duha glazbe (1872.)*¹⁶¹ Nietzsche vodi kraju i organizira ovo mladenačko razdoblje njegove misli: ostvaruje se onaj program koji je za cilj imao *obnoviti umjetničko djelo budućnosti, posredstvom one iz prošlosti*, preko oživljavanja fundamentalnih intuicija unutar zaključnog spisa. Stalna borba i povremena pomirenja apolonskog i dionizijskog pokazuju kakve je prirode odnos između načela oblikovanja i prikazivanja sjajnog pregleda i lijepog izgleda, s neoblikovanosti, nepreglednosti glazbe, s noćnim mrakom i neopisivosti.

Radi se o atičkoj tragediji koja je, prva i još ne prevaziđena, ostvarila spoj između tih dvaju suprotnih načela.

Obasjavajuće sunčano oko Apolona nosi radost lijepog izgleda zasnivanog na ***principium individuationis***, u nužnosti privida da se pokrije i skriva onaj beskonačni užas koji obuzima čovjeka kada je, iako za kratko, taj privid razdrman od *pogleda iz dubine*, prepoznatljiv u prirodi u liku dionizijskog pijanstva, gubitka individualnosti, ponovnog otkrića čovjeka posredstvom njegovog zaborava¹⁶².

Kao stanje u kojemu „čovjek više nije umjetnik, postao je umjetničkim djelom; na najpunije zadovoljenje čuvstva slasti onog *Pra-jednog*, tu se uz srsi opojnosti objavljuje umjetnička silina cijele prirode“¹⁶³.

Dakle, dionizijski pogled kao viđenje preko kojeg se na drukčiji način misli glazba¹⁶⁴.

158 Nietzsche će iscrpnije pjevati o plodovima noći u: F. NIETZSCHE, Tako je govorio Zaratustra, hr. prijevod Danka grlića, Mladost, Zagreb 1976., „Noćna pjesma“, str. 96-98.

159 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, op. cit., str. 12-13.

160 F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, u *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, Adelphi, Milano, 1991., str. 40; kao i u *Frammenti postumi I*, str. 26 i 95.

161 F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

162 Ibidem, str. 29–30.

163 Ibidem, str. 31.

164 Ibidem, str. 31.

Gdje „Pjev i govor kretniji takvih dvojako ugođenih zanesenjaka homerskom su grčkom svijetu bili nešto novo i nečuveno: užas i grozu posebno je pobuđivala dionizijska glazba. Ako je glazba tobože već bila poznata kao apolonska umjetnost, ona je, točnije uzeto, to bila ipak samo u vidu valovitih udara ritma, kojega je tvorna snaga razvijala radi prikazivanja apolonskih stanja. Apolonova je glazba bila dorska arhitektonika u tonovima, ali u tek naznačenim tonovima kakvi su svojstveni kitari. Oprezno su obijali, kao neapolonski, upravo onaj element koji čini karakter dionizijske, a time i glazbe uopće, onu potresnu snagu tona, jedinstven tijek melodije i posvema neusporediv svijet harmonije. Dionizijski ditiramb potiče čovjeka da u najvećoj mjeri povećava sve svoje simbolske sposobnosti; do izražaja prodire nešto što se nikad prije nije oćutjelo, uništenje Majina vela, jedinstvo kao genij roda, zapravo prirode“¹⁶⁵.

Za Nietzschea je dionizijski, a ne apolonski pogled taj koji na neposredan način skida i raspara veo privida (Majin veo), prikazujući tajanstveno izvorno jedinstvo apolonskog i dionizijskog.

Taj je pogled usmjeren k neopisivom koji čovjeku otvara put kako bi prevladao posredno stanje umjetnika utapajući se u umjetničko djelo u neposrednom kontaktu s prirodom, bez ikakvoga posrednika, ponovno razotkrivajući umjetničku moć prirode, u neposrednom kontekstu s izvornim jedinstvom iz kojeg proizlazi njegovo postojanje.

Čovjek kao umjetničko djelo kadar je slušati pjev prirode, imajući snage trpiti nepojmljivi krik užasa i bolno i mučno naricanje dionizijskog ponora. Ovdje se dionizijski pogled spaja s dionizijskom glazbom;¹⁶⁶ ovdje se priroda pokazuje u svojoj silini, čije pijanstvo govori istinu i čija se dinamika postajanja i postojanja bori i protivi apolonskoj zasljepljujućoj veličanstvenosti; ovdje Nietzsche ukorjenjuje, zasniva *apolonsko-dionizijskog genija*, koji živi i djeluje u najdubljem paradoksu i u najdubljem obuhvaćanju tajne izvornog jedinstva (neka vrsta šamana).

Geniji koji, posredstvom dionizijskog pogleda, dok sa jedne strane briše svoj subjektivitet unutar jedne glazbene osjetljivosti i pripravnosti, koja uvjetuje i priprema pjevanju; sa druge se strane izgrađuje, oblikuje kao *lirično ja* u kojem se čuje zvuk iz ponora ujedinenog bitka, izvorna bol. I to prolazeći iz oblika u oblik posredstvom maska koje ga čine vidljivim i prepoznatljivim¹⁶⁷.

Apolonsko-dionizijski geniji, tragični geniji, govori jezikom glazbe, uviđa užasnu istinu u prostoru zauzetog od zbora Satira; baca svoj pogled preko metafizičke utjehe nad apsurdnosti bitka, zaustavljajući spasonosnu sudbinu umjetnosti na puki pokret slikovito-dijalektičkog oblikovanja. Nailazimo ovdje na podudaranje Nietzscheovog filozofskog pogleda s onim apolonsko-dionizijskog genija, u stalnom prijelazu iz tragičnog u dramatično i od dramatičnog u tragično, u duplom pokretu silaženja i uzdizanja: pražnjenje u slikama, prodiranje u glazbi. Ako “je drama apolonska prisposoba dionizijskih spoznaja i učinaka”, tada “imamo grčku tragediju razumjeti kao dionizijski kor koji se opet uvijek iznova prazni u apolonskom svijetu slika”¹⁶⁸.

165 Ibidem, str. 34–35.

166 Ibidem, str. 44.

167 Ibidem, str. 45–46.

168 Ibidem, str. 64.

Drama predstavlja objektivizaciju dionizijskoga duha koji, sa svoje strane, razbija, lomi pojedinca spajajući ga s mračnim izvorom stvarnosti. Jedina stvarnost je zbor: njegov pogled je scensko djelovanje, a glazba njegova suština: ako riječ nije iz sebe same uspijevala iznjedriti glazbu, to je zato što je glazba ta koja stvara poeziju i to iz onog istog korijena iz kojeg izvire i **philosophein**. Glazba je ta neposredna ideja koja se nalazi iza prividnosti. Ona je **in primis** dionizijska umjetnost koja tjera da se u *lice gleda užase individualnog postojanja* omogućujući nam da za trenutak osjetimo *ono praiskonsko biće nositelj požude postojanja i užitka postojanja*. Ona predstavlja univerzalni jezik kojeg smo u stanju govoriti onog trenutka *kada smo postali jedno te isto s nemjerljivom izvornom radošću postojanja*; onog trenutka kada nismo više individualna bića, već ono jedinstveno živo biće u kojem smo spojeni i u kojem se odražava univerzalna volja svijeta. Ponovno otkriće ovog uvjeta vodi nas do rođenja tragedije i pokazuje nam na jasan način kako je opera, kao tragično umjetničko djelo, *stvarno proizašla iz duha muzike*.

Malo dalje će Nietzsche biti još jasniji i odlučniji u definiranju Sokratove platonske umjetnosti koju nalazimo u deskriptivnoj glazbi. Sokratova umjetnost, spokoj teoretskog čovjeka, uzvišenost aleksandrijskog odražavanja sve su to začetnici operne kulture zasnovane na 'reprezentativnom stilu'. *Dija-logo-centrična* glazba pratilja govorne riječi i služavka apolonske lire, neo-latinska kanonizacija zasnovana na predstavi i recitaciji, kazališna melodrama scenskog i osjećajnog recitiranja pokazatelji su izvan-umjetničkih osobina ove antidionizijske težnje koja je suprotna, (antitetična) tragediji i glazbi uopće. Sokratova teorizacija glazbe unutar zapadnog kulturnog obzorja uvodi dijalektički duh kako bi izbacio glazbu iz tragedije i tako osniva, posredstvom duha znanosti, operu kao kazališno pjevanje i kao imitaciju privida.

Dioniz je iskorišten i bačen u zaborav; njegova beskonačnost reducirana na utješni svijet ležernih osjećaja; oblikovana dostupnom i misaonom slušanju u obliku društveno-kulturnih priredba: ideologijski usmjerenih kulturnih manifestacija državno prihvaćenih konotacija. Nietzsche će naročito u spisu "*Rođenje tragedije*" operu kao kazališnu predstavu prikazati i definirati u svojem osebnom aspektu označujući tako i jasnu optužbu prema Sokratovoj kulturi koja vlada nad svijetom umjetnosti skrivajući snagu muzike iza recitativa:

„Slušatelju koji iz pjevanja hoće razabrati riječi pjevač odgovara po tomu što više govori negoli pjeva i što u tom polupjevanju pooštruje patetični izraz: tim pooštravanjem patosa on olakšava razumijevanje riječi i prevladava preostalu glazbenu polovicu. Opasnost što mu sada zapravo prijete jest u tome da glazbi može u krivi čas pridati prevagu, čime su pathos govora i jasnoća riječi odmah upropašteni: dok s druge strane stalno osjeća nagon za glazbenim opterećenjem i virtuoznim prikazivanjem svog glasa. Tu mu u pomoć priskače 'pjesnik' koji mu umije pružiti dovoljno prilika za lirsku interpretaciju, ponavljanje riječi i izreka i itd. : na kojim se mjestima, bez osvrta na riječ, pjevač može odmarati u čisto glazbenom elementu. Ta izmjena osjećajno dojmljivog, ali samo na pol pjevanoga govora i posvema pjevanih interjeksija, koja čini bit predodžbenog stila, to nastojanje da se naizmjenice naglo djeluje

čas na pojam i predodžbu, čas na glazbene temelje u gledatelja, nešto je posve neprirodno i u nutrini jednako proturječno dionizijskom kao i apolonskom umjetničkom nagonu, pa je nužan zaključak kako je izvor recitativa izvan svih umjetničkih instinkata.,¹⁶⁹

Ovo dugo razmatranje o opernoj kulturi vodi nas do granica glazbe koja prati riječ u pjevanju prilagođujući se pojmovnim i predodžbenim sadržajima drame.

Dionizijski **pathos** nestaje kako bi dao mjesta afektivnom naglašavanju koji pomaže u shvaćanju sadržaja i djelovanja (**drun**). Slušatelj, koji zahtijeva takvo shvaćanje, oslanja se na pjevanje shvaćeno kao puko muziciranje diskursa i naracije. Za takvog gledatelja dionizijski **pathos** može se pokazati opasnim jer prijete njegovoj sigurnosti; pjesnik, kako bi zaokružio tu opasnost, mora, posredstvom lirike, uspostaviti jednu ravnotežu između čistog muzičkog elementa i riječi čineći snošljivim **pathos** posredstvom riječi koja ograničava snagu izvornog krika.

Radi se o napetosti, zasigurno o kontradikciji, koja u najboljem slučaju u pjevanju realizira apolonsko-dionizijsku dvoiličnost kao prisjećanje na izvorni dionizijski ponor sadržan u praiskonskom očaju i sadržanog u izvornom krik. Na taj se način daje sluha zahtjevu modernog slušača, koji je postao apsolutno ne-muzikalan, da se prije svega osjećaji obuhvate i shvate posredstvom jednog izvanjskog izražavanja: riječima. „*Tu prodiremo u naj-unutarnije bivanje te posve moderne umjetničke vrste, opere: tu je moćna potreba iznudila sebi umjetnost, ali potreba neestetske vrste: čežnja za idilom, vjera u prehistorijsko postojanje umjetničkog dobrog čovjeka*“¹⁷⁰.

Opera, za Nietzschea, označava rođenje i razvoj „*teorijskog čovjeka, kritičkog laika, ne umjetnika: jedna od najčudnijih činjenica u povijesti svih umjetnosti*“¹⁷¹. Radi se u stvari o neuglađenosti, o surovosti koja se pojavljuje u izvanjskoj potrebi bavljenja umjetnosti čovjeka koji uopće nije umjetnički obdaren:

„*Zato što ne sluti dionizijsku dubinu glazbe on glazbeni užitek za sebe pretvara u razumsku retoriku strasti izraženu riječima i zvukom u predodžbenom stilu i u milini pjevačkih vještina; budući da ne umije imati vlastite vizije, on prisiljava strojare i scenografe da mu služe; budući da ne umije dokučiti istinsku bit umjetnika, dočarava sebi ‘umjetničkog pračovjeka’ prema vlastitom ukusu, tj. čovjeka koji od strasti pjeva i govori stihove*“¹⁷².

Čovjeka koji nema uopće nikakvog sluha za onu dionizijsku dubinu koju glazba izražava.

Reći će Nietzsche kako su zapravo „*posve neglazbeni slušatelji zahtijevali da se nadasve mora razumjeti riječ; tako da su ponovno rođenje zvukovne umjetnosti mogli očekivati kad bi se našao bilo kakav način pjevanja u kojemu bi tekstovna riječ vladala nad kontrapunktom kao gospodar nad slugom. Jer da su riječi toliko plemenitije od pratećeg sustava harmonija koliko je duša plemenitija od tijela. Na počecima se opere laički neglazbenom sirovošću takvih gledišta*

169 Ibidem, str. 124–125.

170 Ibidem, str. 125–126.

171 Ibidem, str. 126.

172 Ibidem, str. 127.

*prilazilo sklopu glazbe, slike i riječi*¹⁷³. Otuda proizlazi Nietzscheovo prihvaćanje i obnavljanje dionizijskog elementa, jer je baš taj čisto muzički poticaj ove kontradiktorne napetosti koja mora biti ponovno stavljena na svoje mjesto, kao korijen umjetničkog nagona koji je otvorio sudbinu tragedije omogućujući tako Dionizu da zagrlji i obuhvati Apolona a da se u njemu ne izgubi. To je dionizijsko ogledalo svijeta koje se mora vratiti na svoje mjesto kako bi istisnulo puko oponašanje formalne prirode privida.

Glazba mora ponovo postati neiskrivljen iskonski govor koji svijetu omogućava da se slobodno iskaže, a ne više služavka govorne riječi koja oponaša njegove osobine, a da u potpunosti ne obuhvati i shvati njegov noćni pjev. Samo tada, posredstvom ponovnog pojavljivanja dionizijskog pogleda, bit će moguće ponovno shvatiti, kao što je to bilo u antičkoj Grčkoj, vječne istine dionizijskog i apolonskog, prevrćući sadašnji red stvari kojeg je Sokrat uspostavio¹⁷⁴.

Nietzsche ima potrebe *da obama načelima* povrati njihovu suštinu i njihovu funkciju: radi se o borbi protiv *decadence*, o budućoj Zarathustrinoj zadaći, o trenutku u kojem se vječnost vraća, o proizlaženju iz tragičnoga svijeta glazbe. Dionizijski pogled kojeg Nietzsche pridaje izvornoj filozofiji uspostavljenoj u **“Rođenju tragedije”** nalazi apsolutnu predodređenu harmoniju između Apolona i Dioniza, između savršene drame i njezine glazbe, koja se samo u hijazmu *duple nužnosti* pojavljuje kao *izvor tragedije*, dakle riječi i glazbe.

To Nietzsche na taj način sintetizira: „*Što bi slično mogao pružiti pjesnik riječi koji se mnogo manje savršenim mehanizmom, posrednim putem, riječju i pojmom, namučiti da postigne to unutarne proširenje vidljiva svijeta scene i da ga osvjetli iznutra? Ako se, istina, i glazbena tragedija dodatno služi riječima, ona ipak može u isti mah postaviti temelj i izvorište riječi i iznutra nam osvjetliti postanak riječi*“¹⁷⁵.

Samo definitivnim nadoknađivanjem smisla *duple nužnosti* apolonskog i dionizijskog, Dionizu vraćajući njegovu spontanost *stvaranja glazbe za svu moguću glazbu*, bit će ostvarljivo dramsko djelo koje se osvjetljuje u dionizijskom zrcalu.

Radi se o drami koja je *gurnuta u sferu u kojoj se počinje izražavati posredstvom dionizijske mudrosti*, u kojoj nijeće samog sebe i svoju apolonsku jasnoću, preglednost. Samo tako „*teški bi se odnos apolonskog i dionizijskog u tragediji (tako) mogao doista simbolizirati bratstvom dvaju božanstva*“ pa se napokon može uvidjeti kako: „*Dioniz govori jezik Apolona, ali kako na kraju Apolon govori jezik Dioniza, krajnji cilj umjetnosti uopće*“.¹⁷⁶

Nietzsche jednim upitom otkriva čin koji posvećuje Apolonov dionizijski govor. Radi se o upitu koji označuje opis dionizijskog otkrivanja ekcesa koji se očituje u apolonskoj viziji: „*tj. u tom zoru*

173 Ibidem, str. 126–127.

174 Ibidem, str. 130.

175 Ibidem, str. 142.

176 Ibidem, str. 143.

dosegnuto opravdanje svijeta individualizacije koja je vrhunac i pojam apolonske umjetnosti¹⁷⁷. A „odakle bismo izveli to čudesno razdvajanje sebe, to prelamanje apolonskog vrha, ako ne iz **dionizijskog** čara koji providno do krajnosti potiče apolonske porive, a ipak uspijeva primorati to preobilje apolonske snage sebi na službu. **Tragedijski mit** može se razumjeti jedino kao slikovni prikaz dionizijske mudrosti apolonskim umjetničkim sredstvima¹⁷⁸.

To ponovno otkriće prvotne, iskonske radosti u sklopu izvornog *Pra-jednoga* istovjetno je s oporavkom duha muzike uopće. Nietzsche nanovo nosi na vidjelo sferu izvornog **pathosa** u kojemu je sve već rečeno u glazbi i samo glazba može izreći, nasuprot lirici koja može to stanje samo simbolično ponavljati posredstvom slika, na ne iscrpan već samo parcijalni način, kao u zrcalu, ono što se nalazi iznad svake prividnosti i neostvarivo je posredstvom jezika. Radi se, naime, o pravom, izvornom smislu jedinstva riječi i zvuka rođenom s Eshilovim zborom i koji se naknadno utopio u sokratovo-platonskom znanju i u Euripidovoj tragediji.

Nietzsche tom teoretskom čovjeku suprotstavlja kritičara – kao onog koji zna prijeći prostor između zvučnog supstrata koji utemeljuje jedinstvo riječi i zvuka, njegovu razgovjetniju i rasprostranjeniju glazbenu simboliku – i slušača *autentično estetski* sposobnog da načuli uši s one strane predstave privida.

„Tako je s ponovnim rođenjem tragedije iznova rođen i **estetski slušatelj**, na mjestu kojega je u kazališnim prostorima do sada obično sjedio neobičan **quid pro quo**, na pol moralnih i na pol učenih zahtjeva – ‘kritičar’¹⁷⁹.

Vodeća nit koja se proteže kroz čitav tekst svoj epigon nalazi na samom kraju “**Tragedije**”. U Nietzscheovom pokušaju da na kraju u kratko potvrdi smisao svojeg razmatranja:

„Motrili smo dramu i pogledom prodrli duboko u njezin unutarnji, uzburkani svijet pobuda – pa ipak nam se činilo kao da tu pred nama promiče samo simbolska slika koje najdublji smisao gotovo uspijevamo odgonetnuti i koju bismo željeli odmaknuti kao kakav zastor da iza nje ugledamo pra-sliku“. Simbolična slika koja „u istoj mjeri nešto otkriva i zakriva“ od pogleda braneći mu da „zadre dublje“ u dubinu koju samo prodoran pogled može ponovno obuhvatiti: „Tko nije doživio to da u isti mah mora gledati i u isti mah čeznuti da nadiđe gledanje, teško će moći zamisliti kako pri razmatranju tragedijskog mita ova dva procesa čvrsto i jasno postoje jedan usporedo s drugim i kako se usporedo zamjećuju¹⁸⁰.

Radi se naime o izvornoj slici, kao estetskom fenomenu koji jedini može opravdati postojanje i svijet:

177 Ibidem, str. 144.

178 Ibidem, str. 145.

179 Ibidem, str. 147.

180 Ibidem, str. 154–155.

„u kojem nas smislu upravo tragijski mit treba uvjeriti da je ružno i neskladno umjetnička igra što je u vječitoj punini užitka volja igra sama sa sobom“¹⁸¹. Glazba se dakle predstavlja kao ona dionizijska umjetnost koja, „postavljena uz svijet, može pružiti pojam o tomu što valja shvatiti pod opravdanjem svijeta kao estetskog fenomena. Užitku što ga stvara tragijski mit zavičaj je isti kao i osjećaju užitka u glazbenoj disonanci. Dionizijsko sa svojim pra-užitkom, zamjetnim čak u boli, zajedničko je rodno krilo glazbe i tragijskog mita“¹⁸².

Glazba je, za Nietzschea, izvorna slika, nevidljiva matrica svake slike koja se od nje oslobađa i strovaljuje u mimetičnom akordu kako bi dala jedno lice prividu. Glazba daje glas, izraz izvornoj radosti i patnji gdje oživljuje tragedija i čije naricanje i jadikovanje, označeno od strane **glazbene disonance**, prati pogled okrenut prema tragičnom izlaganju, koji se s jedne strane zadržava dok ga s druge prekoračuje. Prodrijeti pogledom veo postavljen nad tragedijom, gledajući tragediju sa žudnjom da se pogled prekoračuje, znači slušati pjev noći, dionizijski zvuk ukorijenjen u temelju mišljenja, kao **pathos** postojanja, vječna umjetnička moć¹⁸³.

181 Ibidem, str. 156.

182 Ibidem, str. 156.

183 F. Nietzsche, *Rodenje tragedije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str. 156–157.

Thaumàzein at the Origin of Philosophy and Music

Abstract

The presentation exposes the essential relationship between philosophy and music in their common origin, uncovering it in its obviousness, and which, for this reason, remains beautiful in its essence and all the more, mysterious. This relationship is well preserved in all rhythmic elements of poetry, especially in the metric of ancient culture. My aim will be to think about music in philosophical terms, in the same way we can think about the original philosophy. You can conceive this thought process as a 'game' which nowadays continues by going back to the same questioning. A game in which every possible answer ends up generating new questions. Because, as Heinrich Heine puts it, "So we keep asking, over and over / until a handful of earth / stops our mouths- / but is that an answer?"

Key words: *Dionysus, music, Apollo, philosophy, Socrates, Plato, Schopenhauer, Nietzsche, pathos, tragedy, opera.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.