

ivan  
focht

## problem identiteta muzičkog djela

*Posvećeno nedavno preminulom poljskom filozofu Romanu Ingardenu, koji je s dva svoja kapitalna spisa — »Književno umjetničko djelo« i »Ontologija umjetnosti«, obuhvaćajući i posebno razmatrajući sve umjetničke vrste — postao utemeljiteljem danas tako široko prihvaćene i razgranate ontološke orijentacije u filozofiji umjetnosti. Pod ovim naslovom, također preuzetim od njega, krenimo putem što ga njegov način razmišljanja o umjetnosti oštrim snopom svjetla obasjava.*

Nama je ovaj svijet dan samo zorno, te stoga u njemu živimo privremeno i provizorno, načelno improvizirano. Živimo prijevremeno i prevremeno, u prevrelom vremenu, previše vremenito, vremenom bremenito. Zato živimo samo povremeno; možda su tek dva-tri trenutka u cijelom životu zavrijedila da ih životom smatramo. Te trenutke naziva Ingarden metafizičkima.

Naša zrenja i vizije kao da plutaju na razini valova, no nikad ni pod vodom ni nad njom ne iskrsava ni jedna jedina čvrsta točka u kojoj bismo mogli naći oslonca, a kamoli polugu za pokretanje svijeta. U vremenu vrije svašta, no ništa pouzdano.

Kakva slučajnost da su nam i ona dva-tri trenutka doplutala!

Nošeni plimnim valom vremena, dojučerašnji prijatelji najednom se nađu razdvojeni, a neprijatelji otkriju da su na istoj strani toga brda što se valja — besciljno, jer vrijeme nema sadržaja, a hegelijanska se »povjesnost« svodi na negativnu selekciju. Ono što smo voljeli izokrene se u tren oka na svoju ružnu stranu, uvijek prisutnu no skrivenu, a mili nam se obrisi, kao čarobnim štapicem, namreškaju.

Ima li smisla zaustaviti tu i takvu prolaznost? Ovjekovječiti jedan nepovratni preljev između smrknutosti i vedrine, razočaranja i nade? Isplati

li se hvatati moment-snimke vidika potpuno o pomicanju kulisa ovisnog?

Tako je, po prirodi stvari, zor prije svega, i nema načina da svijet nezorno *doživimo*. Mi živimo eidečki i patetički, što znači, determinirani ustrojtstvom naših osjetila. U onome: svijet nam je dan samo zorno, leži da nam je nepristupačan apstraktno: apstraktno imamo dodira jedino s idejama. Sve apstrakcije i misli koje nas vode na put spoznaje ujedno nas i odvođe od svijeta. Jer, na osjetila se ne možemo osloniti, ona nas sokratovski »varaju«, naše oko vidi svijet, ali ne vidi istinu. Uz druga osjetila isti ovaj svijet bio bi za nas drukčiji, kao što je to zasigurno i jednom mravu.

Istina, misao, spoznaja jesu dakle nešto neprirодно, avitalno. Jer, prirodan je dodir sa svijetom, ulijeganje i ulaganje u nj.

Podaci dobiveni osjetilima nemaju nikakva korelata u objektivitetu, ništa im na strani realiteta ne odgovara. To nesagledivo dalekosežno otkriće, koje jednim udarcem prázni cijeli svijet od svih slika, zvukova, mirisa i onoga sladostrasnog svakodnevnog *fascinatio nugacitatis*, taj rastrežnjujući šok spoznaje koji imamo zahvaliti modernoj fizici, odbacio je *Ding an sich* definitivno nepovratno iz svakog mogućeg vidokruga. Istina se ne može vidjeti, pa prema tome ni doživjeti, ili, drukčije rečeno, doživljava je jedino obmana. Svijet se može posjedovati samo uz *sacrificium intellectus*; tu je kafkiska istina — »Samo onaj koji se odrekne sreće spoznat će« — sa sasvim neočekivane strane *a fortiori* potvrđena i još na višu razinu uznesena.

Ljudska neumitna aporija glasi: da se u svijetu ne bismo izgubili, moramo se od njega misaono odvojiti, no da sâm svijet ne bismo izgubili, moramo se vratiti zoru.

Budući da je zor jedini mogući način dodira, bolje reći dodirivanja, sa svijetom, likovne umjetnosti ne samo da su na prvoj liniji fronte okrenute tom svijetu, nego se ona u njim najneposrednije osmotički pretače. One zapisuju na svoj svitak-uvijutak — one »umataju u nabore vremena« — onih nekoliko trenutaka milosti na Zemlji, odskočnih punktova u transcendenciju, treptavo i munjevito obasjanih sinkrono magnezijalnim bljeskom sviju galaksija. Umjetničke slike vrijeme sistiraju, kočenjem ga poništavaju i time same postaju ahistorijske. Poslije Schellinga tu konstataciju više ne treba braniti.

Tako je povijest umjetnosti iskakanje iz povijesti. Spasavanje od poplave plimnog vala vremena, sprečavanje da se prijatelji odjednom nađu rastavljeni besmislenim hrptom bilo kakve sadašnji-

ce. Pomoć da nam, nakljukanima vremenitošću, ne pozli.

Gola činjenica prolaznosti alibi je za umjetnost. Tako umjetničko djelo poprima, osim povijesnih ožiljaka, i pečat idealiteta, pretvarajući se u jednu nevremensku, točnije, protuvremensku vrednotu. Ono nas time stavlja pred »problem identiteta umjetničkog djela«, odnosno pred ono veliko Husserlovo pitanje, koje Ingarden, kao »mučno«, citira na početku svojih istraživanja: »Kako to da subjektivitet u sebi samom, čisto iz izvora vlastite spontanosti, može stvoriti tvorevine koje mogu poprimiti vrijednost idealnih *objekata* u jednom idealnom 'svijetu'. I zatim dalje (kao pitanje višeg stupnja), kako ti idealiteti mogu poprimiti postojanje u jednom usprkos svemu realnom svijetu kulture — zatvorenom u prostorno-vremenski univerzum — postojanje vezano prostorom i vremenom, dano u formi povijesne vremenitosti, poput teorijâ i znanosti.«

Ingardenov je odgovor na ovo mučno i rekli bismo ključno pitanje, kao što znamo, u pretpostavci da »umjetničko djelo« treba isključiti i iz područja idealiteta u strogom smislu te riječi, i iz područja realiteta, odnosno u zaključku da je ono ontički heteronomno i da jedan svoj korijen vuče iz realiteta, drugi iz idealiteta. Umjetničko je djelo, po tome što je umjetničko, idealno, a po tome što je djelo, realno. Ono je jednom nogom u povijesti, bačeno u svijet promjenljivosti, drugom u svojoj pradomovini, vječnosti. Zbog toga neprirодноg i pomalo vratolomnog položaja — kao da jednom nogom stoji na nepomičnu tlu, drugom na pomičnim stepenicama (eskalatoru) — nije nikakvo čudo da dolazi do raskoraka, raskoračenja i raskrečenja koje nazivamo kulturnim nesporazumom ili nerazumijevanjem i neadekvatnim doživljajem. Umjetničko djelo od povijesnog gledanja na nj dobiva iščašenja, jer su mu povijest i vremensko-prostorna ukotvljenost *a priori* tuđe.

Naravno, mi se nadalje možemo, pa i moramo, zapitati je li moguć modus u kojem bi ova dva, generički različita, svijeta mogla koegzistirati. Najjednostavnije, moramo pitati: Kako je moguće da bilo što bude istodobno i idealno i realno?

Ingardenovo rješenje nije u ontološkom pogledu čisto platonističko, jer, da bi to bilo, odgovor bi na gornje »mučno pitanje« valjalo potražiti na putu shvaćanja da »subjektivitet« zapravo i ne »stvara iz vlastitih izvora«, nego da umjetnost već zatječe kao jednu objektivnu, premda idealnu datost. Po Platonu umjetnik nije kreator nego prepisivač: apriorno postojeći objektivni prauzorci samo su subjektivno pronađeni.

Teza o heteronomnom podrijetlu i dvostrukom načinu postojanja umjetničkog djela pretresa se i pretresa kroz kompleksiju problematike o njegovu *identitetu*. Problem identiteta umjetničkog djela javlja se, kao najsloženiji, logičkom nuždom tek na kraju istraživanja umjetničkog fenomena, premda on ima ontološko prvenstvo, jer je potreba da se prije pokrene gotovo neodgodiva, budući da i samo određenje umjetničkih vrsta nije moguće provesti bez kakvog-takvog rješenja toga problema, tako da nam identifikacija svake pojedine umjetnosti tako reći retrogradno pomaže, pa čak i odlučuje u samoj determinaciji njenosti; štoviše, o identifikaciji umjetničkog djela ovisi i garancija da se uistinu bavimo pravim predmetom, da smo ga deskriptivno ili idealno obuhvatili i pred sebe postavili. »Red i veza stvari« u ovom slučaju *nisu* »isti kao red i veza ideja«, tako da se put u spoznavanju predmeta ne slaže s postupnošću kakvu zahtijeva njegova priroda; čak su indirektno suprotni. Pa ipak, nekakvo shvaćanje predmeta mora se anticipirati ili suponirati, budući da bez njega ne možemo čak ni pristupiti istraživanju: ne znamo koji su primjeri tipični. Ako dakle *unaprijed* ne znamo što je muzika, tad ne znamo ni je li djelo kojim se bavimo uistinu muzičko. A da bismo mogli ovo posljednje utvrditi, moramo prije toga razriješiti teškoće u vezi s identifikacijom muzičkog djela. Ukratko, nemoguće je pristupiti konkretnim estetičkim ispitivanjima muzičkog djela ako ne znamo ni gdje da ga tražimo. Već samo pitanje: gdje je muzičko djelo locirano, veoma je zakučasto. Gdje se ono zapravo nalazi? — u partituri ili u izvedbi, ako u izvedbi, u čijoj, itd. — to pitanje, vidjet ćemo, ni približno nije tako lako kako se, u prvi mah, čini.

Status i habitus muzičkog djela u ovom je pogledu sličan, premda teorijskom uvidu još nepristupačniji, položaju likovnog djela. Imamo li u jednoj savršenoj reprodukciji posla s istim umjetničkim djelom kao i u originalu? Ako odgovorimo određeno, tada se javlja nezaobilazno i uistinu nerazrješivo pitanje o načinu postojanja jedne takve reprodukcije: u čemu je razlika? A ako odgovorimo potvrdno, tada iskrsava čak apoetična antinomija koja glasi: kako je moguće da se jedno te isto djelo javlja u više, pa čak i bezbroj primjeraka, da ista stvar prebiva istodobno na više mjesta?

Slično je i pitanje je li kompozicija, snimljena na magnetofonu, dakle s egzistencijom na vrpici, isto ono djelo kao i u izvedbi koja je poslužila da se snimi? Je li jedna Beethovenova sonata u Fischerovoj interpretaciji isto ono djelo kao i u Backhausovoj? Ili muzika toga djela nije dana i ne može biti dana ni u jednoj *tuđoj* verziji osim što je jednom bila u Beethovenovoj osobno? Itd., problem

sve više povlači za sobom druge ukoliko mu se približavamo. Npr., ako netko stane na stajalište da jedino kompozitor može dati pravu interpretaciju svoga djela, postavlja se pitanje *sa čime mi onda imamo dodira* kad njegovo djelo netko drugi izvodi? A što ako sam autor vrlo slabo svira — što ni kod najvećih kompozitora nije rijedak slučaj — ili što ako je posrijedi kompozicija — uzмимо simfonija ili oratorij — koju iz tehničkih razloga nijedan autor sâm ne može izvesti?

Ako naprotiv ustvrdimo da su moguće različite a ipak ravnopravno punovaljane interpretacije istog djela, tek tada nije odgovoreno na polazno pitanje: Pa gdje se zapravo to djelo nalazi?

Sve to postaje još teže kad se uzme u obzir i moment povijesne distance, na koji Ingarden upozorava ovako:

Imajući na umu da cijeli kontekst koji slijedi ima, *mutatis mutandis*, značenja i za druga, nemuzička umjetnička djela, likovna, arhitektonska i književna, osobito prozna, prijedimo s Ingardenom napokon na problem identiteta muzičkog djela onako kako mu i sam pristupa, tj. u sklopu, citiram, »povijesnog vremena, i to s obzirom na činjenicu da postoji više izvedaba koje međusobno odstupaju. Problem nastaje osobito u toku dužih vremenskih perioda, u kojima se izmjenjuju različite stilske epohe, pa čak i principiijelni ideali umjetničkih tendencija. 'Stara' djela 'žive' — a to u prvom redu znači: izvode se i slušaju — u novim muzičkim epohama, i stoga se u više aspekata izvode nešto drukčije — pomislimo samo na bliskog nam Chopina — a usprkos tome drži se da su ista, ili bolje: jednostavno vrijede kao ista ona kakva su bila nekada kad su se drukčije izvodila.« U kojem su slučaju ista, ukoliko su ista, do koje su točke ista, jesu li uopće ista ili se pogrešno, na temelju samo nominalnog identiteta, istima smatraju?

Ovako postavljen problem, kao što vidimo, nije značajan samo za ispravno postavljanje koncepcije jedne izvedbe, nego ima i svoju ontičku i svoju gnoseološku dimenziju; ontičku jer se odnosi na sam status umjetničkog djela u povijesti, gnoseološku jer provjerava valjanost njegove recepcije, ispravnost estetskog stava prema njemu u ovisnosti o tome jesmo li ga adekvatno doživjeli. Može li, načelno, pripadnik jedne druge epohe, udaljene možda stoljećima, pa i milenijima, adekvatno doživjeti jedno umjetničko djelo prošlosti, a ako može, što je u tom djelu ono što pruža objektivni oslonac i mogućnost da se preko jaza prohujalih vjekova — što su izmijenili ne samo ukus nego i način življenja — prebaci most pozdrava

s punim razumijevanjem; a ako ne može, znači li to da svi nesuvremenici jednog djela imaju posla jedino sa svojim fikcijama umjesto s djelom *samin*?

Sve su to pitanja koja pretpostavljaju rješenje problema identiteta umjetničkog djela. No prije nego što u nj dublje uđe, Ingarden razlikuje tri pojma muzičkog djela:

1. Muzičko djelo kao umjetnička tvorevina uzeta točno onako kako je ona intencionalno određena notnim zapisom.
2. Muzičko djelo kao idealni (optimalni) estetski predmet.
3. Muzičko djelo kao konkretni estetski predmet.

Odmah postaje uočljivo da nikakav odgovor ne može glasiti i vrijediti jednoznačno za muzičko djelo u sva ta tri njegova pojma.

S obzirom na notni zapis, partituru, Ingardenovo je mišljenje da je ona samo shematska tvorba, okvir koji će tek konkretna izvedba popuniti, odnosno skica koju će interpretacija razviti do punoće potrebne za ontičko održanje djela. U partituri su neka mjesta strogo precizirana, a neka ostaju neodređena, tako reći slobodna: koja su to, pretpostavit ćemo da se zna.

Bilo bi jednostavno, da ne kažemo jeftino, kad bi se sad i na ovom mjestu ustvrdilo da oni u partituri fiksirani momenti čine okosnicu i garant identiteta muzičkog djela, tako reći njegovu na prolaznost imunu konstantu, dok je individualna konkretizacija, bilo aktivna izvođačeva bilo pasivna slušaočeva, onaj faktor koji se slobodno može varirati a da to ne pogodi samu bit, ontičku srž djela, dakle estetski akcidentalno »meso muzike« koje može i otpasti sa kostura a da se njegov ontičko-estetski habitus korjenitije ne promijeni. Ali iz činjenice da svaka partitura mora ostati s prazninama i nedorečenostima — budući da se niz (i važnih) momenata uopće ne dâ notno fiksirati, odnosno budući da, kako bi to Ingarden rekao, »muzičko djelo kao intencionalni korelat partiture ostaje nesumnjivo shematična tvorevina« — proizlazi gomila drugih problema. Jer, »ako ovdje i ostavimo po strani loše izvedbe, tj. sve one koje su i samoj shemi nevjerne, ipak će nam preostati«, konstatira Ingarden, »velik broj takvih koje se u estetskom pogledu međusobno bitno razlikuju, jer upravo oni momenti, koji pripadaju grupi partituru neodređenih, često igraju presudnu ulogu u estetskom oblikovanju djela, a da ipak nisu nužno povezani s momentima određenim partituruom.«

Drugim riječima, javlja se prije svega problem dokle može ići sloboda interpretatora a da se sam identitet djela ne naruši, odnosno koliko se izvedbe mogu razlikovati a da ih i dalje smatramo izvedbama *jednog i istog djela*? Što postavlja međe »varijacionoj širini« mogućih interpretacija koje možemo smatrati adekvatnim?

Specifične kvalitete što ih izvođač unosi u shemu zacrtanu partituruom ne pripadaju po Ingardenu muzičkom djelu samom u smislu njegove intencionalne određenosti notnim znacima, što gotovo tautološki zvuči, ali je značajno! No, ti dodaci i ona specifična obojenost koja dolazi od građe instrumenata ili temperamenta izvođača ipak su svojstvo koje po njegovu mišljenju pripada muzičkom djelu u njegovu drugom i trećem pojmu, kao estetskom »idealnom« i estetskom konkretnom predmetu.

U pogledu ovoga drugog pojma muzičkog djela Ingarden piše:

»Možda bismo bili skloni da u prvi mah kažemo kako uopće ne postoji nikakva idealna izvedba, a stoga i nikakav »idealni estetski predmet« koji bi se mogao aktualizirati na osnovi odgovarajuće sheme za djelo. Međutim, mi ne bismo u osnovi imali pravo na takvu tvrdnju, jer ne znamo ne postoji li možda ipak jedna faktično realizirana izvedba u kojoj se ne javlja odgovarajući idealni estetski predmet. U odnosu na to ne znamo ni praktički koju bi između faktički realiziranih izvedaba trebalo da izaberemo kao idealnu. A ne znamo to zato što nikad, strogo uzevši, ne poznamo određeno muzičko djelo kao idealni estetski predmet u svoj njegovoj punoći. Na temelju partiture, odnosno na temelju većeg, iako obično ne vrlo velikog, broja izvedaba — uvijek pod pretpostavkom da one estetski adekvatno tumače djelo — možemo samo *približno*, manje-više *aproksimativno*, *pogoditi* kakvo bi djelo u svom savršenom obliku trebalo da bude.«

Završavajući citat istaknimo: ovdje je riječ o ideaciji. Od konkretne izvedbe ide se partituri, a od ove idealu koji je samom skladatelju lebdio pred očima, sigurno zato što je *muzika po sebi samoj nužna*.

Jer, što leži iza koncepcije o idealnom muzičkom djelu, što je *de facto* gornjim supomišljano? *Idealni estetski predmet* samo je pretpostavka, jer ga nikad nismo imali prilike upoznati, a ako jesmo, nismo ga kao idealnog pouzdano mogli identificirati, nismo ga kao takvog prepoznali. Što je hipotetički sadržano uz tetički dio ovog teksta? Neizraženo predmnijevanje da čak *ni partitura* ne is-

crpljuje do kraja vlastito, dano joj intencionalno bogatstvo, da ona tek krnje zahvaća u muziku iz *topos noetikosa*, da ne fiksira potpuno tip muzike koji je sama izabrala i da čak i muzičko djelo u izdanju idealnog estetskog predmeta svojim drugim, realnim korijenom bitno zaostaje za *a priori* danim mogućnostima idealne muzike što lebdi nad poviješću i pred poviješću.

Iza svega ovoga leži neeksplicirano platonističko rješenje, možda izbjegavano ali ipak na ovom mjestu neizbježno: da je svako konkretno, u povijesti ostvareno, muzičko djelo participacija na idealnom carstvu muzike, samo ulomak ili krhotina otkinuta iz kozmičkog bloka harmonije sfera (Platon je bio pitagorejca *par excellence*) ili, ako ćemo, pretvaranje nečujne muzike u čujnu, pri čemu zajedno s tim momentom čujnosti i materijalizacije — zahvaljujući građi instrumenta i ne manje interpretatorovu »tumačenju« što proizlazi iz njegova nervno-afektivnog ustrojstva — dolazi do generičkog udaljivanja od ideala. Bez Platona nitko iz ovako postavljenog problema ne bi mogao izići. Čim se pretpostavlja idealni muzički predmet — a on se već i kao kriterij valjanosti svake izvedbe mora suponorirati — mora se pretpostaviti i njegov ideal, tj. ideja muzike. Bez ideje idealnosti umjetničkog predmeta ne bi bila moguća ni umjetnička kritika, on je jedino meritorna instanca.

Drugo je pitanje o ontičkom statusu i modalnoj održivosti takvog predmeta. Pa ako mu se i ne otkrije tzv. ontičko mjesto, mi ga ipak moramo zamišljati kao, ako ne dan, a ono zadan. Kao i kod svih drugih ideala, čovjek mora svoj predmet predočivati kao ostvaren, pa makar mu i cijela stvarnost stajala na putu. Idealizam nije samo ono, ako je uopće to, čemu nas uči Aleksandrov: idealizam je i njegovanje idealâ.

S idealnim je predmetima dakle ovako: samo zamišljeni, ali nužno zamišljeni, više željeni nego dokazani. No i ako su naše projekcije i hipostaze, i fikcijama se mora priznati nekakav način postojanja, kako Husserl reče.

Tako sad možemo razumjeti nastavak Ingardenova izlaganja: »U muzici egzistira samo 'partitura', koja ne sačinjava element samog djela, i eventualno stvaraočeva *izvedba* djela. Samo djelo, u ovom pojmu, partiturnom određeno u svojim nekim sastavnim dijelovima i momentima, *transcendira* (ovo ćemo mi naglasiti) *partituru i odstupâ, manje-više, od svake izvedbe.*« — Jednom našom riječju, i sam je skladatelj, dok stvara, zapravo interpretator muzike koja mu se kroz unutarnji sluh iz svoga idealnog »prostora« mogućnosti ukazuje. Svaralac je dobar primalac.

Ova poput objave pristigla muzika trpi temporalne promjene ne samo zato što je ušla u tako reći drugu dimenziju, u medij povijesti, tako da druga razdoblja zauzimaju drukčiji stav prema njoj, da podliježe čudljivosti ukusa i tzv. kulturnih potreba, nego se ona uslijed nedostataka i nesavršenosti prijemnog aparata i samom kompozitoru svaki put ukazuje drukčije, pa i njegove vlastite ponovljene izvedbe, analogno doživljajima u opevanom slušanju istog djela, razlikuju se međusobno toliko da to istom notnom zapisu uvijek iznova daje savim različit karakter — nikad se ono letimično ukazano i tek za trenutak napola otkriveno lice skladbe s transcendentnih izvora ne može jasno proniknuti. Nikad se »original« ne može pogoditi.

Da to nije preslobodna interpretacija samog Ingardena, potvrdit ćemo i ovim navodom:

»Dakako, netko može smatrati da bi sam skladatelj mogao presuditi u ovom pitanju, time što će nam reći kakvu je fizionomiju djela zamišljao i realizirao. Ta on je ipak, kako se često misli, onaj koji poznaje konačni oblik svoga djela. Međutim, ni najgenijalniji muzičar ne može svoje djelo, kakvo je prije izvedbe, u svoj punoći njegove kvalifikacije poznavati. On sebi svoje djelo predočuje uvijek manje-više nejasno i često otkriva tek u prvoj izvedbi što je zapravo stvorio... No nakon izvedbe, kad je stvaralac odobri, nije uvijek sigurno da on sam nije u zabludi. Jer sad je on već postao primalac, koji ne mora nužno posjedovati odgovarajuću sposobnost potrebnu da se djelo adekvatno shvati. A poslije stvaraočeve smrti stanje se ne čini bolje. Tako ovaj prijedlog rješenja ne vodi cilju.«

Ni sam kompozitor nije meritoran samo zato što cijela stvar od njega i ne počinje.

Skok je iz idealiteta u povijest kao naš vlastiti glas na magnetofonskoj vrpici što nam zvuči tuđe. Samo obratno: dok je ovaj novi glas oslobođen odjeka iz lubanje i prizvukâ svoga rodnog mjesta, dotle je u povijest prebačena idealna muzika po primila te strane odjeke i vibracije. U oba slučaja to je ipak prijelaz u drugu dimenziju, novi modalitet koji svojom atmosferom orošava i prekriljuje prvobitni objekt, ma koliko njegove kapljice i bile dražesne. Nešto naprosto drugo, ma koliko se često upravo u individualnu boju (i personalne primjese) glasa neke pjevačice ljudi i zaljubljalivali.

A ipak netko tu melodiju, što iz svemira kap po kap istječe, mora otpjevati.

Tako smo došli u predvorje glavne Ingardenove teze u pogledu identiteta muzičkog djela. Muzičko-

djelo kao umjetnička tvorevina — u svome prvom smislu — širi je dakle pojam od druga dva i ne podudara se ni s djelom kao shematičnom tvorevinom punom rupa, praznina i neodređenih mjesta, kakva je partitura, ni s bilo kakvom »konkretizacijom«, bila ona realna ili idealna. Ono je samo partiturom naznačeno, ali mu moramo domisliti i »puni sadržaj«, »tj. sve one mogućnosti da se ispuni«, paradoksalno »određene neodređenim mjestima«, »no koje se moraju shvatiti kao njegov potencijalitet«.

Time se stvarnost umjetničkog djela zamišlja kao mogućnost, pa se i pojam muzičkog djela u prvom smislu, kao umjetničkog, zajedno s opterećenjem neumjetničkim momentima, proizvodi u sferu idealiteta. Partitura, drukčije rečeno, time što ostavlja slobodna, neodređena mjesta, otvara mogućnosti različitih interpretacija, ali sada i te mogućnosti, dakle ne faktičnosti, ulaze u pojam muzičkog djela. Kao da na neki način neodređena mjesta dobivaju prevagu nad određenim — u svakom slučaju ovdje je iskazan primat kategorije mogućnosti nad kategorijom stvarnosti kad je riječ o statusu umjetnosti — onaj primat koji je možda najviše od svih filozofa isticao Kierkegaard.

Tako u konačnici Ingarden može reći:

*»Jer sad imamo posla s jednim nepromjenljivim predmetom« (da objasnimo: nepromjenljivim u smislu nepodložnosti povijesnom vremenu), »i s jednom konstantnom zalihom mogućnosti koje mu pripadaju, pa ovaj nepromjenljivi, partiturom određeni oblik (ma koliko bio shematičan) i konstantnost područja mogućnosti garantiraju identitet djela.«*

Time na kraju Ingarden potvrđuje svoje polazne teze: 1. da je muzičko djelo čisto intencionalni predmet i 2. da je ono ontički heteronomno, da ima svoje korijene istodobno i u realitetu i u idealitetu. Bolje reći: takve su polazne teze i morale dovesti do ovoga kraja.

Na osnovi njegova korijena u realitetu, njegove vezanosti za činjenicu pojavljivanja u povijesti, muzičko djelo ne može biti čisto estetska tvorba, jer, što se događa: »Istina je pri tom da, što je ve-

ća njegova estetska vrijednost, to je publici djelo teže pristupačno i, također, to se manje pred njim otvara mogućnosti različitih izvedaba, jer veličina estetske vrijednosti često ide pod ruku s jednom vrlo strogom unutarnjom strukturom djela, koja bitno ograničuje broj mogućih odstupanja u pojedinim konkretizacijama.«

Ovom drugom, a najvjerojatnije i prvom, vječna je potvrda Bach. Izvucimo i drugu stranu gornjeg izvoda: što je muzičko djelo estetski vrednije, to je imunije na povijesne promjene i perturbacije i, *istodobno*, to je bliže pojmu muzike, Platonovoj ideji.

»Dvostruki život« muzičkog bića osvećuje se. Njegova je zla sudba u njegovoj isključivo intencionalnoj datosti u povijesti. Kako Ingarden kaže: »Realne stvari egzistiraju prirodno autonomno i posjeduju određena svojstva sasvim neovisno o tome kako ih, u neposrednom saobraćaju s njima u praktičnom životu, shvaćamo. Muzička djela naprotiv, kao specifične intersubjektivne estetske predmetnosti, egzistiraju jedino na osnovi intencionalnog akta, bilo kod samog stvaraoča, bilo na temelju uputa u odgovarajućoj partituri, bilo, napokon, po milosti slušaočeve moći da ga razumije. Ona egzistiraju dakle ontički heteronomno i u krajnjoj liniji u svojim su svojstvima ovisna o postupno formiranom intersubjektivnom poimanju djela.«

Zato povijest muzike nije ništa drugo do aproksimativno približavanje ili kataklizmatičko udaljivanje od biti muzike koja blohovski ostaje nedostižan i u povijesti načelno nedostiživ ideal.

Sama pojava muzičkog djela, tj. ulaženja muzike u povijest, trpljenje je analogno Kristovu trpljenju zbog ulaženja u svjetovni lik. »Povijesni proces tobožnjeg mijenjanja muzičkog djela samog«, zaključuje Ingarden, »samo je zapravo proces otkrivanja i aktualizacije uvijek novih mogućnosti potencijalnih oblikovanja djela sadržanih u njegovoj shemi.«

Identitet muzičkog djela plaća se dakle njegovom razdrtošću, platonovsko-marksističkom istinom da je duh zatvoren u tijelu.