

Daniel Charles (1935) profesor je filozofije na Sveučilištu u Nizzi (Sophia Antipolis). U središtu su njegova zanimanja filozofija vremena i filozofska hermeneutika, kao i suvremena glazba, odnosno njezina teorija. Pisao je o Heideggeru, Adornu, Lyotardu, Deleuzeu, Messiaenu, Xenakisu, Satieu, a osobito su poznati njegovi brojni radovi o Johnu Cageu. Objavio je, između ostaloga, *Le temps de la voix* (1978), *Glosses sur Cage* (1978), *For the birds: Conversations with John Cage* (1983), *Musik und Vergessen* (1984), »John Cage«, poseban broj *Revue d'esthétique* (1987/88) i *Zeitspielräume* (1989).

Esej »Glazba i antimetafora« objavljen je u: Eero Tarasti (ur.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (=Appro-aches to Semiotics 121)*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, 1995.

Daniel Charles

Glazba i antimetafora

Za Eera Tarastia

1.

Ideja o metafori kao izvorištu jezika prilično je stara: dostatno je uputiti na Vicoa i Herdera. Međutim, Nietzscheovim esejem iz 1873. s naslovom O istini i laži u izvanmoralnome smislu (NIETZSCHE 1960) ta je ideja dospjela u krizu koja je još uvijek u punom jeku. Za Nietzschea »metafora« znači translatio, »prijenos« što ga nije moguće izjednačiti s tehnikom zamjene neke riječi ili skupine riječi drugom, budući da se pojavljuje i prije postanka samoga jezika. Nietzscheovo je temeljno pitanje

na koji je način moguće artikulirati podatke osjetilne percepcije, odnosno na koji ih je način moguće prevesti u jezik. Prva metafora što je pri činu spoznaje rabi ljudski um jest prijevod osjetilne percepcije u sliku. Tek je uz pomoć druge metafore tu sliku moguće prevesti u jezik... Translatio, skok, pojavljuje se i prije nego što se artikulirala prva riječ (ALLEMANN 1967: 105-106).

Budući da se jezik sastoji isključivo od metafora, nemoguće je razaznati stvar po sebi [Ding an sich] koju te metafore označuju,

a kako je izvorne metafore postupno nagrizaio tijekom vremena, tako su i ljudi sve manje uspjevali prepoznati kako u govoru rabe zapravo samo metafore. U temelju metaforični, znanstveni termini (koji su inače novijega datuma) nisu u mogućnosti na egzaktan način izraziti vlastite objekte; utoliko znanstvene termine i nije moguće uspoređivati s poezijom, koja (ironično) priziva izvorne metafore, kako bi se njima slobodno poigravala i pritom promišljeno lagala. Budući da eksplicitno rabe metaforički jezik, pjesnici su

bliži istini od onih koji nesvjesno lažu. Pjesnici su na neki način lažljivci u službi istine... Otkako su je sami pjesnici postali svjesni, ta je nesigurna pozicija često postajala manifestnom u različitim oblicima moderne književnosti. Njezinom je izravnom posljedicom kriza svojstvena svijesti najvećih modernih pjesnika. Tako je analiza onoga što su ti pjesnici osjećali prema metafori i način na koji su je rabili u mogućnosti do iznenađujućega stupnja rasvijetliti njihovu povijesnu situaciju (ALLEMANN 1967: 107).

2.

Budući da su i sami nekom vrstom pjesnika, glazbenici mogu rabiti lingvističke metafore na »čisto glazbeni«, odnosno glazbenosintaktički način. Tako je primjerice Vladimir Karbusicky (1987: 436-437) pokazao na koji je način melodij-sko-harmonijski plan Schumannova Sanjarenja mogao biti sintaktičkim potpornjem za oblikovanje Dvořákové Humoreske: u tome se slučaju prijevod sastoji iz zamjene »formula« koje »nisu ideje«, nego »glazbena oblička s određenim semantičkim nabojem«; a budući da navedeni plan »na šaljiv način izlaže neočekivane, a ipak 'logične' veze među dijelovima obiju skladbi«, glazbeno ih obrazovan slušatelj »može estetički doživjeti na kognitivnoj osnovi«: »Ali upravo te točne podudarnosti s lingvističkom metaforom - pojavljujući se kao genijalna ideja o kabaretskome umjetniku, koja graniči s karikaturom - pokazuju u kojoj je mjeri i sama iznimka 'metaforom' u čisto glazbenome kodu. Intelektualnom je igrom čine samo 'formule', koje se pojavljuju umjesto 'ideja'« (KARBUSICKY 1987: 437).

S druge strane, u različitim je govorima o glazbi moguće naći stalne metaforičke postupke (od kojih je većina lišena ironije): »Najsnažnije se djelatno polje metaforičkoga načela obično

nalazi između dvaju sistema, jezika i glazbe. Svaki je govor o glazbi određen nečim metaforičkim kao vlastitim glavnim obilježjem; iz toga slijedi i sklonost glazbene hermeneutike krijumčarenju asociiranih slika u jezični tijek« (KARBUSICKY 1987: 437).

Naravno, kolikogod se hermeneutika može činiti »neznanstvenom«, nju se na primjeren način semiotički istraživalo »kao proces konsolidacije glazbenoga označavanja«, koji »nije nevažan sa stajališta povijesti glazbe« (KARBUSICKY 1987: 438). Dijagram »metaforičkih odnosa u jeziku i glazbi«, što ga navodi Karbusicky (1987: 440), čini se održivim, budući da izlaže srž cjelokupnoga problema zajedno s njegovim glavnim simetrijama (jezik kao metafora za glazbu vs. glazba kao metafora za jezik; glazba kao metafora za sfere realnosti vs. sfere realnosti kao metafora za glazbu). Naše bi jedino pitanje bilo: nije li distinkcija između »jezika« i »sfera realnosti« već metaforičkom?

3.

U takvoj ničeanskoj perspektivi nije čudo da se interpretacija glazbenoga vremena - te nesumnjivo temeljne kategorije - »ne čini neovisnom o slikovitosti koju se rabilo za njegov opis. A nužnost izbora između konkurirajućih metafora - umjesto da smo u mogućnosti neposredno govoriti o samim stvarima - metodološka je poteškoća s kojom se povjesničari glazbe neprestano suočavaju, priznali to ili ne« (DAHLHAUS 1988: 282).

Lanac teorija što ga je razmotao Dahlhaus u čitatelju bi mogao prouzročiti osjećaj vrtoglavice da mu sam autor nije razgovjetno sugerirao zajednički nazivnik što ga je, kako dokazuje, moguće podvući pod cjelokupni niz. Na primjer, prema Christophu Kochu, glazbena vremenitost polazi od »ostvarenja mogućnosti što ih formalni proces provodi u djelo«. Za Augusta Halma oblik je sonatnoga stavka »u manjoj mjeri razvijanje teme, nego što je, suprotno tome, sama tema funkcijom, uvjetovanom varijablom forme«. Za Petera Gülkea tema je »nacrt ili nešto unaprijed dato, koje pretpostavlja da će ga zahvatiti napredovanje glazbenoga procesa«. Neki su teoretičari filozofsku slikovitost zamijenili filološkom, dok su se drugi radije odlučivali za biologijski model. Ali budući da su promjene u našem osjećaju vremena »vezane s promjenama slika«,

nemoguće je odrediti »u kojem je opsegu svijest o vremenu izražena u slici, ili suprotno, u kojoj je mjeri na iskustvo vremena utjecao jezik u kojemu netko opisuje formalne procese u glazbi« (DAHLHAUS 1988: 283).

Zapravo, sve se ove teorije služe jezikom koji je prepun nezamjetnih filozofskih predrasuda. Kao zajednički nazivnik, njihova koncepcija tematskoga razvoja ovisi o staroj (aristotelovskoj) definiciji »pokreta«, koji implicira promjenu mjesta, kao i kvalitativnu promjenu: »u tome se dvostrukom značenju pojmovno zahvaća forma u kojoj se vrijeme očituje u glazbi« (DAHLHAUS 1988: 284).

4.

Istina, barem se u zapadnim zemljama svaka glazbena progresija, uz pomoć horizontalne notacije, tumači kao promjena mjesta; to se, prema Aristotelovoj koncepciji vremena kao »mjere kretanja, odnosi na ono prije i poslije«. Drugim riječima, glazbeno se vrijeme, poput svake druge vrste vremena, zahvaća kao niz sada, koji slijede jedan drugoga u jednodimenzionalnom kontinuumu, odnosno na linearan način. Međutim, zvuk nije šum: nužnim se čini zajamčiti glazbeno određenje samoga fenomena; prema tome, samoj će se glazbi reći neka iznutra stvori »supstrat kvalitativnih transformacija«; prema Dahlhausu, iznutra ne znači samo »ono što je rezultat načela o tematsko-motivskom razvoju«, nego i »ono što je rezultat harmonijske progresije«:

Harmonijska se progresija, dajući smjer konstrukciji motivskih varijanata, pojavljuje na obvezujući, a ne arbitraran način; za nju nije naznačeno samim motivskim materijalom - ili je to učinjeno u neznatnom stupnju - koja je inačica od velikoga broja mogućih uzeta, hic et nunc, kao konzekvenca onoga prijašnjeg, kao i premisa za ono što slijedi (DAHLHAUS 1988: 291).

Zbog, onda, poblizjeg određenja harmonije, a unatoč činjenici kako »ostaci antičke filozofije« još uvijek kontaminiraju popratni govor o glazbenom vremenu, Dahlhaus drži kako Beethovenov simfonijski stil nudi najviši stupanj na kojemu se pojavljuje glazbena temporalnost, barem u »razdoblju tematskih procesa« (Wörner, cit. prema DAHLHAUS 1988: 285). Do sada sasvim dobro. Međutim, mi ne možemo pomoći izlažući iznova cijelu stvar: naime, od kojih »ostataka« koje »filozofije« potječe

navedena ideja »progresije« (u pojmu »harmonijske progresije«)? Nije li to - *horribile dictu* - druga metafora? Međutim, Dahlhaus naočigled zaobilazi to pitanje. Odgurnuo nas je i ostavio po strani: »Objasniti kako je moguće da filozofija poput Aristotelove, koja pripada dalekoj prošlosti, živi i u suvremenim ili recentnim fenomenima - tako da netko može govoriti o ekstremnoj nesimultanosti simultanoga - teško je i nije posao ne-filozofa« (DAHLHAUS 1988: 285).

5.

Naravno, filozof je obavio posao: od seminara iz 1927. s naslovom Temeljni problemi fenomenologije [Die Grundprobleme der Phänomenologie], pa sve do vlastita kvazi-testamenta iz 1969. s naslovom O stvari mišljenja [Zur Sache des Denkens], Heidegger je objašnjavao ne samo zbog čega je bilo moguće da ista (Aristotelova) koncepcija vremena prevladava sve do danas, nego, mnogo odlučnije, u kojem smislu takva prevlast potiskuje dokaz o istovremenosti [Gleichzeitlichkeit] ili »ekvitemporalnosti«, koji je na autentičan način odgovoran za opstanak bilo koje teze o vremenu (kao i njegove prakse). Dok je, dakle, za Dahlhauza glazbeno vrijeme (odnosno tematsko-motivski pokret) utvrđeno pomoću harmonijske progresije (pri čemu se ničim ne pokušava opravdati navedena ideja »progresije«, osim navodom kako dolazi »iznutra«, iz glazbe), za Heideggera razlog zbog kojega smo naslijedili tematsko-motivski pokret - možda čak »neautentičnu« temporalnost - leži u međudjelovanju triju dimenzija, budućnosti / bilosti / sadašnjosti, koje se međusobno predaju jedna drugoj. Izvan toga se međudjelovanja pojavljuje još jedna, koja otvara »četvrtu dimenziju« - ne vrijeme samo (stvar po sebi!), budući da ono nije predmet niti biće, nego simultanost, koja »jedno privodi k drugome u dolazak, posjedovanje bivanja, prezentnost, i to ostavljajući ih u međusobnoj odvojenosti« (KOCKELMANS 1984: 70). Ukratko, »nesimultanost simultanoga« (Dahlhaus) korijeni se u »simultanosti nesimultanoga« (Heidegger), prije u biti vremena nego u ovisnosti o harmonijskoj građevini »u razdoblju tematskih procesa«.

6.

Na ovome bi se mjestu valjalo prisjetiti kojim je riječima John Cage iznio kvazi-hajdegerovsku argumentaciju o Beethovenu i glazbenom vremenu u predavanju što ga je održao u okviru Satieva festivala na Black Mountain Collegeu u ljeto 1948.:

Kod Beethovena su se dijelovi skladbe određivali uz pomoć harmonije. Kod Satiea i Weberna oni su se određivali uz pomoć vremenskih duljina... Je li Beethoven bio u pravu ili su u pravu bili Webern i Satie?

Odgovaram izravno i nedvosmisleno: Beethoven je bio u krivu, a njegov je utjecaj, podjednako dugotrajan i žalostan, za glazbenu umjetnost bio poguban.

Na temelju čega mogu izreći takvu herezu?

To je vrlo jednostavno: ukoliko uzmete u obzir da je ton određen svojom visinom, glasnoćom, bojom i trajanjem, a da je tišina, kao suprotnost i time nužna partnerica tona, određena samo svojim trajanjem, dolazite do zaključka kako je upravo trajanje, odnosno vremenska duljina, najtemeljnije od svih četiriju određenja glazbenoga materijala. Tišinu nije moguće čuti kao tonsku visinu i harmoniju; moguće ju je čuti samo kao vremensku duljinu. Na Satieu i Webernu je bilo da iznova otkriju tu glazbenu istinu, koja je, kao što znamo iz muzikologije, bila evidentna nekim glazbenicima našega Srednjeg vijeka, kao i svim orijentalnim glazbenicima svih vremena (izuzimajući one što smo ih u novije vrijeme iskvarili).

Beethoven predstavlja najjače posmrnuće broda u odnosu na njegov prirodan položaj. Izvođenje glazbenoga mišljenja iz njegovih postupaka ne samo da nas je izručilo na milost i nemilost valovima, nego je i praktično vodilo nasukavanju umjetnosti na otok dekadencije... Nije moguće postići ispravnu glazbo-tvorbu koja se ne bi oblikovala prema pravim korijenima zvuka i tišine - vremenskim duljinama... Zanimljivo je zamijetiti kako je harmonijska struktura nastala u onome trenutku u kojem je nastao i zapadni materijalizam, da se raspada u istome razdoblju u kojemu i on postaje upitnim, te da nam se rješenje uz pomoć ritamske strukture, koje je tradicionalno postojalo na Orijentu, ukazuje upravo u trenutku u kojemu osjećamo intenzivnu potrebu za onim što čini dio svih orijentalnih tradicija: potrebu za duhovnim mirom i samospoznajom (CAGE 1970: 81, 82, 84).

Taj tekst govori sam za sebe. Ipak, jednu bi točku valjalo podvući. Poznato je kako se Cageova definicija tišine ponešto izmijenila nakon ovoga predavanja iz 1948: kasnije je »tišina«

postala pleroma nenamjernih tonova ili šumova. Međutim, ona je ovdje još uvijek sinonim za odsutnost tona. A sada, prisjetimo se kako, za Heideggera, prvobitno određenje vremena

otvorenim drži posjedovanje bivanja niječući njegov dolazak kao sadašnjost, jednako kao što otvorenim drži (budući) dolazak zadržavajući sadašnjost u tome dolaženju, odnosno niječući njegovo bivanje sadašnjošću. Na taj način bliskost što okuplja posjeduje obilježje i nijekanja i zadržavanja... Uz to, sadašnjost uopće nije nešto konstantno; autentična se sadašnjost prije događa u slučaju u kojemu se posjedovanje bivanja i budućnost kreću zajedno i čak preklapaju. Jasno je, dakle, kako »simultanost« na koju se ovdje upućuje nije moguće shvatiti kao nešto što je »u samome« vremenu (KOCKELMANS 1984: 70, 100).

Za Cagea, kao i za Heideggera, tišina ili odsutnost štiti vrijeme od shvaćanja koje bi ga tumačilo nečim što je već prezentno ili što je već tu. Vrijeme treba protjecati. Ukoliko protječe, ono nestaje u vlastitu uzmagu. Zbog toga uzmagu (ili »zadržavanja«, odnosno »nijekanja«), njegovo nas određenje odvraća od pokušaja kojim bismo razumijevanje glazbenoga označavanja temeljili na nekoj »stalnoj nazočnosti« ili »sadašnjem trenutku«, koji bi zahtijevao određeno računanje ili mjerenje što bi se odnosilo na »vremenski interval«. U tome je smislu pojam »vremenske duljine«, što ga priziva Cageovo predavanje iz 1948., vrijedan ništice; taj je pojam dokazom što ga je naveo Christian Wolff uvršten u mogućnost skladanja »u nultom vremenu«:

Presijecanje pokreta i preklapanje glasova može zamutiti strukturne obrise i stvoriti susrete ili događaje koji su oslobođeni od njih, kako bi postali jednostavno svojima. Zatim, strukturu koja se čini zatvorenom u točne vremenske duljine moguće je rastvoriti uključujući nulu u niz što ga čine proporcije vremenskih duljina (primjerice $2\frac{1}{4}$, 1, 0, 2...): nula što je rabim znači kako nema vremena, dakle vremena što ga je moguće izmjeriti, odnosno bilo kakvog vremena (WOLFF 1965: 29).

7.

Heideggerov (i Cageov) odgovor na ničeanski ili postničeanski »epistemološki skepticizam« muzikologa i glazbenih povjesničara možemo sažeti u sljedeće: svaki govor koji se žali

na nazočnost metafora u glazbi i/ili u različitim diskursima o glazbi uvijek je već sam po sebi metaforički.

Kako bi se bolje shvatila navedena aporia, podsjetimo se na koji je način Nietzscheova dijagnoza bila prihvaćena početkom našega stoljeća. U ekspresionističkim se krugovima nekoliko autora izjasnilo o metafori: »bitka metafore« [Kampf der Metapher] bio je motto dramatičara Carla Steinheima; austrijski je dramatičar Theodor Tagger (alias Ferdinand Bruckner) godine 1917. objavio Programatski spis protiv metafore [Programmschrift gegen die Metapher]; pjesnik Gottfried Benn protiv je metafore razradio estetiku »nove neposrednosti« [Neue Unmittelbarkeit], paralelno s Husserlovim pokličem »natrag k samim stvarima« [zurück zu den Sachen] i svakako u suglasju s Heideggerom; dakle, paralelno i s napadima na metaforu što su ih iskazivali talijanski futuristi (Marinettiev Tehnički manifest o futurističkoj književnosti [Manifesto tecnico della letteratura futurista], 1912), ne toliko udaljeni od Cagea. Dobar opis cjelokupne tadašnje atmosfere donosi Beda Allemann (1967: 108-109). Međutim, mnogo je zanimljivije njegovo objašnjenje načina na koji su svi oponenti ponovno zapali u metaforu koju su bili potkazivali: tako je, primjerice, njemački ekspresionist Alfred Döblin još 1913. »kritizirao Marinettia zbog toga što u svojoj poeziji nikada nije svladao metaforički jezik što ga je bio izopćio u Manifestu« (ALLEMANN 1967: 109). Zapravo,

odbacivanje metafore pretpostavlja vjerovanje kako unutar jezičnoga medija postoji mogućnost više neposrednih pristupa realnosti nego što je to slučaj pomoću metafore... Autori dvadesetoga stoljeća što sam ih spomenuo uvjereni su kako metafora ne može ništa drugo do prikriti pravu prirodu stvari od naših očiju, umjesto da same stvari pokazuje onakvima kakve jesu... Stvarajući neizravan, figurativan izraz koji se pojavljuje na mjestu izravnoga ili točnoga, metafora je očita laž. Iznenađujuće je, međutim, kako se taj argument, ukoliko ga se gleda s drukčijega stajališta, u potpunosti slaže s Nietzscheovim pogledima. Nietzsche je posve promišljeno prihvaćao metaforu kao iluziju i laž. Njegova poezija vrvi metaforama i to je, usput, glavni razlog zbog kojega se njegova prozna poema Tako je govorio Zaratustra danas čini vrlo određenom onim vremenom u kojemu je nastala, previše podsjećajući na manje atraktivne aspekte devetnaestoga stoljeća (ALLEMANN 1967: 109).

Ukoliko se, prema tome, nemogućim čini isključiti Nietzscheovu tezu o metafori, postoji li ikakvo rješenje?

8.

Rješenje ne može doći iz same teorije, čak i ako su »Nietzscheova epistemologija i radikalni skepticizam koji proizlazi iz nje danas zastarjeli«. Čak i ako nas je »fenomenološka škola uvjerila kako takav skepticizam, na svoj način, nipošto nije manje naivan od naivnoga realizma protiv kojega se Nietzsche borio« (ALLEMANN 1967: 107), još uvijek ne znamo na koji bismo način osporili Nietzscheov argument. Međutim, ono što znamo jest da su Nietzscheove metafore iz Zarathustre postale istrošene, te da danas više nisu moguće. Zašto? Prema Allemannu, Kafkin Dnevnik pruža odgovor na to pitanje: ono što današnjica više ne priznaje, kaže Kafka, jest vrsta metafore koja »nema unutrašnju nužnost, nego u rečenicu arbitrarno uvodi krajnje disparatnu tertium comparationis«; čim se ona pojavi, svaku »apstraktnu« metaforu »s njezina mjesta smjesta istiskuje druga, i tako ad infinitum« (ALLEMANN 1967: 110-111). Suprotno tome, Kafkina se strategija sastoji od neprestanoga »opozivanja... onoga što se već na prvi pogled čini apsolutno pozitivnim iskazom i što bi u krajnjoj crti moglo postati hipotezom« (ALLEMANN 1967: 111): svaka se tvrdnja ili slično progresivno reducira i relativizira, sve do potpune dekonstrukcije onoga što je stajalo na početku teksta. Uzmimo kao primjer Kafkin kratki prozni tekst iz 1918. s naslovom Prometej:

Postoje četiri mita o Prometeju. Prema prvom, Prometej je bio vezan, a njegovi lanci prikovani za Kavkaz, budući da je odao božansku tajnu ljudima. Uz to, Bogovi su poslali orla koji mu je proždirao jetru, a ova bi pritom uvijek iznova izrasla.

Prema drugome mitu, Prometej se, dok ga je razdirao orlovski kljun, u svome bolu sve jače i jače utiskivao u stijenu, sve dok nije postao jedno s njom.

Prema trećem je mitu njegova izdaja tijekom tisućljeća bila zaboravljenom, Bogovi su je zaboravili, zaboravio ju je orao, zaboravio ju je on sam.

Prema četvrtome mitu, svi su se umorili od onoga što je postalo besmisleno. Bogovi su postali umorni, orao također, a umorna je rana zacijelila.

Ostala je hrpa neobjašnjivih stvari. Mit pokušava razjasniti ono što nije moguće razjasniti. Budući da je njegov temelj istina, on mora završiti u onome što nije moguće razjasniti (KAFKA 1967).

U prvoj se verziji mit pruža u svojoj cjelovitosti; u posljednjoj Prometej više niti ne postoji; postao je reduciran na

»neobjašnjive stvari«. Tertium comparationis prvoga mita - o Prometeju kao predstavniku cjelokupnog čovječanstva - nestala je: istina se pojavljuje samo kao metafora onoga čega nema, kao nulti stupanj metafore, odnosno kao antimetafora.

9.

Budući da izbjegavaju metafore, Kafkine je tekstove moguće shvatiti kao metafore same. Međutim, novoj metafori nedostaje tertium comparationis - »određena značenjska razina izvan nje same« - koja bi opravdavala njezinu egzistenciju. Dok se »obične« metafore oslanjaju na »odnose što ih čitatelj mora znati unaprijed, bez obzira je li do njih došao vlastitim iskustvom ili uz pomoć bliskih mu književnih konvencija«, Kafkina parabola postaje metaforom sebe same: dimenzija ili razina na kojoj bi bilo moguće otkriti njezino »realno«, nefigurativno ili pravo [eigentliche] značenje u ovome je slučaju odsutna. Takav tekst se ne poziva niti na što drugo osim na samoga sebe: on je odmah antimetafora i apsolutna metafora. S jedne strane suočeni s minimalizmom definicije što ju je dao Paul Celan (1961: 19): »Pjesma bi, dakle, bila mjesto na kojemu svi tropi i metafore teže tomu da ih se reducira ad absurdum« [Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.]. S druge strane, strane »apsolutne metafore«, imamo samo »disparatne riječi koje stoje u jukstapoziciji«. Allemann pokazuje kako je u nekim pjesmama, primjerice u prva dva stiha pjesme Nelly Sachs (1961: 62) s naslovom Zbor nevidljivih stvari [Chor der unsichtbaren Dinge], metaforički jezik moguće osloboditi metafora (ALLEMANN 1967: 119). Poslušajmo navedene stihove:

Noć Zida plača!

Urezani u tebe psalmi su tišine.

Odnos između »Zida plača« i »noći« ili »psalama« i »tišine« nije moguće smatrati metaforičkim. Međutim, »između stihova i između riječi«, kazuje nam Allemann, pojavljuje se »neka vrsta magnetskoga polja«, svijet »napetosti koje su stvorene uzajamnim djelovanjem odnosâ« - napetosti, ili translacija. S tom napetošću korespondiraju ne samo vremenske vrijednosti u Husserlovoj fenomenologiji vremenske svijesti (re-tencija, pro-tencija) nego i glazbena gesta u slučaju napetosti žice: grčki

tonos (SMITH 1979). Odatle i Allemannova formulacija: »Definicija apsolutne metafore radikalno je različita od tradicionalne definicije u tome što ne razdvaja zvučanje i značenje riječi. Tradicionalna definicija odvaja značenje riječi od njegova zvučanja kako bi to značenje transponirala u neko drukčije zvučanje riječi« (ALLEMANN 1967: 119-120).

10.

U tome se smislu glazba i metafora pojavljuju međusobno vezane, barem pod krinkom antimetafore ili apsolutne metafore, odnosno na ne-ničeanski način. Za Nietzschea jezik samo neizravno govori o stvarima:

Danas vjerujemo kako su stvari nazočne u riječima nekoga jezika. To je osobito točno za jezik poezije, čija je kakvoća uvjetovana činjenicom da je sposoban prizvati stvarnost. Da smo slijedili Nietzschea i temeljni metaforički čin smjestili između objekta s jedne i riječi s druge strane, tada bismo riječi prije shvaćali kao znakove koji nužno pogrešno prikazuju stvarnost. Otuda nikako nije moguće adekvatno shvatiti stvarnost i istinu. U svakom slučaju, mislim kako je lučenje objekta od riječi za koju se drži da ga denotira zapravo posve arbitraran čin. Ukoliko smo već prisiljeni rabiti jezik, tada je nemoguće odvajati zvuk od značenja riječi. S druge strane, puka gomila riječi, primjerice ona u rječniku, uopće ne čini jezik. Pretpostavka za postojanje jezika nalazi se u činjenici kako riječi mogu stupati u međusobne odnose, a da ih se pritom ne odvaja od njihova značenja. Upravo ovdje, u onome što se zbiva između riječi, svoje mjesto nalazi temeljna *translatio* (ALLEMANN 1967: 120).

Je li riječ o modernome otkriću? Prije će biti o vrlo starom. Istina, retorička ga je koncepcija metafore dugo prikrivala: budući da su se značenje i zvučanje promišljali kao odvojene stvarnosti, *translatio* se mogla odnositi samo na logičku analogiju između dvaju značenja, te se metafora pojavljivala više kao ukras, čiji je odnos spram sfere vlastita značenja (vlastitosti) [*Eigentlichkeit*] bio nužno slobodan. Drugim riječima, beskrajn se iznos *translacija* oprezno filtrirao, usporedo s filtriranjem zvukovlja, koje je dovelo do različitih glazbenih sustava, pa i do prikriivanja »besmislene igre« ili međudjelovanja između zvukova i izvođačeva tijela (v. BARTHES 1982) ili između zvukova kao takvih (v. CAGE 1961). Na ovome bismo

mjestu mogli prizvati Cageov opis zvukovnog svijeta: zvuk »ne postoji kao jedan u nizu zasebnih koraka, nego kao transmisija u svim smjerovima iz središta nekoga polja. On je nerazmrsivo istovremen sa svim preostalim, sa zvukovima i ne-zvukovima, koji kasnije - zahvaćeni nekim drugim osjetilom, različitim od uha - djeluju na isti način« (CAGE 1961: 14).

Ideja »transmisije u svim smjerovima« i definicija metafore kao translatio nedvosmisleno se kreću u istome smjeru:

»Zid plača« ne znači »noć«, kao što ni »noć« ne znači »Zid plača«, a te dvije riječi ipak stoje u odnosu jedna prema drugoj; one vrše međusoban utjecaj, te takav način translacije i korelacije otvara dimenziju u kojoj mogućim postaje razumijevanje navedene verbalne strukture. Više od poznavanja rječničke definicije pojmova »Zid plača« i »noć«, razumijevanje osobite verbalne konstelacije kao takve zahtijeva pronalaženje zajedničke točke pomoću koje je moguće međusobno uspoređivati riječi. Razumjeti takav sklop znači prodrijeti u osobitu dimenziju što se nalazi između riječi (ALLEMANN 1967: 120).

11.

Vrijeme je za rezimiranje prvoga niza rezultata do kojih smo došli u našem istraživanju. Vidjeli smo redom sljedeće:

(a) Ukoliko je, kao što dokazuje Nietzsche, naš jezik - osobito onaj znanstveni - u temelju metaforičan, tada, prema većini muzikologa, našu glazbu - koju se stoljećima oblikovalo pomoću metaforičkih ideja o takvim esencijalnim kategorijama kao što je vrijeme - ne samo da nije moguće tumačiti hermeneutičkom egzegezom, nego se i sama glazba izlaže opasnosti prema kojoj će pogriješiti čim napusti vlastitu bitnu (ne-metaforičku) stvarnost - harmoniju.

(b) U svakom slučaju, moguće je odgovoriti kako je povlastica harmonije nesigurna i vjerojatno također uvjetovana metaforičkom predrasudom. Nasuprot tome, vremenska dimenzija, suštinska u ne-zapadnoj glazbi i nazočna u zapadnoj glazbi prije renesanse, iznova je otkrivena, a moguće ju je smatrati ne-metaforičkom ukoliko priznamo, zajedno s Heideggerom, kako »bitak i vrijeme recipročno određuju jedno drugo, ali na način na koji niti prvoga (bitak) nije moguće osloviti kao nešto temporalno, niti je drugo (vrijeme) moguće osloviti kao bivanje« (HEIDEGGER 1972: 3).

(c) Međutim, pored navedene Heideggerove formulacije ne možemo više vjerovati Nietzscheovu epistemološkom skepticizmu o metafori. Usporedimo metaforu s Diltheyevim »hermeneutičkim krugom«: svaki dio nekoga djela zahtijeva cjelinu, koja će ga učiniti razumljivim; nakon toga i samu cjelinu valja uobličiti pomoću poznavanja dijelova. Takvo logičko kruženje, dokazuje Heidegger, ne mora se nužno smatrati začaranim krugom: krug nas poziva na prestanak izdvajanja našega shvaćanja iz bitka-u-svijetu (HEIDEGGER 1962: 194). Drugim riječima: »Čak i ako sve vidimo 'kao da jest nešto drugo od sebe', odnosno ukoliko priznamo kako je naše shvaćanje bitno metaforičko, možemo apsolutizirati ili ne to metaforičko obilježje; ukoliko je ono 'kao da' ontički neizrečeno, to nas ne smije zavesti da previdimo kako je riječ o sastavnom dijelu razumijevanja, egzistencijalnom i a priori« (HEIDEGGER 1962: 190).

Napustimo li ontičko područje i shvatimo istinu u njezinu prvobitnom (grčkom) smislu kao »pokazivanje« (pokazivanje izvora bitka svugdje i u svemu, te određenje bitka vremenom), otkrivamo kako je a-letheia zapravo već metafora (metafora ne-skrivenosti, a time i svjetla). Što to znači? Prema Heideggeru, aletheia je već kod samih Grka bila shvaćena »metaforički«, »na pojmovno različite načine« (1972: 70): oni su zaboravili »skrivenost«, u kojoj je nužno ukotvljena »ne-skrivenost«, zaboravili su »skrivenost« otvorenosti (čistinu) [clairière, Lichtung], koja ustupa mjesto i nazočnosti i odsutnosti, i svjetlu i tami. U Allemannovoj se definiciji »apsolutne metafore« ili »antimetajfore« takva »skrivenost« ponovno pojavljuje, i to kao autoreferencijalnost, a time omogućuje i značenje koje više neće biti ni u suprotnosti niti u ovisnosti o logičkoj ili semantičkoj definiciji.

Budući da pomoću »antimetajfore« ili »apsolutne metafore« »bitak i vrijeme recipročno određuju jedno drugo«, takvu je uzajamnost moguće pronaći i u načinu na koji funkcionira umjetničko djelo, koje »okuplja« predmete u »svijet«, riječi u pjesmu ili zvukove u glazbu. Međutim, kako vrijeme sa sobom donosi i odsutnost i nazočnost, čak i »apsolutna metafora« može zamrijeti ili ostati zaboravljenom; svijet je tada izgubljen, »a i sami postajemo izgubljeni ukoliko se ne možemo osloboditi idolatrijske fiksiranosti za forme vlastite spoznaje« (HOPPER 1967: XViii). Nasuprot tome, novi se svijet može pojaviti tek

kada umjetnici iznova puste stvari (ili riječi, zvukove, zvukove-riječi) neka budu ono što jesu.

12.

U svome kapitalnom prinosu semiotici minimalizma, Eero je Tarasti podvukao ulogu što je u Novoj glazbi ima odsutnost označavanja: »Cjelokupan se fenomen Erika Satiea«, navodi autor, »oslanja na predrasudu o odsutnosti označavanja, odsutnosti koju u čitateljevoj svijesti podjednako prizivaju njegovi verbalni tekstovi, kao i njegove skladbe. Takva musica povera odvraća slušateljevu pozornost s osjetilne percepcije, s osjetilne strane glazbe, usmjerujući je u smjeru metafizike i meditacije« (TARASTI 1988a: 14). S druge strane, »minimalnima« je moguće nazvati i djela što ih stvaraju umjetnici američke Zapadne obale, budući da oni u svojim skulpturama ili instalacijama rabe najmanje moguće optičke stimulacije; djelo stoga čini upravo promatračeva fenomenološka percepcija svjetla, prostora i trajanja. Minimalni skladatelji primoravaju slušatelja na sudjelovanje u njihovim skladbama, ali mu ne upućuju nikakve poruke (barem ne u smislu Jakobsonove »konotativne« funkcije); slušatelj je u tome slučaju neosoban, »ne-sudjelujući« (u Greimasovu smislu).

Međutim, kako objasniti paradoksalnu istodobnost odvratanja od osjetilne percepcije s jedne i veličanja te iste osjetilne percepcije s druge strane? Za odgovor se pobrinuo Heidegger: metafizička je pozicija cjelokupnoga zapadnog mišljenja dovela do razlikovanja dviju odijeljenih stvarnosti - osjetilne i ne-osjetilne. Govoriti o »slušnom« ili »vizualnom« razumijevanju ujedno ne znači i govoriti o razumijevanju uopće, nego tek o razumijevanju u prenesenu ili metaforičkom smislu. S Heideggerove je točke gledišta ono posve sumnjivo:

Utemeljenje odvajanja osjetilnog od ne-osjetilnog, fizičkog od ne-fizičkog, osnovno je obilježje onoga, naime metafizike, što zapadnome mišljenju daje njegovo autoritativno određenje. Kada smo jednom shvatili kako je navedena distinkcija... nedostatna, metafizika gubi položaj autoritativnoga određenja za način mišljenja.

Kada smo, zatim, spoznali kako je metafizika ograničavajuća, tada propada i autoritet što ga je imao pojam metafore... Metaforičnost je moguća samo unutar metafizike (HEIDEGGER 1957: 89).

Onda nije ni čudo kako je vizualni umjetnik Robert Irwin - u odnosu na vlastito rano minimalno slikarstvo - jednom bio napomenuo sljedeće: »Valjalo je shvatiti kako je redukcija (nazočna u ovim slikama) bila redukcija slikovitosti na zahvaćanje fizikalnoga, redukcija metafore na zahvaćanje prezentnosti« (u: WECHSLER 1982: 200).

Za minimalnoga umjetnika »reducirati metaforu« znači odbaciti razlikovanje osjetilnoga i ne-osjetilnoga: nismo daleko od Celanova *reductio ad absurdum* svih tropa i metafora u pjesmi. Međutim, stare ćemo metafizičke implikacije, odnosno metafiziku kao takvu, moći napustiti tek kada stvorimo drukčiju definiciju metafore od one što je - pod vladavinom metafizike - do sada bila aktualna, primjerice u »antimetafori« kao »apsolutnoj metafori«.

13.

Danas postoji nekoliko primjera »antimetaforičkih« skladatelja, a čitatelj će u Tarastievu tekstu pronaći neka od važnijih imena, kao i komentare. Mi bismo se ovdje usredotočili na knjigu *Ocrtati otvoreni svemir* (1984) Thomasa DeLia, koja je pravi rudnik informacija o tome problemu. Posvećena detaljnim analizama pet skladbi kojima su autori petorica najvažnijih minimalnih skladatelja današnjice - John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Robert Ashley i Alvin Lucier - DeLiova knjiga naglašava »fenomenološki« aspekt minimalizma; u tome se, doduše, radije pridržava Merleau-Pontya nego Heideggera. Unatoč tome, poglavlje posvećeno Feldmanu izravno aludira na ovoga drugoga; zbog te činjenice, kao i zbog primjerne jasnoće u slučaju Feldmanova postupka, zadržat ćemo se na DeLiovu komentaru Feldmanove skladbe *Durations III*.

Kao što je poznato, Feldman je skladatelj *pianissima*, a kritičari su često hvalili njegovu »mikrološku senzibilnost« (Heinz-Klaus Metzger); John Cage je čak govorio o »erotičnosti« u njegovoj glazbi. U tome nam smislu Feldmanov rad može pomoći pri shvaćanju kako minimalisti na ulaznoj razini zvuka promišljeno rabe retoričku figuru litote, dok u slušateljjevoj svijesti zahtijevaju izuzetnu sposobnost imaginacije, te time dovode do ne-razlikovanja kategorija »osjetilnoga« i »ne-osjetilnoga«, odnosno do prizivanja dubinskoga. Feldmanova glazba potvrđuje Bergströmovu tezu o tome kako »svaki izbor zvukova

za određenu skladbu ograničuje i određuje preostale mogućnosti koje stoje na raspolaganju skladateljskoj ideji«, te da time »jedan ton 'ubija' milijarde drugih mogućih tonova« (BERGSTRÖM 1988: 142).

Durations III sastoji se iz četiri skladbe, skladane za violinu, tubu i klavir. Poslušajmo DeLiov opis treće od njih:

Skladba započinje statično. Suzvuk iz triju zasebnih tonova uvijek se iznova ponavlja. Čini se kako ne postoji funkcionalna linearna struktura. Zvukovi su prije organizirani kao sukcesija izoliranih vertikalnih sklopova. Međutim, situacija se postupno počinje mijenjati. Kako se skladba odvija, početni se suzvuci raspadaju, a njihovi sastavni dijelovi preuzimaju funkcije neovisne o njihovoj ulozi unutar pojedinoga suzvuka. Tijekom ove transformacije jedan instrument, tuba, počinje dominirati, dvaput donoseći vrlo organizirane linearne formacije, nastale produljenjem triju početnih tonova skladbe. Usporedo s odvijanjem tih novih struktura, u violini i klaviru ostaje zvučati izvorni cluster, koji sada ima posve jasnu ulogu pozadine u odnosu spram linija što ih donosi dionica tube. Čisto vertikalno obličje s početka transformiralo se u isključivo linearno, te skladba završava solo tubom, bez ikakve pratnje. Iz suzvuka triju zasebnih tonova kojim je skladba započela nastao je složeni dualizam prednjega plana i pozadine (DeLIO 1984: 33).

Čitatelja je moguće uputiti na analizu ton-po-ton, koja bi potkrijepila i podržala navedeni opis. Ipak, neke su opaske vrijedne spomena: budući da su trajanja posve slobodna, a dinamika vrlo niska, čini se kako ne postoji ni ritamska ni dinamička artikulacija. Sve što imamo je »posve jednolična ploha lišena bilo kakve vrste dramatskoga kontrasta«.

Analiza otkriva kako u skladbi »ne postoji jasno strukturiranje zvukova prije njihova aktualnog pojavljivanja u vremenu«: veze se pojavljuju »upravo u trenutku u kojemu ih je slušatelj percipirao, ni u kojem slučaju ranije« (DeLIO 1984: 45). Konkretno: ukoliko netko prihvati podjelu skladbe na četiri »geste«, koje - prije negoli sekvence i fraze u tradicionalnom smislu - naznačuju četiri zasebna smjera u kojima se iznosi materijal, ukazuje se kako svaka od gesta počinje produljenjem glavnih morfoloških obilježja prethodne geste, zajedno s širenjem materijala na neočekivani način. Skladatelj se ne pokorava nikakvom unaprijed zacrtanom planu: glazba se čini kao da je skladana ton-po-ton, a ta »spontanost« priziva odsutnost tertium comparationis, odsutnost relacija među

tonovima koje bi postojale »unaprijed« i koje bi slušatelj morao poznavati prije samoga slušanja, kao što je to slučaj s tradicionalnim, retorički uobličenim glazbenim metaforama.

Slično tome, skladatelj »izbjegava svaki postupak koji bi mogao smjerati pokazivanju njegove vlastite nazočnosti u svjesnom oblikovanju glazbine vanjštine za slušatelja« (DeLio 1984: 45). Uopćavajući iz opisa različitih razina preformacije glazbe prema generativnim modelima, moguće je, zajedno s Tarastiem, zaključiti sljedeće: »Kada se glazba kreće od površinske razine generativnoga modela k obliku koji je dijelom ljudske glazbene svijesti, ona je već prošla... dug proces koji nam je omogućio da je doživimo kao fenomen koji je u mogućnosti nositi i pružiti značenja« (TARASTI 1988b: 130). Međutim, čini se kako u skladbi Durations III ne postoji navedeni »dugi proces«. »Na početku skladbe«, kaže DeLio, »slušatelj se nalazi u lebdećem stanju, kao da ga je netko vratio u trenutak njegova prvog doticaja sa svijetom. Kasnije, unutrašnje veze postupno srašćuju, ali se pojavljuju kao da nisu nastale skladateljskim činom, nego prije kao rezultat što ga je stvorila volja perceptivne svijesti« (1984: 46).

U pogledu ritma, Feldman »ne želi voditi slušatelja kroz vrijeme, nego mu radije prepustiti neka sam za sebe otkrije veze preko vremena«: za Feldmana, kao i za Heideggera, dodaje DeLio, »razumijevanje je djelatnost čije je podrijetlo u vremenu«. Drugim riječima, čin stvaranja skladbe, tona za tonom, postupno postaje skladba sama, njezin sadržaj ili tvar, tako da je »ova glazba prije rođena na vlastitu kraju, nego na početku« (DeLio 1984: 45-46). Vremensko-ritamski odnosi nisu izmjereni ili proračunati prije izvedbe; oni na taj način ovise o samim događajima, i to tako da ih slušatelj može slobodno procjenjivati, izabirući iz raspona mogućnosti što ih nudi splet zvukova. Otuda i postupno izranjanje - iz nediferencirane situacije na početku - »složene hijerarhije između prednjega plana i pozadine«: u tome trenutku slušatelj shvaća kako granice skladbe »nisu iznijete na vidjelo u vremenskim trenucima koji naznačuju sukcesiju, nego kao rubovi prostorne projekcije cjelokupne zvukovne strukture« (Wolff, cit. prema CAGE 1961: 54).

14.

Zaključimo: određenje Feldmanova minimalizma »antimetaforičkim« moglo bi se činiti kao ponovno i

neopravdano guranje u područje jezika. Nije li riječ o novoj metafori, i to - što je još gore - »apsolutnoj«? Allemann je, međutim, ustrajavao na mjestu antimetafore: ona se nalazi »između stihova i između riječi«. Cageova tvrdnja iz 1948., kako se glazba sastoji od zvukova i tišina, utrla je put Allemannovoj tvrdnji iz 1967. o tome kako se jezik sastoji od riječi i tišina: čak i ako želimo zaboraviti da su riječi i zvukovi međusobno neodvojivi, moramo priznati kako je tišina zajednički nazivnik jezika i glazbe. Zanimljivo je da je Cageova tišina iz 1948. podjednako puna odnosâ kao i Allemannova tišina. Zbog toga bi sada trebalo dodati nekoliko novih poglavlja Semiotici nule (ROTMAN 1987), kao i »zerologiji« što ju je razvila Tartuova škola (MÄLL 1968), te, last but not least, Bergströmovoj recentnoj pohvali tišine (1988).

Bibliografija:

- ALLEMANN, Beda. 1967. »Metaphor and antimetaphor«. u: HOPPER - MILLER (ur.). 105-120.
- BARTHES, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.
- BERGSTRÖM, Matti. 1988. »Music and the living brain«. u: RANTALA - ROWELL - TARASTI (ur.). 135-153.
- CAGE, John. 1961. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- CAGE, John. 1970. »Defense of Satie«. u: KOSTELANETZ (ur.). 81-84.
- CELAN, Paul. 1967. »Der Meridian: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960«. cit. prema ALLEMANN 1967: 122.
- DAHLHAUS, Carl. 1988. »Beethoven's symphonic style and temporality in music«. u: RANTALA - ROWELL - TARASTI (ur.). 281-292.
- DeLIO, Thomas. 1984. *Circumscribing the open universe*. Lanham, Maryland: University Press of America.
- HEIDEGGER, Martin. 1957. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske.
- HEIDEGGER, Martin. 1962. *Being and time* (preveli John Macquarrie i Edward Robinson). London: SCM Press.
- HEIDEGGER, Martin. 1972. *On time and being* (prevela Joan Stambaugh). New York: Harper and Row.
- HOPPER, Stanley Romaine. 1967. »Introduction«. u: HOPPER - MILLER (ur.). i-XViii.

- HOPPER, Stanley Romaine - David L. MILLER (ur.). 1967. Interpretation: The poetry of meaning. New York: Harcourt, Brace & World.
- KAFKA, Franz. 1967. Die Erzählungen (ur. WAGENBACH, Klaus). cit. prema ALLEMANN 1967: 112.
- KARBUSICKY, Vladimir. 1987. »'Signification' in music: A metaphor?«. u: TARASTI (ur.) 1987. 430-444.
- KOCKELMANS, Joseph J.. 1984. On the truth of being. Bloomington: Indiana University Press.
- KOSTELANETZ, Richard (ur.). 1970. John Cage. New York: Praeger.
- MÄLL, Linnart. 1968. »Une approche possible du Súnyaváda«. Tel Quel 32. 54-62.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1960. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. u: SCHLECHTA (ur.). 309-322.
- RANTALA, Veikko - Lewis ROWELL - Eero TARASTI (ur.). 1988. Essays on the philosophy of music (= Acta Philosophica Fennica 43). Helsinki: Akateeminen Kirjakauppa.
- ROTMAN, Brian. 1987. Signifying nothing: The semiotics of zero. London: MacMillan.
- SACHS, Nelly. 1961. »In den Wohnungen des Todes«. u: Gedichte der Nelly Sachs. cit. prema ALLEMANN 1967: 62.
- SCHLECHTA, Karl (ur.). 1960. Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. sv. 3. München: Hanser.
- SMITH, Joseph F.. 1979. The experiencing of musical sound. New York: Gordon & Breach.
- TARASTI, Eero. 1987. »Basic concepts of studies in musical signification«. u: TARASTI, Eero (ur.) 1987. 405-581.
- TARASTI, Eero. 1988a. »Le minimalisme du point de vue sémiotique«. u: TARASTI (ur.) 1988. i-i22.
- TARASTI, Eero. 1988b. »On the modalities and narrativity in music«. u: RANTALA - ROWELL - TARASTI (ur.). 110-131.
- TARASTI, Eero (ur.). 1987. The Semiotic Web 1986 (= Approaches to Semiotics 78). Berlin: Mouton de Gruyter.
- TARASTI Eero (ur.). 1988. Degrés: La musique comme langage II. 53. Bruxelles.
- WESCHLER, Lawrence. 1982. Seeing is forgetting the name of the thing one sees. Berkeley: University of California Press.
- WOLFF, Christian. 1965. »On Form«. Die Reihe 7: Form - Space (ur. EIMERT, Herbert - Karlheinz STOCKHAUSEN). Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodor Presser.

Izabrao i preveo s
engleskoga:
Dalibor Davidović