

Музика и криза

Иван Миленковић

Трећи програм Радио Београда¹

Апстракт

У овом прилогу аутор кризу разуме у модерном смислу, не као претњу, већ као самопокретачки погон уметности. Утолико криза није оно што уметности долази споља, што је погађа као болест или временска непогода, већ је увек реч о самопроизвођењу кризе као услову могућности кретања у уметности. Аутор анализира најпре појам представе и четири корена довољног разлога као конзервативни и конзервирајући елемент уметности и супротставља им кризу, односно самопроизвођење кризе као оно што се опире склеротизовању уметничких облика. У музици се тај однос између окоштале, „оприродњене” структуре и онога што ту и такву структуру разграђује види у односу између хармоније и дисхармоније. Оног тренутка када хармонија истакне претензију на природност, дакле на вечност и истину, пале се лампице за узбуну указујући на парализу музичке структуре и потребу за деконструктивном интервенцијом дисхармоније, атоналности или дисонанце.

Кључне речи

Представа, музика, криза, хармонија, дисхармонија, Делез, Адорно, идентитет, разлика

Традиционални појам кризе претпостављао је два елемента: 1) криза долази споља, као бактерија која упада у организам, пробија његов одбрамбени систем и кроз болест уводи га у кризу, и 2) криза захтева разрешење. Утолико би криза музике долазила из немужичких сфера и тек под спољашњим притисцима – рат, промена политичког уређења, напуштање пређашње културне парадигме – стара би музичка форма попуштала, након чега би настајали нови облици. Модерни појам кризе, међутим, заједно с променом легитимизујуће парадигме, заједно, дакле, са „смрћу бога” – извор наших радњи, нашег мишљење, наших живота уопште, није више трансцендентни ауторитет, већ се покретач проналази у иманентној сфери, у субјекту, што значи да сада човек преузима судбину у своје руке – више се не разуме као оно што споља долази субјекту, што га напада из несубјективне сфере, по моделу бактерије која уноси болест, већ се извор кризе проналази у самом субјекту. Субјект сам производи кризу. Тиме се губи и други традиционални елемент појма кризе, наиме криза не мора бити разрешена, што значи да је могуће мислити и перманентну кризу. То, даље, значи да је музика, сада, у стању да кризу произведе из себе саме, да са

¹ ives_bg@yahoo.fr

трона свргне хармонију као „природни” и, на неки начин, трансцендентни извор легитимности и трајања и у игру уведе дисхармонију као елемент који није непријатељ музике, већ је покретач савремених музичких облика. У другом појмовном режиму: музика се одваја од поретка представе као онога што је већ дато, што музици претходи и чему музика придолази, или му се прилагођава, и стиче аутономију у стварању нових музичких облика. Због тога је потребно испитати, најпре, поредак представе у који се удобно смешта хармонија, потом увести савремени појам кризе, видети на који начин сама музика производи кризу и како се то одражава на схватање хармоније, те показати да је самопроизвођење кризе иманентно музици самој.

Поредак представе

Исписује Карл Уве Кнаусгор, пасионирани слушалац музике, у другом тому своје генијалне саге о обичном, једно од најопштијих места о музици: „Stendal je napisao da je muzika najviši oblik umetnosti i da svi drugi oblici, u suštini, teže da budu muzika. To je, naravno, platonska ideja, sve druge vrste umetnosti odražavaju nešto drugo, muzika jedina postoji sama po sebi, potpuno je neuporediva” (Кнаусгор 2016: 429). Ако оставимо по страни произвољну асоцијацију по којој је овде реч о „платонској идеји” – није, јер музика је сва у чулности, њено порекло је у чулном и као таква она не може бити у платонском поретку идеја, чије порекло је управо изванчулно или натчулно, интелигибилно или интелектуално – ово опште место о самодовољности музике имплицира читав низ претпоставки, међу којима уклањање музике из поретка представе није на последњем месту по важности. „Sve druge umetnosti”, пише Кнаусгор, „odražavaju nešto drugo”, нешто, дакле, што није сама уметност. И овде се Кнаусгору провлачи ничим оправдана претпоставка о одражавалачкој, подражавалачкој (миметичкој, рефлексивној), имитаторској природи уметности. Ни реалистично сликарство, међутим, чак ни уметничка фотографија, није пуко одражавање „нечег другог”, некакве претпостављене стварности која претходи уметничком делу и утолико је изван њега, или независна од њега, немоли да су то књижевност, позориште или филм. Ипак, потребна је Кнаусгору ова рђава претпоставка да би истакао како музика, ето, нема чак ни онај моменат сличности са „нечим другим” који се у другим уметностима, свему упркос, може уочити, ако већ не и утврдити. Утолико је музика, изводи хитро Кнаусгор, „неупоредива” и „постоји сама за себе”. Она би имала бити својеврсна *causa sui*, узрок себе саме, оно што, будући да се нема с чиме упоредити (осим са самом собом), саме себи даје разлог постојања, оно што достиже аутономију, те, последично, себи даје сопствена правила и истину налази у себи самом. Она, дакле, не зависи ни од чега што није она сама. Сам је закључак, додуше, у великој мери коректан, али почива на врло климавим претпоставкама јер и оне саме, те претпоставке, почивају на једној још закучастијој равни, наиме на поретку представе (*representatio* (лат.), *représentation* (франц.), *Vorstellung* (нем.)).

Поредак представе, поредак који се налази у основи схватања реалности као хомогене датости, увек рачуна на могућност поређења, па тиме и

подражавања. Овде се већ уводи онтолошка претпоставка по којој је стварност оно што јесте, дакле једнака себи. Поредак представе, са своје стране, уводи субјективни моменат – јер представа је увек на страни субјекта, субјект је онај који пред-ставља (*vor-stellen*), који обнавља присутност (*repräsentieren*) – својеврсни је посредник између субјективног момента и стварности онакве каква она јесте. Техничким говором: поредак представе укључује идентитет у појму (*ratio cognoscendi*), супротстављеност у предикату (*ratio fiendi*), аналогију у расуђивању (*ratio essendi*) и сличност у опажању (*ratio agendi*), дакле четири корена принципа довољног разлога (види Delez 2009: 228–229, 421). Оно што гледалац опажа на сцени – позоришној, музичкој, филмској, књижевној – мора бити слично ономе што се опажа и у моделу, дакле у изван-представном свету, у ономе што се именује као „стварност”. Како се, међутим, опажа сличност, шта се налази у самој структури сличности? Одговор: препознавање, или рекогниција. Препознавање пак јесте степеновање идентичности. Сличност показује колико смо близу, или колико далеко, од онога што је исто у представи и стварном свету. Идентификација је облик степеновања. Представа функционише на такав начин да је елемент истости са оним што она није услов њене могућности (хетерогеност), а реалистичност представе није друго до степен сличности представе са моделом (хомогеност). Услов разлике између света представе и „стварног” света управо је истост која та два света држи на окупу. Позоришна представа је „имитација живота”, али на другој равни и она је живот. Услов могућности позоришне представе, међутим, јесте то што гледалац прави разлику између позоришног и „стварног” живота. Истост претходи разлици и одржава се захваљујући сличности у опажању.² Аналогија у расуђивању такође претпоставља истост. О ономе, дакле, што се догађа на сцени, судимо по аналогији са оним што се догађа изван сцене, са оним што се збива у „стварности”. И опет је на делу степеновање истости: што је аналогија јача то је степен реалистичности представе већи. Најзад, супротстављеност у предикату, као критеријум за постојање представе, каже следеће: представа је слична и аналогна ономе што познајемо и препознајемо као свет (стварност), али она је, у истом гесту, и супротстављена свету на који се односи као не-стварна, или изван-светска. Представа је, дакле, својеврсни посредник између субјективне структуре, перспективе гледаоца, и објективног света, али сама представа никада није истина. Истина представе изван је саме представе. Представа нам, можда, омогућује увид у истину, али она сама није истина. Та се истина, пак, изражава у поклапању субјективних услова, дакле онога што ми уносимо у представу, са оним условима на које представа упућује, дакле са објективним условима. Представа је посредовање, она посредује све, али не покреће и не подстиче ништа (упор. Delez 2009: 25, 101).

Музика би пак, према кнаузгоровски уобличеном општем месту, измицала том поретку. Она, напосто, не трпи никаква поређења. Таква је

² Кратку историју сличности видети у Фуко 1971: 115–122. „Историја сличности” важна је појмовно-методолошка инвенција која упућује на историчност чак и оних појмова за које се верује да немају историју. Утолико ни сличност није природна категорија, већ културом обликована перспектива.

поставка дубоко проблематична. Чак и ако бисмо прихватили да је први музички подстицај, какав год он био и штагод да је био његов разлог, био израз чисте потребе за музиком као таквом, истог часа је музика, као културни производ, почела да обликује наша чула и, тиме, наш укус. Истог тренутка са првим празвучима, оним звуцима који су се пре историје уобличио као некаква музика, као некакво треперење ваздуха, све и да тај звук није носио никаква значења, оног тренутка када је ушао у културно обликовање, он је ушао у поредак представе, те би се историја музике, утолико, могла разумети – по аналогiji са историјом филозофије, на пример – као својеврсна игра представа, а са савременом музиком и као настојање да се поредак представа, најблаже речено, доведе у питање, ако већ не и разруши. Савремена музика, а нарочито цез, могли би се, утолико, разумети не напросто као израз кризе у музици, него, озбиљније, сложеније, занимљивије, као својеврсна свест о томе да музика не само да не измиче поретку представе него да музика мора моћи да производи кризу из које излази преображена да би, тако преображена, поново произвела кризу из које би изашла да би произвела кризу... и тако без краја.

Парадокс хармоније

Представа претпоставља својеврсни модел (види Milenković: 2010). Кнауслоровски приступ музици, међутим, каже да је својство музике да нема модел који би јој претходио, те да, због тога, не улази у поредак представе. На овом месту на сцену излазе хармонија и Теодор Адорно, који, чини се, убедљивије од било кога другог показује у којој мери хармонија одговара моделу, те тиме музику уводи у поредак представе.

На једном од многих места у својој филозофији музике, на којима повлачи брзе паралеле између музике и политике, указујући на њихову сличност или, у другој инстанци, на њихову међузависност, узајамну условљеност, Адорно ће приметити да је свесно владање природним материјалом двојако: „*emancipacija ljudi od muzičke prirodne prisile i podvrgavanje prirode ljudskim ciljevima*” (Adorno 1968: 90). Импликација овога става који се директно супротставља природности музике, дакле, који се директно супротставља музици сфера, јесте да доводи у питање место извора музике. У првом случају, када је извор музике у природи, дакле изван ствараоца, стваралац је својеврсни слушалац музике сфера, својеврсни интерпретатор или, мање или више, даровити записничар онога што већ јесте ту, само га ваља чути.³ Стваралац је, у овом случају, нешто попут демијурга, префињенији занатлија који, ипак, ради на већ затеченом материјалу.⁴ Ствар се, међутим, преокреће уколико се извор

³ Убедљива је и заводљива аналогija са скулптором који не ради друго, осим што ослобађа облик из камена. Облик је, дакле, већ ту, у камену, у природи, и потребно је само скинути наслага с њега. У нешто сложенијој варијанти, оваква артикулација одговара платонизму: облици су ту, већ постоје и чекају нас, а на нама је да, у зависности од наших способности, у тим идеалним облицима у мањој или већој мери учествујемо.

⁴ Управо је у томе разлика између бога као ствараоца и демијурга: бог ствара ни из чега, док демијург ствара на већ затеченом материјалу. Та разлика у којој би демијург био нижа врста

музике не проналази више у природи, у оном објективном којем субјективни моменат тек придлази, дакле, ако се схвати да је за произвођење звука конститутивно и ухо, али не, напросто, као пасивни елемент, као пуки прималац, већ, строго узев, као оно што производи звук. Због тога *par excellence* модерни филозоф попут Теодора Адорна и може да буде одушевљен једном опаском Лутера, који ће Жоскена Депреа назвати „majstorom nota: one su [note] morale da rade šta je on htio, ostali majstori pjesme morali su da rade šta su note htjele” (Adorno 1968: 90). Образац који је овде Адорну привукао пажњу и који се, дакле, користи у овом преокрету од слушаоца нота до њиховог господара, чисто је модерни, копераникански преокрет у Кантовом смислу, преокрет у којем субјект и објект мењају места. Не долази музика пре субјекта, већ је субјект тај који музику ствара. Не музика сфера, већ субјект музике. Али ако тај првобитни импулс задржава идеју хармоније, већ у наредном кораку – који, додуше, у историјском, временском следу траје неколико стотина година – доводи до кризе хармоније. Криза хармоније пак израз је сазреле свести о самопроизвођењу кризе.

Детронизовању хармоније, међутим, мора да претходи детронизовање онтологије као перспективе која одређује наш хоризонт у најширем могућем смислу, као оно што нас одржава у вери о постојању хомогене стварности једнаке себи самој. „Tonskom materijalu po sebi”, piše Adorno, „pa čak i onom koji je sistemom temperiranja filtriran, ne smije se nipošto pripisati ontološki samostalno pravo kao što se to, recimo, dešava u argumentaciji autora koji bi, bilo iz odnosa alikvotnih tonova, bilo iz fiziologije uha, htjeli da izvedu kako je trozvuk nužan i opštevažeci uslov svakog mogućeg primanja muzike, i da se ono zato uvijek mora vezati za njega” (Adorno 1979: 60). Не, дакле, поставка која каже да би звук без примаоца тога звука био бесмислен – то је баналан увид – већ звук ствара онај који га слуша. Онтолошка структура се одмах напада, јер, сада, звук није напросто оно што јесте (онтолошки исказ), већ оно што се ствара слушањем. Другим речима, оно што се образује (обликује), оно, дакле, што је својеврсна материја, или оно пасивно, да се образовати само под условом да у себи већ садржи моменат самообликовања. Глина не поседује могућност самообликовања, иако постаје врч, јер она не учи. Али зато ухо није пуки прималац звука, као што је глина примаља облика, већ је ухо услов могућности учења. Стена која се, под утицајем ерозије, откине са планине несумњиво прави паклену буку, али без уха та бука нема никакво значење јер се не налази у културном контексту. Ухо је оно што ствара контекст. Ухо је оно што ствара музику, па тиме, рекао би Џон Кејџ, и буку.

Промена парадигме – дакле промена схватања о природности музике – у музику уноси моменат владања. Природа више није пуки материјал који ваља уобличити на један или други начин (попут глине), већ се природом мора овладати. То овладавање прераста у систем. Резултат би, како примећује Адорно, био музика (упор. Adorno 1968: 90). Идеалу мајсторства као владања, међутим, мора се прићи с огромним опрезом, нарочито ако се извесне технике настоје извести из историје како би јој се

ствараоца, у културолошком контексту одговара разлици између уметника и занатлије.

обезбедио непрестани континуитет, трајање, у овом случају континуитет музике као природне творевине која, додуше, мења облике, али у својој суштини остаје идентична себи као музика. Формула те бесконачности била би музика као музика, она кнауслоровска неупоредивост и самодовљност, дакле музика која, у основи, не упада у кризе и не подлеже кризама, барем не суштинским. Мења се свлак (форма), али сама змија остаје увек змија. У самој идеји бесконачног трајања не преостаје ништа хетерономно, пише Адорно, све се изравнава, све твори континуитет. „Beskonačnost je čist identitet” (исто: 91). Кључни проблем музике био би, утолико, идентитет, док би управо хармонија била носиоцем тог и таквог идентитета. Хармонија, напосто, изравнава. Она потиरे разлике и у корист целине, општости, она жртвује посебности и обезбеђује трајање.

Ту се отвара проблем субјективног сензибилитета као онога што чврсто стеже хармонију: „da se nijedan ton ne ponovi prije nego muzika sve druge dosegne; da se ne pojavi nijedna nota koja u konstrukciji cjeline ne ispunjava svoju motivsku funkciju; da se ne primjeni nijedna harmonija koja se upravo na ovom mjestu jednokratno ne legitimira” (исто: 93). Све оно што би било разнородно с обзиром на облик одређеног дела мора да нестане. Другим речима, разумевањем музике влада управо представа која, по своје појму, прописује места и функције. Музика би, према овој перспективи, била оно што поштује поклапање тонова са местима које ти тонови заузимају у божанској игри сфера. То је управо та адорновска „мотивска функција”. Мотивска функција је својеврсна шифра, унапред дати распоред елемената, као код менделеевљевског периодног система хемијских елемената, у којем су места елеменета, с обзиром на план природе, унапред одређена, што је руском научнику и допустило да остави празно место у систему у којем се, нужно, мора појавити елемент који он, у том тренутку, није био у стању да пронађе, али ће га научници у будућности, извесно је, по сили нужности и логике – пронаћи. Само је питање времена и упорности. Утолико би и тонови, по сили нужности, имали унапред одређена места, они би испуњавали своју „мотивску функцију” с обзиром на божански или природни план, а на музичком демијургу је да, упорно, попут научника-природњака, та места открије и испуни их нотама. Хармонија се, дакле, легитимише управо тако што заузима себи својствено, унапред дато место, те би, да се послужимо једном сликом, композитор био својеврсни разводник у биоскопу који по мраку биоскопске сале гледаоце доводи до њихових места унапред обезбеђених картом купљеном изван саме сале. У овом случају изван музике, што ће рећи у поретку представе. Али тиме, парадоксално, они купују идентитет који им допушта кнауслоровску метафизику, према којој музика одговара себи самој. Уосталом, тајна метафизике, коју је Адорно презирао изнад свега, и јесте безобзирна самолегитимација из духа представе. Или: метафизика претпоставља тек оно што се има доказати, али овај приговор одбија управо у име поретка представе, у име поретка који се, из логике самог поретка, не може довести у питање, у име, дакле, логике идеалних, непорецивих значења.

На овом месту Адорно уочава фини дијалектички парадокс, наиме „muzička dela zadobijaju oblik samo u odnosu prema onom što bi ona, začarana

harmonijom, htjela da iščezne. Ono što se u njima želi pojaviti, ona sprečavaju njihovim vlastitim *a priori*” (Adorno 1979: 194). *A priori* музичког дела је управо хармонија, услов могућности, облик у који се дело уклапа, облик који, тако рећи, чека дело. Непоклапање априорне структуре, дакле форме, и материјала који тој форми придолази, дакле тонова, ствара дисхармонију, дисонанцу, а то је недопустиво. Због тога, наставља Адорно своју анализу, музичка дела морају да прикривају сопствено порекло, сопствени *a priori*, али се против тога „buni ideja njihove istine, čak i po cenu da se odreknu harmonije. Bez mementa o protivurječnosti i neidentitetu (*Widerspruch und Nichtidentität*) harmonija bi bila estetički irelevantna” (исто: 194–195). Адорнове су спирале фасцинантне. Он, заправо, не напада хармонију да би је уништио, већ да би је увукао у игру на коју она није свикла, у игри разлике и понављања, у игру у којој она не би била господарица облика, већ један од елемената музичке игре. Уколико бисмо направили један већи адорновски искорак, могли бисмо, користећи *argumentum a contrario*, да кажемо како је хармонија релевантна само ако у себи чува дисонанцу. Јер, завршни покрет овог извођења гласи: „Što se dublje umjetnička djela, kao pojavljujuća bit, utaraju u harmoniju (*Idee von Harmonie*), utoliko manje tu mogu da nađu svoje zadovoljenje” (исто). У завршном покрету свог вртоглавог извођења упућује Адорно на једно од славних и највише коментарисаних места у савременој филозофији, наиме на Хегелов спис о разлици. Проблем хармоније и дисхармоније сличан је проблему идентитета онако како га разуме Хегел, наиме идентитет никако не може бити представљен другачије до као идентитет са неидентичним. Утолико би останак при пукој хармонији било својеврсно утапање у ентропији, у непокретној истости засићеној самом собом. Зато Адорно и може да напише: „U jednoj muzici u kojoj je svaki ton prozirnо determinisan na osnovu konstrukcije cjeline iščezava razlika između esencijalnog i akcidentalnog. Takva muzika je u svim svojim momentima podjednako blizu središnjoj tački. Time formalne konvencije, koje su nekada upravljale blizinom i udaljenošću od središta, gube svoj smisao. Više ne postoji nikakav nebitan prelaz između suštinskih momenata, 'tema'; sljedstveno tome, nema ni teme, pa, u strogom smislu te riječi, ni 'razvoja'” (Adorno 1968: 85). Тешко да је могуће дати бољи опис ентропије.

Оно, међутим, што не допушта ентропију управо је криза, или, прецизније, самопроизвођење кризе.

Криза: порекло појма

Музика и криза могу се довести у однос (барем) на два начина. С једне стране музика као одговор на кризу која се, строго узев, одвија изван музичке сфере: Бетовен *Ероик*у пише као реакцију на кризу у политичкој равни. Мање је важно да ли је реч о афирмативном, или критичком читању ванмузичког догађаја. У таквој поставци музика реагује. Није искључено да та реакција доводи до искорака из постојеће музичке форме, дакле до изумевања новог израза, што нас доводи до другог момента сусрета музике и кризе, наиме до кризе коју производи сама музика у музици. Утолико се Бетовен може читати и из иманентне перспективе, не,

дакле, као уметник који реагује на, рецимо, политички догађај, већ као онај ко из саме музике „напада” музику, или затечене музичке облике. У другом случају, дакле, музика није тек реакција, већ она сама производи кризу својим деловањем, она је агенс кризе. Разлика се може изразити и на следећи начин: музика или обухвата догађај, или га ствара. Она га или експлицира, или га имплицира.

Експликација догађаја мора у себи да носи моменат подражавања, јер сама експликација увек је већ однос према нечему изван, екс, према нечему што придлази. Импликација се пак догађа у самом субјекту, у самом покретачу деловања и моменат спољашњости ту, у најбољем случају (управо као код Канта) игра улогу онога што афицира, али се, строго узев, не односи на саму иманентну структуру која настоји да успостави сопствено законодавство, сопствена правила, дакле да задобије аутономију у односу на оно што јој придлази споља.⁵ Но, да би се направио корак ка задобијању аутономије музика мора моћи да произведе кризу.

Грчки глагол *krinein* значи одлучити, направити избор, али и одвојити, разликовати, или утврдити разлику. Именица *krisis*, криза, означавала би, утолико, тренутак одлуке, или способност прављења разлике. У основи читавог низа именица које су се, преко латинског, одржале до данас, налази се индоевропски корен *krei*, који потиче управо од грчког *krino* (инфинитив: *krinein*) и који значи судити, разлучити, провући кроз решето, просејати, сортирати. Грчка реч *krinau* такође значи одвајати, одабирати, пробирати, класификовати, требити. Латински глагол *cerno*, *cernere* изграђен је управо од индоевропског корена *krei*. Латинско *cribrum* изведено је из грчког *krisis* и значи „сито” или „решето”. У романским и германским језицима јасно се чује порекло значајног броја изведеница. Француске именице *critique*, „критика”, *certitude*, „извесност”, „сигурност”, или *discernement*, „разграничење”, као и сродне речи попут *critère*, „критеријум”, *crible*, „сито”, *discrimination*, „дискриминација” или „разграничење” (у највећој близини је и *crimen*, дакле оно што прави разлику у односу на утврђени поредак, оно што, правећи разлику, излази изван утврђених међа и на тај начин им наноси штету), чак и *certification*, „писмена потврда”, „уверење”, потичу од латинског *cernere* које значи „одлучити”, „провући кроз сито”. И само *cernere*, као и грчко *kriter* у смислу „суђење”, долазе од истог индоевропског корена *krei*, који у себи садржи идеју одвајања, просејавања, решетања, као и индоевропског *ker* које значи „пресећи”.

У медицинском речнику – код Хипократа и Галена реч криза игра значајну улогу – криза означава тренутак у којем болест креће у једном од могућих праваца, ка излечењу, или смрти болесника, дакле онога ко је у кризи. Код Сенеке проналазимо да латинско *crisis* значи „јуриш”, „напад”, као у изразу „напад болести”.⁶ Утолико би се, када померимо тежиште с медицинске употребе речи, криза могла разумети и као период напетости, или мање или више брзе промене, моменат када се утврђено стање, или утврђени поредак доводи у питање. Опасност је пратилац кризе, при чему се опасност везује

⁵ Богат материјал о Бетовену и његовом „заснивању иманенције” види у Jeremić-Molnar i Molnar 2009, том 2: 150 и даље.

⁶ Упор. Gaffiot 1934: 443, стубац III.

за промену, чак и ако је реч о промени која доводи до бољитка. Не постоји, међутим, никакво јемство да ће криза да доведе до бољитка, нити је бољитак довољно чврста експликативна или легитимизујућа категорија. Али ни промене нема без кризе, без довођења у питање чврстог, или утврђеног стања ствари. Криза је оно што доводи у питање принципе на којима почивају некаква активност, или неактивност. Криза је, могло би се рећи, оно што уноси хетерогени елемент у хомогену средину, оно што уноси неравнотежу у систем који почива на одређеној равнотежу, криза уноси нестабилност у стабилну структуру, те се, наизглед логично, а свакако очекивано, криза не може сматрати пожељним развојем догађаја, као што се ни болест, која доводи до кризе, не може држати пожељним стањем.

Појам кризе је, међутим, претрпео значајну промену у модерном добу. Криза у старом свету, и криза модерног доба, упркос истим коренима и упркос томе што су се значења очувала, немају исту појмовну носивост. Грцима, на пример, било је немогуће да мисле модерни изум: перманентну кризу. Игра између могућности (*dynamis*) и остварења могућности (*energeia*) подразумевала је код Грка и трећи елемент, испуњење, или довршеност (*entelechia*).⁷ Остварена могућност, напосто, није довољна уколико се не укључи и трећи елемент који ће, довршавајући кретање, учвршћујући оствареност, да достигне циљ, оно што је, у исто време, и мотив и сврха кретања, оно из чега све истиче и у шта, најзад, све утиче. Утолико ни криза, колико год да траје, није могла да буде процес без окончања, односно Грци нису могли да је мисле као недовршен, нарочито не као недовршив процес, јер, напосто, како сугерише медицинска употреба израза, криза се мора разрешити. Криза мора да достигне своју сврху било као оздрављање, било као смрт. Оздрављење или смрт су енетелехија кризе. Модерно доба, међутим, доводи до промене легитимацијске парадигме: наместо трансцендентног извора легитимности (бог) на сцени се појављује именитни извор легитимности (субјект). Није више бог оно што води и оправдава наше чинове, наше мишљење, наш живот, није више бог оно што, у крајњој инстанци, преузима одговорност за наше животе, већ управо ми сами одговарамо за нас саме. Није, дакле, више бог (или природа) оно што производи кризу, што шаље болести, временске непогоде, оно што покреће ратове и баца у беду људе, те ће се и сама криза разрешити по божијој вољи, већ сада, када је одговорност предата у руке човеку, сада, дакле, и криза зависи од самог човека. Но, не само то. Далеко је ова промена извора легитимности од пуке, механичке смене која, у основи, остаје иста, једино се мења предзнак, те сада, уз мање или веће гивање у стварима земаљским, оно што је решавала трансценденција сада решава иманенција на начин саме трансценденције. Господар је, каже то тумачење – што је омиљено тумачење онога што би се назвало политичком теологијом – само променио облик, место пребивања и чинове, али влада на исти начин: сувереном одлуком. Ако у првом тренутку и не знамо сврху кризе, божије ће нам провиђење помоћи да је схватимо, макар то било изражено и несувислом теолошко-метафизич-

⁷ Овде се, наравно, реферира на књиге Δ (V) и Θ (IX) Аристотелове *Метафизике*. О овим појмовима један од најисцрпнијих радова у последње време објављује Aubry (2006).

ком формулом по којој је то што се догодило истовремено и доказ да се морало догодити, односно у довршеном процесу открива се, ако је нисмо одмах открили, сврха тог процеса, или догађаја. Но, такво тумачење наилази на непрелазну препреку управо када у игру уведемо кризу. Ако је стари појам кризе, као што је речено, захтевао разрешење доношењем одлуке у неком тренутку, или испуњењем сврхе коју криза мора моћи да носи у себи, пребацивањем легитимацијске парадигме модерно доба изумева појам бесконачне динамизације, дакле могућност бесконачног кретања, бесконачног усавршавања, конститутивне неиспуњивости, па тиме и перманентне кризе, оне кризе која не захтева разрешење да би испунила своју сврху.⁸ И не само то. Ако преузима одговорност за сопствени свет, као субјект, покретач, модерни човек је тај који покреће кризу. Логика модерне кризе захтева кризу као погон, као оно што покреће, док би до ентропије довела тек нека криза саме кризе. Тек стварање хомогеног простора, тек искључење кризе води катастрофи. На политичкој равни управо су тоталитарни системи, лишени конститутивне кризе у себи самима, довели до катастрофе.

Ни музика не измиче промени парадигме.

Самопроизвођење кризе у музици

Услови за стварање кризе догађају се када тоналитет изгуби обликотворну снагу и „otvrdne u formuli” (Adorno 1968: 84), када, дакле, не успева да произведе нов облик због окошталости конвенције. Ако бисмо овде оставили по страни Адорнов антимериторијски ефекат који у доброј мери одређује и његово разумевање музике – његово непријатељство према цезу, рецимо – остаје да управо Адорнове анализе кризе хармоније утиру пут идеји самопроизвођења кризе као услова могућности кретања у музици. И управо цез показује шта значи довести музику у кризу из перспективе саме музике. Понешто упрошћено може се рећи да музика упада у кризу када се у питање доведе хармонија, те потом хармонија и дисхармонија остају у стању непрестане напетости, чак и борбе за превласт, при чему управо та несагласност – *mésentente*, појам преузет од Жака Ранијера – јесте услов преображаја у музици. У тренутку разбијања хармоније музика постаје политичка у јаким значењу тога појма (то не значи нужно ангажована) јер се отвара за избор, за надметање, за игру моћи која, сада, долази из утробе саме музике. Политика музике у слабом смислу значило би да политички ауторитет прописује врсту музике, као у нацистичкој Немачкој, или Совјетском Савезу (случај Прокофјева, међутим, између осталог, показује колико је тешко, чак и у тоталитарном режиму, сапети музику, угурати је у унапред дате калупе), а то, даље, значи искључити моменат кризе из музике, као што је моменат кризе био искључен и из самог политичког поретка. Тоталитарни режими не рачунају на кризу која их може погодити, јер би се, онда, у питање дове-

⁸ У томе се види, рецимо, разлика између античког и модерног појма демократије: грчки полис је био испуњење демократије, савршено политичко уређење, док модерна демократија, као конститутивно недовршена, почива на идеји бесконачног усавршавања.

ла савршеност, дакле монолитност самог поретка. Али „muzika skvrčena u jedan trenutak, istinita je kao osip negativnog iskustva. Ona se tiče realne bolesti. U tom duhu nova muzika demolira ornamente, a time i simetrično-ekstenzivna djela”, пише Adorno (1968: 65). Другим речима, криза уводи полифонију тамо где за полифонију нема места. Тамо где је унапред одлучено да је једногласје најбољи од свих облика музике, полифоновост мора бити забрањена. Политичност у јаком смислу, међутим, претпоставља рансијеровску несагласност, хетерегеност у којој је хармонија само једна од могућности. Зато Адорно и може да напише: „Dissonanz je istina harmonije (*Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie*). Ako se ona strogo uzme, ona se čini, po kriteriju nije same, kao nedokučiva (*unerreichbar*). Njenim desideratima je tek onda udovoljeno kad se ta nedokučivost pojavi kao dio biti. (...) Odbacivanje klasicističkog ideala nije promjena stila ili čak promjena nesrećnog životnog osjećaja već proističe iz koeficijenta nesklada harmonije (*Reibungskoeffizienten der Harmonie*) koja, kao živo pomireno (*leibhaft versöhnt*), predstavlja ono što ona nije (*was es nicht is*), i ovim krši svoj postulat pojavljujuće biti, a da se on ipak odnosi baš na ideal harmonije. Emancipacija od njega je razvoj sadržaja istine umjetnosti” (Adorno 1979: 195). Адорно је, наравно, склон хегеловској дијалектици и он, чак и када се најжешће обрушава на њу, чува хармонију у неком виду. То се види у појмовним играма попут дијалектика хармоније и дисонанце и затворености хармоније (упор. исто: 265 и даље), што одговара знаменитој хегеловској игри из списка о разлици где, говорећи о идентитету идентитета и разлике, развија диван парадокс: предност идентитета над разликом је сасвим јасна, али се та предност, истини за вољу, задржава само по цену својеврсног повлачења, идентитет, наиме, идентитет може да се назове идентитетом само ако у себе инкорпорира разлику, дакле идентичан је себи само ако себи није идентичан. „Недодучивост” (*unerreichbar*) која се сада појављује као „део бити” – не, дакле, као сама бит – јесте тај парадокс, то да хармонија, у исто време, и јесте и није хармонија. То, да она јесте хармонија само ако није хармонија. Неодлучивост је моменат кризе, и то кризе која долази из саме музике, из њеног напора да освоји аутономију, да се њена истина не везује за оно што музика није, да не зависи од поретка представе, већ од сопствених правила. Хармонија, прочитајмо још једном Адорново извођење, „као живо помирено (*leibhaft versöhnt*), представља оно што она није (*was es nicht is*)”. „Живо помирено” је хегелијански жаргон који, међутим, Адорно развија не допуштајући хармонији да „ужива” у тој помирености с дисхармонијом, већ је гура у кризу указујући да она, уколико уђе у ту игру, није оно што јесте. На филозофској равни деконструисан је примат онтологије, разрушене су хијерархије бића које брине о себи као бићу. На музичкој равни пак, музика као музика, та самодовољност уљуљкана у поредак представе, у хармонију сфера, у своју неупитну природност, та музика којој криза долази споља, више није у стању да произведе истину ако не уме да изазове кризу из себе саме, а то значи ако не изложи опасности оно најосетљивије: своју хармонију.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Adorno, Th. W. (1968) *Filozofija nove muzike* [*Philosophy of New Music*], prev. I. Foht, Beograd: Nolit.
- Adorno, T. V. (1979) *Estetička teorija* [Adorno, Th. W., *Aesthetic Theory*], prev. K. Prohić, Beograd: Nolit.
- Aubry, G. (2006) *Dieu sans la puissance*, Paris: Vrin.
- Delez, Ž. (2009) *Razlika i ponavljanje* [Deleuze, G., *Difference and Repetition*], prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon.
- Derida, Ž (2001) *Politike prijateljstva* [Derrida, J., *Politics of Friendship*], prev. Ivan Milenković, Beograd: Beogradski krug.
- Fuko, M. (1971) *Riječi i stvari* [Foucault, M., *The Order of Things*], prev. N. Kovač Beograd: Nolit.
- Gaffiot, F. (1934) *Dictionnaire latin-français*, Paris: Hachette.
- Jeremić-Molnar, D. i Molnar, A. (2009) *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe* [*The Disappearing of the Sublime and the Prevalence of the Avant-garde in the Music of the Modern Era*], 1 & 2, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i IP „Filip Višnjić”.
- Knusgor K, U. (2016) *Moja borba II* [Knausgård, K. O, *My Struggle II*], prev. G. Kosović Beograd: Booka.
- Milenković, I. (2010). „Četiri korena predstave” [”La critique de la représentation chez Deleuze”], *Dijalog* 1/2: 112–127.

Ivan Milenković

MUSIC AND CRISIS

(Summary)

In this article the author does not consider crisis a threat, but in a modern sense, an auto-motive drive of art. Therefore, crisis does not affect the art from the outside, it does not hit it as an illness or a storm, but it always produces itself, which is considered to be a condition for movement in art. First of all, the author analyzes the notion of representation and the four roots of the sufficient reason as a conservative and conserving element of art, to which he opposes crisis and its self-production as something that resists sclerotization of art forms. In music, the relation between the ossified, ”naturalized” structure and that which decomposes that structure, manifests itself as the relation between harmony and disharmony. The moment when harmony shows a tendency towards naturality, understanding eternity and truth, an alarm is activated to show that music is being paralyzed and it needs a deconstructive intervention of disharmony, atonality and dissonance.

Примљено 22. августа 2016.

Прихваћено за штампу 7. септембра 2016.

Оригинални научни рад