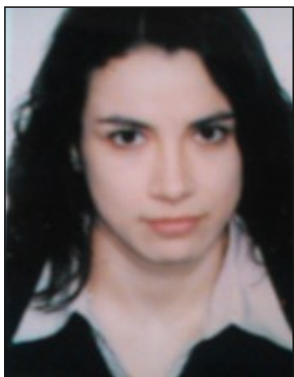


Tu pulsirajući sintezu mnogostrukih umjetničkih formi u jednoj performativnoj "All-in-One" kompoziciji; sintezu percepcije svih tih formi na strani konzumenta; sintezu doživljaja iz subjektivnih reakcija svijesti koja formira diferencirane kvalije (qualia) – partikularne interpretacije iskustva doživljaja koje postaju apriorni okidači kasnijih estetskih sudova; sintezu kolektivnih reprezentacija i identifikacija u kulturnim i političkim kompresama društvenih grupa moguće je objasniti samo paralelnim konvergentnim fenomenologijama koje mogu analizirati taj dijalektički mehanizam ukidanja razlika i uzdizanja / konstitucije doživljaja na nivo cjeline. Upravo se opera pokazuje kao ta holistička i hibridna umjetnička forma u kojoj na mističan način iščezava ono konkretno u onom općem i ono opće ima epifaniju u onom konkretnom... Knjiga Društvena fenomenologija opere autorice Ivane Seletković sjajno otkriva ove principe proširivanjem hermeneutike i fenomenologije na područje kompleksnih "umjetničkih tehnologija" koje pružaju platformu susretanja humanističkih, socio-kulturnih, kognitivnih i uže estetičkih koncepata.

Iz Recenzije (N.Ibrulj)



Ivana Seletković je autorica brojnih eseja u području sociologije kulture i umjetnosti, književnih analiza i kritika. Piše poeziju. Objavljuje radove u Republici Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini i Republici Srbiji.

ACADEMIA
ANALITICA



ACADEMIA
ANALITICA

DRUŠTVENA FENOMENOLOGIJA OPERE

Ivana SELETKOVIĆ

IVANA SELETKOVIĆ

DRUŠTVENA FENOMENOLOGIJA OPERE



ACADEMIA ANALITICA

Knjige i studije od istog autora (izbor)

- *Dlanovi znojni od čekanja (Zagreb, Digitalna knjiga, 2020)*
- *Postmoderna (i) opera (Sarajevo, Sophos, No.12/2019)*
- *Mitološka reminiscencija i društvena stvarnost u operi (Sarajevo, Sophos, No.10/2017)*
- *Društvena fenomenologija umjetničkog / glazbenog djela - specifikacija kroz operu (Sarajevo, Sophos, No.9/2016)*
- *Transmisijska epopeja dehumanizacije (Zeničke sveske, No.24/2016)*
- *Aveti kauzalnosti (Zeničke sveske, No.21/2015)*
- *Metafizički palimpsest (Zeničke sveske, No.22/2015)*
- *Vizionarska sloboda kao privid istine/a (Zeničke sveske, No.20/2014)*
- *Transkripti subverzivnog "novog" puritanizma (Zeničke sveske, No.19/2014)*
- *Ni ovdje ni tamo ; Lakoća pripovijedanja & težina šutnje (Sarajevske sveske, No. 43/44 /2014)*
- *Veze & putevi (u) umjetnosti - ka rađanju opera (Odjek, No.1-2/2013)*
- *Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija (Sarajevske sveske, No. 41/42 /2013)*

- *Reverzibilnost(i) (Odjek, No. 3-4/2013)*
- *Erotika i naracija : (sjećanje na Passolinija) (Odjek, No. 1-2/2011)*
- *Don Giovanni – opera kao naracija/naracija opere (Sarajevske sveske, No. 32/33, 2011.),*
- *Refleksije o ne/utješnom odnosu Istoka i Zapada (Zeničke sveske, No.15/2012)*
- *Motiv Don Juana u književnosti i u glazbi (2010)*
- *Glazbeni labirint (Sic! No.1 / 2010.).*

**DRUŠTVENA
FENOMENOLOGIJA
OPERE**

BIBLIOTEKA ANALITICA

Uređuju:

*Jelena Gaković, Nijaz Ibrulj, Vedad Muharemović,
Kenan Šljivo, Tomislav Tadić, Tatjana Žarković*

Odgovorni urednik

Nijaz Ibrulj

IVANA SELETKOVIĆ

**DRUŠTVENA
FENOMENOLOGIJA
OPERE**

ACADEMIA ANALITICA

Društvo za razvoj logike i analitičke filozofije u BiH – 2021.

Biblioteka
ANALITICA

SARAJEVO, 2021.

Ivana Seletković
DRUŠTVENA FENOMENOLOGIJA OPERE
Sarajevo, 2021.

Izdavač
Academia Analytica
Društvo za razvoj logike i analitičke filozofije u BiH-20201.

Biblioteka
Analytica

Za izdavača
Nijaz Ibrulj

Urednik izdanja
Jelena Gaković

Recenzenti
Ivo Komšić
Nijaz Ibrulj

DTP
Jasmin Mešić

Lektor i korektor
Sanja Golijanin

Štampa
Grafostil, 2021.

Naslovna stranica:
Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo

782:316.74

SELETKOVIĆ, Ivana

Društvena fenomenologija opere / Ivana Seletković. - Sarajevo : Academia Analytica, Društvo za razvoj logike i analitičke filozofije u BiH, 2021. - 254 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Analytica)

Bilješke uz tekst. - Bibliografija: str. 245-253.

ISBN 978-9926-8424-3-7
COBISS.BH-ID 41983494

SADRŽAJ

BILJEŠKA AUTORICE	13
1.0 Uvod	15
1.1 Ka središnjem pitanju fenomenologije opera. 15	
1.2 Pristup i struktura istraživanja	33
2.0 FENOMENOLOGIJA UMJETNIČKOG /	
GLAZBENOG DJELA: SPECIFIKACIJA KROZ	
OPERU	39
2.1 Uvod	39
2.2 Dijalektika kanona i kanonske “entropije” u	
klasičnoj glazbi	45
2.3 Umjetnički doživljaj: produkcija i reprodukcija	
umjetničkog doživljaja	58
2.4 Ironija mimesisa: protejski karakter	
konteksta značenja	84
2.5 Konvergentne fenomenologije kao skrivena	
čvorišta evidencije jedinstva umjetničkog	
doživljaja u opera	95
2.6 Mitsko, sakralno, profano: opera kao mreža	
kontrafaktičkih svjetova	103
2.7 Zaključak	115
3.0 HERMENEUTIKA GLAZBE – REPRODUKCIJA	
GLAZBENIH <i>QUALIA</i>	119
3.1. Uvod	119
3.2. Epistemologija prvog lica glazbe: horizont	
zvučnog doživljaja	122
3.3. Ontologija prvog lica glazbe: <i>qualia</i>	137
3.4. Sinteza scenskih horizonata	150
3.5. Zaključak	153

4.0 MITOLOŠKA REMINISCENCIJA I	
DRUŠTVENA STVARNOST U OPERI	155
4.1 Uvod	119
4.2 Ponovno prepoznavanje arhetipa	165
4.3 Pred-stavljanje sadržaja i po-stavljanje forme stvarnosti u opera	176
4.4 Prestrukturiranje dimenzija i obrazaca stvarnosti u opera	183
4.5 Zaključak	188
5.0 POSTMODERNA (I) OPERA	189
5.1 Uvod	189
5.2 Film kao nastavak opera	196
5.3 Opera i rock opera	199
5.4 Strategije suvremenosti	219
5.5 Zaključak	228
6.0 ZAKLJUČNA RIJEČ	233
LITERATURA	245

“Nikada nije nedostajalo riječi o i oko opere, makar samo iz jednostavnog razloga što, čini se da, od svih događaja koji uključuju glazbu, opera proizvodi najveću količinu teksta. To je tipično suradničko poduzeće, proizvod skladatelja, pjesnika, scenografa i tumača svih vrsta, a ova činjenica je – posebno u posljednja dva stoljeća - često dovela do nastanka velikog broja pisanih komunikacija između njegovih različitih stvaratelja, sa dobro dokumentiranom, ponekad čak i javnom genezom. Opera polazi, naravno, iz književnog teksta, libreta, koji je obično izvučen iz ranijih tekstova i često se fokusira na arhetipske likove koji se vraćaju još dalje, i koji se ponekad mogu pohvaliti ogromnom literaturom o njima. Operni događaj obično je velika javna prigoda, generira bogate tokove odziva javnosti: povijest recepcije koja nije jednaka nijednoj drugoj. I konačno, osebujno hibridna priroda opere, njen neobični amalgam različitih sistema umjetničke komunikacije, i dalje postavlja sporna estetska pitanja, izazivajući svojevrсни staromodni polemički rat koji može pomaknuti svoja polja sukoba, ali nikada neće biti konačno riješen.”

Roger Parker : *The Oxford Illustrated History of Opera* (New York: Oxford University Press, 1994)

BILJEŠKA AUTORICE

Istraživanja koja su ovdje izložena pod nazivom *Društvena fenomenologija opere* provedena su tijekom doktorskog studija *Suvremena sociologija* na Odsjeku za sociologiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu (2012-2016) i rezultirala su doktorskom disertacijom pod nazivom *Društvena fenomenologija opere*. Ovdje su ta istraživanja djelomično dopunjena, djelomično su semantički poboljšana, no suštinski nisu izmjenjena.

I.S.

UVOD

1.1 Ka središnjem pitanju fenomenologije opere

Opera je glazbena drama. Drama koja je uglazbljena i glazba koja je dramatzirana. No i jedno i drugo, i glazba i drama, imaju svoje podrijetlo i svoju primjenu u interakciji “unutarnjih” i “vanjskih” aktera kroz njihovo obostrano preslikavanje: vanjski akteri vide i doživljavaju sebe kao druge, kao unutarnje aktere koji ih pred-stavljaju (aktere na sceni, karaktere), a unutarnji akteri dolaze ionako iz vanjskog svijeta kojeg na sceni po-stavljaju! Opera je to obostrano jednoznačno preslikavanje, pred-stavljanje i po-stavljanje na scenu, zapravo, ponovno prepoznavanje sebe i drugih u dramskom suzvučju glazbe i glasa, pokreta i mima. Glazba, riječi, dramska radnja, karakteri likova, svako na svoj način posebno i udruženo, djeluje na emocije, na mišljenje, na moralni i etički odnos, na mentalna stanja i procese. Kao i svako umjetničko djelo, opera uvijek sadrži intenciju da proizvede impresiju, bilo sadržajem bilo formom.

Opera je dakle specifično i kompleksno umjetničko djelo u kojem se realizira jedna mobilna sinergija glasa, instrumentalnog zvuka, kretanja tijela kao promjene položaja i izraza, kretanja scene/prostora, kretanja scenskog vremena, kretanja moralnog stanja ili konstitucije doživljaja slušatelja. Upitno je međutim: da li se jedinstvo svih navedenih segmenata koji konstituiraju operu kao kompleksni umjetnički i društveni fenomen uspostavlja samim činom stvaranja umjetničkog djela ovakve vrste, ili činom njegovog interpretativnog izvođenja (Gadamerova pozicija) ili činom interpretativnog konzumiranja umjetničkog djela? Da li odgovor na to pitanje može pružiti historija umjetnosti, historija glazbe, teorija umjetnosti i teorija glazbe, sociologija umjetnosti i sociologija glazbe, ili hermeneutika, teorija interpretacije, filozofija društvenih znanosti ili fenomenologija društvenih znanosti?

Odgovor na ovo pitanje zavisi od toga da li se u operi, kao glazbenom umjetničkom djelu, daje "ontološko" prvenstvo zvuku ili glasu, pokretu ili pozi, ili sveukupnosti kulture odnosno percepciji kulture upravo kroz operu kao fragmentirni kulturološki izraz? Ili je naprosto jedina mogućnost ući u višedimenzionalni labirint kojeg konstituira opera i onda sa više strana i na više toposâ tog labirinta otkrivati dinamičnu interakciju konceptualizacije i vizualizacije svijeta života koji se producira u kontekstu divergentnih percepcija svih učesnika i

suradnika unutar i izvan ovog labirinta? Možda je upravo stoga za istraživanje različitih aspekata opere kao umjetničkog, društvenog i individualnog djela neophodno primjeniti konzorcij metodologija i tako isključiti isključivost dihotomija¹ koje se često uvode i unose kao relevantna objašnjenja. Glazbeno djelo, a posebno opera je prostorno-vremenski fenomen koji se pojavljuje, interpretira i funkcionira u društvenom, političkom i kulturnom kontekstu otrgnutom iz okova srednjovjekovne misli i tog temperamenta umjetničkog izričaja. Da li se u operi može uopće govoriti o jedinstvu doživljajâ iz kojih opera nastaje i koje producira u odnosu između stvaratelja i konzumera posredstvom interpretacije koja nastaje njenom reprodukcijom? Kako se taj (hipotetički uzeto) jedinstveni doživljaj konstituira u svijesti stvaratelja / skladatelja glazbe, kako u svijesti interpretatora / onog tko vrši reprodukciju djela i kako u pojedinačnoj i kolektivnoj svijesti (u kulturi) konzumera / slušateljstva? Radi li se o istom doživljaju ili doživljajima kao vektorima istog pravca i intenziteta? Ili se možda radi o jedinstvu konver-

¹ Dihotomijama se bavio i Žarko Trebješanin u djelu *Frommove dihotomije-ljudska piroda i društveni karakter* (1983). U ovom istraživanju, međutim, neću inzistirati na otkrivanju dihotomija i antinomija koje u određenjima opere daju muzikološke teorije, nego ću više pokušavati pronalaziti konstitutivne granulacije, distinkcije koje ekspliciraju različitost i bogatstvo konvergentnih evidencija bitnih za konstituciju jedinstva doživljaja kojeg producira opera kao kompleksno umjetničko djelo i društveni fenomen.

gentnih doživljaja koje u backgroundu imaju divergentne percepcije, divergentnu moralnu i semantičku historiju koju posjeduju različiti akteri u odnosu na stvarnost koju svi dijele između sebe u jednom svijetu ili u jednom društvu?

Nadalje, zbog čega je jedan metafizički koncept fenomenologije u slučaju opere pragmatiziran različitim kontekstima i relativiziran ulogama, intencionalnim stanjima i kulturnim kapacitetima aktera u tolikoj mjeri da se “raspada“ na više konvergentnih fenomenologija² koje imaju evidenciju u različitim epistemologijama: u znanosti o akustičnim fenomenima, u znanosti o dinamičkim fenomenima, u znanosti o prostornim i vremenskim fenomenima, u znanosti o fenomenima kretanja, u znanosti o kulturnim fenomenima, u znanosti o deontičkim fenomenima, u znanosti o društvenim fenomenima etc. Sve to ukazuje da se opera treba posmatrati kao kompleksna umjetnička glazbena i scenska “tehnologija“ u kojoj se sva ova znanja završavaju i objedinjuju i kroz koju se vrši transfer ili transmisija” (Dewey) svih sadržaja koje opera dovodi u vezu. Pitanje koje ovaj rad pokreće je sljedeće: šta je, koji je i kakav je

² Izraz *konvergente fenomenologije* preuzimam kao dio vokabulara analize društvenih fenomena, odnosno kao instrument kritičkog i analitičkog idioma, iz studije Nijaza Ibrulja *Fenomenologija anomalijskog kauzaliteta* (vidi: Komšić, Ivo: Teorija socijalne pulsacije. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2015.). Izraz se izvorno odnosi na razumijevanje društvene ontologije i anomalijskog kauzaliteta koji djeluje u društvenim procesima.

izvorni umjetnički doživljaj: onaj kojeg ima skladatelj glazbe, onaj kojeg ima pisac libreta, onaj kojeg imaju akteri reprodukcije opera, onaj kojeg imaju neposredni konzumeri / slušatelji / gledatelji scenskog spektakla, ili onaj koji nastaje i koji zahvaljujući modernoj tehnologiji postaje dostupan masi, javnosti, (nekom, prošlom, prezentnom ili budućem) društvu na koje opera uvijek (može da) referira?³

Umjetnički doživljaj opere kao muzičkog fenomena (vokalno-instrumentalnog scenskog djela) konstituiran je kao cjelovita perceptivna, kulturna, etička, estetska mreža idealnih vrijednosti koje zauzimaju kontinuirano vrijeme i prostor koji su kognitivno interpretirani kao obrasci ili uzori razumijevanja društvenih relacija, stanja stvari, procesa, činjenica, zbog toga što je taj doživljaj proizašao iz percepcije i interpretacije života utemeljenog na svijetu ideja. Suprotno tome, doživljaj glazbenog djela u post-modernom društvu gde postoji dekonstruirano vrijeme i dekonstruirani prostor (deideologizirani prostor i diskontinuirano vrijeme) konstituira se samo kao short-term doživljaj, kao kratki audio-vizualni doživljaj, kao eksplozivna sekvenca koja nema komplek-

³ Pitanje o značenjima koje glazba producira i njihovoj referenciji na realitet, odnosno autonomiji i hermetičnosti, razjasnio je dosta uspješno Leonard B. Meyer u knjizi *Emocija i značenje u muzici* (18:1986) praveći razliku između sveobuhvatnosti onoga što jest emocija-osjećanje ili ekspresija (ekspresionistički pristup) te onoga što je formalistički pristup-muzički odnosi i razumijevanje.

snog razvijanja sadržaja. U tim uvjetima, klasična opera nije izraz društvene vrijednosti niti prirodne psihološke sklonosti subjekta nego se u jednom suženom obliku institucionalizira od strane kulturnih i umjetničkih elita kao trajna vrijednost s mogućnošću reinterpretacije njenog sadržaja i mimetičke stvarnosti. U postmodernom društvu suvremena opera ili suvremeni pristup operi, nasuprot tradicionalnoj/om biva shvaćena kao oblik upriličenja sadržaja u svrhu eksperimentalnog podražavanja, tj. na neki način samim uprizorenjem biva osuđena na propast jer percepcija uskog kruga publike je stavljena na daleku drugu stranu, potpuno distanciranu od svih drugih glazbenih oblika koji preživljavaju/žive u recipijentima (primateljima glazbene poruke).

Stoga se čini da ona boravi i biva stvarnošću unutar kulturnog pamćenja ili kulturnog sjećanja, ritual koji je sam sebi svrha ali ne ignorira mogućnost pozitivne percepcije koju možemo smatrati mimetičnom. Donna, Adorno, Fochter su primjerice autori koji pišući o filozofiji glazbe ne odgovaraju u potpunosti na pitanje kakav je prijem glazbe, odnosno percepcija specifičnog glazbenog, scenskog djela – opere. Ukoliko se bave vokalno-instrumentalnim djelima izostavljaju socijalni trenutak i mire se sa uopćenim implikacijama glazbe gdje je jezik sam sebi svrha iako imaju potrebu da jezikom to potvrde i da se bave i transcendentnim aspektom. Taj aspekt poseže za jezikom u upotrebi iako dimenzija u koju

se zalazi prema svim pretpostavkama tako nešto ne očekuje. A kako je i tu potreban jezik da bismo govorili o glazbi, postavlja se pitanje što se događa kada govorimo o operi koja osim jezika računa i na kostimografiju, scenografiju, identifikaciju, mitologiju, etiku, estetiku, mecenat, transcendenciju.

Povijest opere pokazuje da se ovaj najsloženiji vid umjetnosti mnogo više i brže razvijao u svojoj praktičnoj umjetničkoj produkciji i reprodukciji nego što se teorijski istraživao kao društveni i povijesno-kulturni fenomen. Opera nastaje početkom 17. stoljeća, razvija se sve snažnije 18. stoljeću i njena stagnacija započinje krajem 19. stoljeća. Danas se radi više na reproduktivnoj strani ovog glazbenog žanra, dok je njena originalna produkcija vrlo ograničena. Teorijsko istraživanje opere kao umjetničkog odnosno glazbenog djela započinje tek sa djelima koja se bave povijesnim tokom razvoja opere. Za samostalnu povijest opere može se spomenuti ime Donalda Jaya Grouta *A short history of opera* dok je za socio-kulturni aspekt zanimljiva knjiga *The Gilded Stage-A Social History of Opera* Daniela Snowmana. Međutim u kontekstu istraživanja opere bitni su svi povijesni izvori jer se postepeno razvijala, a njezin razvoj je išao usporedno sa razvojem instrumenata (u tom kontekstu važno uzeti u obzir činjenicu da su mnogi instrumenti izmjenjeni kao trombon ili blok-flauta a neki su čak i nestali iz upotrebe kao viola da gamba, cink tj. cornetto, pifaro-vrsta fućkalice etc.), raspo-

djelom glasova (danas ne postoje kastrati, postoji osnovna podjela muških i ženskih glasova), razvojem drame (čemu svjedoče Wagnerove opere koje postepeno također postaju opća vrednovanja i cirkulacije ideje o “revoluciji” u operi, mogućnosti otvorenih vrata i zato postoje nove tehnologije koje omogućavaju transfer značenja, nove interpretacije i gledišta iz svih raspoloživih uglova) i svim promjenama unutar same partiture. Mijenjaju se operni standardi a publika i kritika to prepoznaju. Od Jacopa Corsia (muzikologa amatera) i Vincenza Galileia, dvaju pripadnika camerate koji su na postojeće forme - madrigale i pastorale (madrigal – lirska popjevka slobodne forme najprije s pastoralnim i ljubavnim pa potom didaktičnim i satiričnim motivima najznačajnija za 16. i 17.st.; pastoral - pastirska popjevka ili idilična skladba u 6/8 mjeri) primjenili “stile recitativo“ do Schönberga čini se da postoji veliki vremenski jaz praćen praktičnim dijelom u vidu stvaranja i izvedbe varijabilnom pragmatičnom teorijom, onom koja želi eksperimentirati i poigravati se.

Teorijsko istraživanje društvenog aspekta glazbe prethodilo je istraživanju društvenog aspekta umjetnosti uopće u okviru različitih estetičkih teorija ili u okviru različitih etičkih teorija koje su pokušavale odrediti moralno djelovanje glazbe na individualnog ili kolektivnog subjekta. Samo istraživanje društvenog karaktera opere započeto je u djelima različitih autora. Diderot i Rousseau u *Enciklopediji* i *Društve-*

nom ugovoru također raspravljaju o umjetnosti i glazbi. Diderotovo Pismo o gluhoj i svedočanstvo je o značaju gesta što je za operu izuzetno bitno. Rousseauov *Esej o podrijetlu jezika* želi razjasniti funkciju glasa i njegovo prirodno i društveno stanje, odnosno, želi pojasniti razlikovanje jezika i glazbe. Postoji velika želja da se u raspravama o estetici i umjetnosti antičkih autora Platona i Aristotela nađu temelji operi. Oni možda nisu bazični u teorijskom smislu (u odnosu na partituru), već u socijalnom jer žele doći do odgovora što umjetnost, pa prema tome i opera treba predstavljati, podražavati, koja bi trebala biti povratna informacija promatrača. No, postavlja se pitanje koliko su takve analize adekvatne, dostatne u jednom suvremenom istraživanju ovoga fenomena, možemo li otići korak dalje od uopćenih fenomenologija Pontya (1990) i filozofija glazbe npr. Adorna (1968), ali dakako i Wagnerove Opere i drame (2003).

Postoji veliki nedostatak kompleksnih teorijskih istraživanja koja bi koristila konzorcij metodologija i koja bi kroz fenomenologiju opere došla do adekvatnih analiza jednog tako kompleksnog mobilnog fenomena koji uključuje prostorne, vremenske, zvučne, instrumentalne, scenske, psihološke, karakterne, etičke, estetičke, biološke procese koji sudjeluju u uživljavanju umjetničkog i društvenog.

Ljudska aktualna narav je kompleksna i društveni aktualni odnosi su jednako tako jako

kompleksni. Kao umjetničko djelo koje konstruira i ujedno eksplicira fabulu, opera koja uzima tragičku radnju ne spada u zabavu koja vodi ka simplifikaciji i relaksaciji publike; naprotiv, takva opera pojačava stupanj kompleksnosti prirodnih i društvenih relacija jer ne prikazuje/ne odslikava samo one koje postoje, nego uvodi i one koje su moguće! Stoga takva opera ne može biti azil ili supstitut za neki jednostavniji i psihološki sigurniji i stabilniji život ljudi koji joj se predaju da bi time izbjegli kompleksnost svakodnevnice; opera pokazuje da je moguće da svakodnevnica bude i teža i gora i kompleksnija! Suprotno tome, opera koja konstruira i eksplicira komičnu radnju vodi kompleksnosti prirodnih i društvenih relacija u kojima sudjeluje publika ka simplifikaciji i relaksaciji.

Povijesni razvoj opere nemoguće je osloboditi kauzalnih uvjetovanosti smještenih u kulturološke kontaminacije koje iziskuje društvo u nemogućnosti uživanja u bespogovornoj podložnosti (u) sadašnjosti. Ako neminovnost proističe iz odnosa sadašnjosti i prošlosti koja želi stremiti ka budućnosti svi odnosi i sva rješenja, smjerovi tih odnosa mogu biti spojeni definicijom jednog pojma. Opera tako nije samo vokalno-instrumentalni proces već nužno postaje i simbol. De Unamuno (1967) bi rekao da simbol uvijek nadrasta onog tko ga upotrebljava. Prema tome, biti upućen u simboličku vrijednost opere, znati razlikovati upotrijebljene/upotrebljive elemente, nikako ne

znači stati u prostoru omeđenom jednim smislom. Upravo zato povijesni predznak i jest bitan. Ukoliko se zaista poduzmu sve akcije usmjerene u preinake i rješenja “poznatog” umreženog u kontemplacijske nizove, zaključak mora nadrastati početnu misao koja jest definirana – pisati o operi, odnosno o društvenoj fenomenologiji opere. Problem koji je potrebno riješiti zadan je tim naslovom. On priziva kritičko ali i varijabilno iskustvo koje bi trebalo postići efekt otkrivenja biti. A bit fenomena opere mora egzistirati, odnosno biti oslobođen nekritički formiranih smislova ne bi li ponovo bio otkriven, da bi postao smisao sam po sebi ili zaokružena “vlastitost” iskustva koja će onda izazvati taj obnovljivi “novi” smisao koji ne kreće ni iz čega.

Kontekstualizaciju opere/a trebalo bi promatrati u kulturnim i umjetničkim tokovima Moderne, a to znači istovremeno promatrati samu operu kao glazbeni način kontekstualizacije ideje o društvu koje ima idealne norme sa kojima likovi operne radnje konfrontiraju ili pak, kasnije, sučeljavajući se s njima obličavaju aktivne tokove misli istog tog društva, koncepte prema kojima biva uređen trenutni sustav društva. Sve to se realizira u materijalu opere kao operne filozofije koja ima mogućnost preobrazbe naprosto zato jer filozofija podražava varijabilnosti u suodnosu svih mogućih elemenata koji ulaze u kontekst stvaranja tog umjetničkog djela. Bitna pretpostavka jest ne zaboraviti da kontekstualizacija

povijesnog aspekta rađanja opere, a to je sam kraj šesnaestog i početak sedamnaestog stoljeća, ne zanemaruje bitne značajke filozofskog prosvjetiteljstva s vjerom u razum kao osnovicu racionalističkog pogleda na svijet. U glazbenom svijetu, opera otvara razdoblje baroka, razdoblje ekscentrične raskoši izričaja, slavljenje miješanja oblika / elemenata vokalnog, instrumentalnog i scenskog sučeljavanja s mogućnošću efemernog prikaza ovozemaljskih moći. Preostaje postaviti pitanje da li iste značajke egzistiraju i dalje, što opera jest i što danas predstavlja, o kakvim preobrazbama je riječ, da li imaju kakvo značenje i o kojem značenju je moguće govoriti danas.

Problem istraživanja je i funkcioniranje (društvena percepcija) opere kao glazbenog fenomena u kontekstu društva koje je određeno post-modernim kategorijama de-kontekstualizacije, de-estetizacije, de-ideologizacije, u kontekstu smrti umjetnosti, u kontekstu gubitka općeprihvaćenih etičkih i estetskih normi.

Da li je uopće moguće da se danas u postmodernom ili post-postmodernom društvu opera javi kao paradigma kulturnih, etičkih, estetskih vrijednosti, odnosno kao simbolički sistem harmoniziranja općih i pojedinačnih vrijednosti sa ideologijom svoga vremena i prostora. Da li je moguće da prvotni mimesis opstaje u formi kulturnog pamćenja koje ne trpi suvremenu ekstazu već služi kao parola uzdizanja

moći zaboravljenih identiteta. Je li moguće slijediti identične obrasce ponašanja u susretu s operom, ili je novo postmoderno doba pokazatelj drugih, izmjenjenih kulturnih, etičkih i estetskih vrijednosti.

Nemoguće je izvoditi opći zaključak ne imajući u vidu cjelovitost povijesnog aspekta razvoja opere u suglasnosti s razvojem popratnih elemenata društvenog razvoja. Iz tog zaključka rađa se novi problem moguće društvene indiferentnosti, sablažnjive plašljive odbojnosti prema sada već antiknom sublimiranju vrijednosti u opernom izričaju. Floskula u formi de-humanizacije iziskuje misao o novom svjetskom poretku. Ako jest tako, preostaje pitati se na koji način se on odvija.

Cilj ovoga istraživanja je saznati i dokazati što su generirale izmjene paradigmatških obrazaca, koji zaključak je moguće izvesti iz izoliranosti opere iz općeg standarda glazbenih izričaja. Da li je opera živuća, fluidna umjetnička instanca ili je demitologizirana njezina uloga unutar društvenih kulturoloških formacija. Da li je pitanje opere otvoreno pitanje njezine egzistencije s nadom u reinkarnacijske mogućnosti povratka i bitka ili je to poglavlje završilo stasanjem post-modernog doba/društva koje je nametnulo brzinu i gubitak tradicionalnih glazbenih oblika. Da li hedonistički ukus mase i ubrzano konzumiranje melodije dokida/ukida defenzivu gotovo zaboravljenog. Što subjektivan doživljaj i objektivna stvarnost, ukoliko ona zaista postoji, govore o

funkciji/funkcijama glazbe. Društvo priklanjajući se konvencijama bitno razlikuje i sortira umjetnost, zadatak ovoga istraživanja trebao bi uzeti u obzir ambigviteta tog razlikovanja. Potrebno je dovesti u pitanje kanon koji se neprestano nameće kao jedinstven model djelovanja i mišljenja ne bi li njegova difuzna fertilizacija dobila novi koncept. Nemoguće je značenja svjesnog i namjernog egzaktnog koncepta shvatiti bez poimanja postmodernog doba koji ga dovodi u pitanje.

Opera je konglomerat glazbenih, vokalnih, scen-
skih, tekstualnih, elemenata povezanih etičkim, es-
tetskim, kognitivnim, opazajnim varijablama čije se
jedinstvo doživljava postiže (ili ne postiže) tek u izvo-
đenju i reprodukciji i zavisi od varijabli individual-
nog i kolektivnog iskustva subjekata recepcije. Bu-
dući da nikada nije nužno zagwarantirano mapiranje
ovih varijabli u njihovom transferu od umjetnika ka
slušateljima / gledateljima, onda je problem porijekla
i realizacije tog jedinstva centralni za razumijevanje
opere. U tom smislu opera jest društveni fenomen u
kojem se razmjenjuju poruke koje imaju zahtjev za
važenje⁴ subjektivnih vrijednosti (qualia) koje se

⁴ U dramski postavljenim odnosima između aktera na sceni i aktera u publici razmjenjuju se i interpretiraju se istovremeno sa tokom radnje etičke i estetske, deontičke i političke, mističke i umjetničke poruke i djelovanja koji ne mogu dovesti do konstitucije jedinstva umjetničkog doživljava bez da funkcioniraju kao zahtijevi za važnjem koje svi akteri emitiraju i interpretiraju međusobno. Zapravo se djelovanje društvenih aktera

idejom „društvene vrijednosti“ umjetničkog djela postuliraju kao objektivne vrijednosti kroz revalorizaciju emotivnih društvenih sinestezija. Sljedeći problem koji je otvoren jest kako i po kojem principu se ti zahtjevi za važenjem prihvaćaju ili odbacuju? Ono što hipoteza ovog istraživanja želi sugerirati jest da je moguće odrediti operu kao jednu glazbenu “tehnologiju” koja omogućava transfer opazajnih, kognitivnih, emotivnih sadržaja, koji mogu biti realni ili imaginativni, historijski ili mitski, apsurdni ili smisleni, i koji u prostoru i vremenu direktno konstituiraju umjetnički doživljaj i društvenu svijest naseljavaju etičkim i estetskim činjenicama, stanjima stvari, projektivnim ili regresivnim uvjerenjima. Taj transfer kojeg čini opera kao sinergija konvergentnih doživljaja jest to što omogućava vizualizaciju društvenog svijeta koji se može interpretirati jedino kroz interakciju konvergentnih društvenih fenomenologija. Zadatak je društvene fenomenologije opere da objasni kako se ove konvergentne društvene fenomenologije, nastale na konvergentnim doživljajima različitog porijekla i različitog intenziteta, mogu

u jednom kompleksnom umjetničkom djelu kao što je opera zbiva na isti način „socijalnih pulsacija“ kao i u samom društvu i relacijama društvenih aktera, u traženju prihvatanja moralnog držanja ili stava, odnosno racionalne argumentacije praktičkih postupaka aktera, koji se drugim akterima upućuje svojim ispoljavanjem. O ovom aspektu fenomena razumijevanja koje vodi ka sporazumijevanju (što su dvije različite stvari) pisao je detaljno Ivo Komšić u knjizi Teorija socijalnih pulsacija (2015).

dovesti u vezu sa glazbenim kvalijama (qualia) na individualnom i kolektivnom planu. Hipoteza treba sugerirati i odgovor na pitanje da li se kvalije kao subjektivni odnos/doživljaj nužno moraju reducirati do objektivnih značenja koje produciraju društvene strukture produkcijom društvenih (kulturnih) vrijednosti koje se u svojim fenomenima istovremeno vizualiziraju i konceptualiziraju?

Kada se analizira fenomenologija percepcije i fenomenologija umjetnosti, razgranatost definicija nikada ne može u potpunosti odgovoriti na pitanje što je društvena fenomenologija opere. Ovaj rad bi trebao dokazati da ta društvena fenomenologija obuhvaća jest bitna kako bi se shvatila uloga opere formirana istim društvom koje i danas potiče njeno egzistiranje, što je očigledno samim opstankom opere na sceni. Bila ta egzistencija čak i samo simbolična čiji trag nije usporediv s ulogom kakvu je imala na svome vrhuncu, on se mora razgraditi na način koji jest atraktivniji (jer ide u korak s vremenom u kojem nastaje), koji odgovara na neodgovorena pitanja.

Fenomenologije kao što je *Fenomenologija percepcije* Merleau-Pontya ili npr. *Fenomenologija umjetnosti* Milana Uzelca žele razjasniti pojam/pojmanje fenomenologije uopće i fenomenologiju umjetnosti, što dakako na općem planu jest važno i za specifikaciju opere. Potrebno je razjasniti opće kako bi se shvatilo pojedinačno. A ne treba ignorirati ni reverzibilne procese identifikacije pojedinačnog kako bi se

obuhvatila opća identifikacija koja zasigurno postoji u socijalnoj interakciji i percepciji/percepcijama opere. Makrosvijet objašnjava mikrosvijet, tj. makrostruktura sadržava dijelove mikrostrukture. Potrebni su koraci simplifikacije specifične definicije.

S obzirom na činjenicu da je opera zasebna pojava i specifična umjetnost takva bi trebala biti dalja analiza nakon razjašnjenja općih definicija. Postepeno bi trebalo razjasniti zašto je važno stremljenje ka sociološkoj analizi opere kada o njoj govore mnoge filozofije glazbe i izvori o povijesti glazbe. Kompleksnost opere računa na glazbenu i glumačku virtuoznost, na mehanizme prepoznavanja unutar suodnosa publike i izvođača, ona podliježe osjetilnom iskustvu nužno ga očekujući u obliku konačnog produkta lanca zbivanja koja mu predhode. Opća mjesta koja obuhvaćaju poveznice antike i baroka u rađanju i stvaranju te razvoju opere (jednim od najvažnijih smatra se Nietzscheov pristup s filozofske točke gledišta) mogu pružiti mogućnost da se činjenice koje bi upućivale na ponovo vraćanje na te tope poslože tako da u interpretativnom smislu pruže i odgovor više.

Samim tim što ovaj rad/istraživanje treba nastati u vremenu postmoderne ili post-postmoderne, on je sam po sebi drugačiji jer trpi utjecaj doba koje nije bilo nikada prije i zato sve pojave i utjecaji se bitno razlikuju od dosadašnjeg. Također, teorijske, filozofske i povijesne pretpostavke nikada ne mogu biti dostatne kako bi se shvatila percepcija opere,

naprosto stoga što je mogu percipirati i oni kojima takvi sadržaji nisu poznati – glazbeni “laici” koji se nađu u kazalištu. Ovo istraživanje i njih uzima u obzir, ili čak štoviše oni jesu bitni u čitavom procesu analize i shvaćanja društvene percepcije opere. Navedena literatura (i izvori do kojih ću doći prilikom istraživanja ovoga područja) nije isključiva već je vezana periodom nastanka i realizacije istraživanja/istraženog tog polja.

Fenomenološko istraživanje opere mora sadržavati različite refleksije ne bi li se došlo do biti. A bit umjetničkog djela je zbir odvojivih bitaka. Isto tako, nikada se ne trebamo zadovoljiti samo transcendentijom kao odgovorom na podražaj, niti transcendentija može biti konačna bit glazbe. Ushit kao odgovor je samo trenutak, bitak u bitku. Aplikativna vrijednost ovoga istraživanja, naposljetku bi trebala biti sasvim jasna. Ako jedna društvena pojava nije zastavljena u jednom prostoru i specifičnom vremenu, u jednom elementu i jednostavnoj formuli odvojivog prostog bitka, istraživanje koje samo po sebi jest snubljenje što više bitaka jest istraživanje vrijedno pažnje. Pojavu je potrebno iscrpiti dinamikom određenja bitaka unutar tekstualne emulzije koja podrazumijeva glazbeni artefakt i prirodnu datost iz koje on nastaje.

1.2. Pristup i struktura istraživanja

Istraživanje opere će biti bazirano na fenomenološkom pristupu interpretacije etičkih i estetskih svojstava opere/a kao društvenog, kulturnog i povijesnog fenomena. U istraživanju ću se koristiti fenomenološkom metodom interpretacije percepcije glazbenog materijala koji je imanentan operi, konceptualnom analizom konstituiranja glazbenog doživljaja karakterističanog za ovo vokalno-instrumentalno scensko djelo, analizom povijesti opernog stvaranja, analizom estetskog doživljaja tj. estetikama umjetničkih djela i glazbe u reinterpretacijama transcendentnog. Također, bavit ću se mitološkom reminiscencijom koja bi imala funkciju spajanja sadržaja s njegovom simboličkom funkcijom, a isto tako i sintezom subjektivnog i objektivnog svijeta i takvim bipolarnim doživljajem istog.

Nadalje, samo istraživanje nikako ne bi izostavilo doživljaj opere danas, u svijetu kada se sukobljavaju tradicionalni obrasci ponašanja izmiješane ritualizacije jednog identiteta sa istovremeno više identiteta, više određenja i ritualizacija. Također, u ovome dobu, tzv. postmodernom ili post-postmodernom, više puta označenom dekonstruiranošću, važno je pitati se u kakvom su odnosu opera i glazbena industrija. Rezime koji bi mogao uslijediti iz čitave metodologije istraživanja trebao bi biti uobličen u morfološkom razvoju opere preko preispitivanja

kulturno-historijskih i društvenih obrazaca. On bi također kao i svi navedeni upotrebnici elementi mogao objasniti zašto i na koji se način opera može smatrati živućim društvenim fenomenom.

Prema Johnu Deweyu, svaka umjetnost pripada društvu i kulturnom svijetu i svijetu života u kojem nastaje, na koji se odnosi čak i onda kada ga kritički potpuno ignorira. Svaka je umjetnost jedna vrsta MEDIJA koji vrši TRANSMISIJU društvenih značenja (John Dewey, *Art as Experiance*. Perigee Books, 1980, p. 326). Funkcija umjetnosti u civilizaciji jest da jedinstvo praktičkog, obrazovnog, socijalnog svijeta života («communal modes of activity», ili »the life of civilization« su Deweyevi izrazi), kao jedna integrirana cjelina, ima svoju estetsku formu. Međutim, ta cjelina ili sustav koja ima u sebi metafiziku cjeline kao metapriču nije uspjela dokazati niti jedan postulat humanističke orijentacije prosvjetiteljstva na koje se oslanjala Moderna.

Međutim, odnos umjetnosti i društva je, prema Maxu Horkheimeru (*Art and Mass Culture*. In: *Selected Essays*, 2002), uvijek odnos između individualnog i kolektivnog / masovnog. Društvo uvijek producira stereotipe koje individue moraju slijediti od svojeg prirodnog rođenja do svojeg uspješnog društvenog rođenja, do postajanja individualnog člana društva društvenim produktom u sistemu rada, biznisa, obrazovanja, konzumerskog ponašanja, socijalnog statusa građanina. Time je individualno uvijek

odbijano od bavljenja umjetnošću kao neproduktivnim slobodnim vremenom koje ne donosi profit, odnosno socijaliziranjem (društvenim rađanjem) individualno je uskraćeno za normalno a usredotočeno je isključivo na sebe - na ja, što ugnjetava okolinu ako ono ne zna i nije u stanju izaći iz tog okvira što je potrebno za sudjelovanje u jednom cijelom svijetu bez umjetnosti i s umjetnošću s mogućnošću odabira slaganja i neslaganja! Stoga umjetnost nikada ne može biti masovna, društveno prihvatljiva, vrsta socijalizacije jer se odvija mimo tokova ustanovljavanja i prihvaćanja društvenih stereotipa života.

U dijelu istraživanja pod nazivom FENOMENOLOGIJA UMJETNIČKOG / GLAZBENOG DJELA - SPECIFIKACIJA KROZ OPERU izložit ću razloge zbog kojih je potrebo ući u razumijevanje društvenog karaktera glazbene umjetnosti i posebno opere putem analitičke fenomenologije umjetničkog / glazbenog djela. Glazbeni fenomeni konstituiraju jednu vrstu doživljaja u kojem svijest traži objekat kojeg tvori zvuk i njegove relacije sa mrežom zvukova. Opera kroz glazbu ili kroz dramu u glazbenoj formi uvodi u taj fluidni kontekst zvukova, tonova i pokreta, društveno konstituirane deontičke vrijednosti, društvene norme i njihovu dramsku degradaciju kroz fabulu, kroz likove i njihovu interakciju, i konfrontira ih u percepciji primatelja glazbene / dramske poruke sa njegovim vlastitim životnim tokom i tako rekonstruira te vrijednosti na drastičan

način u opažaju ili u spoznaji ili u doživljaju istine kroz jedan primjerak sudbine, individualne ili kolektivne.

U dijelu istraživanja pod nazivom HERMENEUTIKA GLAZBE – REPRODUKCIJA GLAZBENIH QUALIA U OPERI nastojat ću ukazati na činjenicu da umjetnost, i posebno glazbena umjetnost, a prije svega opera kao glazbeni značenjski sukus, ima svoju kognitivnu funkciju koja se nikako ne može izuzeti iz gledišta i istraživanja proizašlih iz suvremene znanost. Spoj audio percepcije s vizualnom, zajedno sa svim poteškoćama elementarnih razlučivanja u operi dokazuje kako pojedini osjeti / osjetila / emocije svoj trag i potvrdu traže upravo u glazbi bez obzira što opera obiluje mnoštvom detalja zbog čega se čini nemogućim odvojiti pojedine i dati im perceptivnu prednost.

Glazba je značenjska osnova i iz nje i distinkcije razumijevnja od nerazumijevanja, odnosno čitanja autentičnog jezika zahvaljujući znanju/poznavanju ili nemogućnosti da prepoznamo to/ono što čujemo jer ne poznajemo pravila kretanja zvuka ili melodije, proizlazi zaključak da u socijalnom kontekstu ipak (bez obzira na znanje ili poznavanje različitih konteksta koji dolaze u obzir) mora prevladati određeni stav/mišljenje o doživljaju. Intuitivne, obrazovne, biološke predispozicije tada se pretaču u kolektivno/socijalno tijelo paradoksalno podržavajući “ja”-jastvo ali i negirajući ga onda kada kolektivna ocjena izvedbe biva markirana kao objektivni sud. Zato jer

intuitivno, obrazovno i biološko moraju odgovoriti na pitanja individualne usredotočenosti na sebe, ili isključivosti ili pak s druge strane potrebu da se nužno socijalizira.

U dijelu istraživanja pod nazivom MITOLOŠKA REMINISCENCIJA I DRUŠTVENA STVARNOST U OPERI pokušat ću objasniti kako je moguće mitologiju u operi reinterpretirati tako da se ona direktno ili indirektno ali kauzalnim značenjskim datostima poveže sa sadržajem opera kao što je npr. opera Carmen. O kakvoj identifikaciji može biti riječi ako se u obzir uzima katarza ili neo-katarza s obzirom na sadržaj, razlikovanje seria i buffa opere te što predstavljaju i kako bi se mogli objasniti pojedini likovi u operi danas, kako ih možemo percipirati i na što aludiraju. Također, pokušat ću povezati početnu potrebu za posezanjem za mitologijom sa razvojem opere koji je rezultirao nacionalnim operama/temama i simboličnom upotrebom rituala/ritualnog.

U dijelu istraživanja pod nazivom POSTMODERNA (I) OPERA pisat ću o suvremenom odnosu prema / sa operom / i te ću u konačnici predstaviti deskriptivnu analizu rock opere Tommy. Postmoderno doba karakterizira dekonstrukcija velikih esencijalističkih narativa, supstancijalnih karaktera, ideala dosezanja apsoluta i totaliteta. Želim objasniti sadržaj kojim je moguće obuhvatiti djelomično odvajanje ideje postmoderne ili post-postmoderne (ukoliko sadašnjost/suvremenost želimo naglasiti

tim izrazom) od povijesnih estetskih i etičkih ideja. Ideja post-postmoderne iscrtana je markerom paradoksalnosti isključive uključivosti. Opera kao glazbena drama nije izdvojena iz čitavog procesa te vlastito kazališno uporište i formu u socijalnu interakciju prenosi u područje intime neo-katarze gubeći svoja prvotna svojstva odnosa “sada” i “ovdje” ali nalazeći te fragmente u novim perceptivnim konstrukcijama. Želim objasniti kako je “sada” i “ovdje” moguće prekinuti/zaustaviti i nastaviti ga sukladno raspoloženju posezanjem za medijem i/li novim glazbenim žanrom kao sekundarnim sredstvom mimesisa.

Pretpostavljeni rezultati istraživanja ili slušanja i gledanja opera trebaju pružiti odgovor na pitanje zbog čega jedna nadasve građanska i elitna umjetnička forma, koja povezuje i spaja u sebi karaktere i zbivanja svih društvenih slojeva i čini ih sadržajem najelitnijih glazbenih i vokalnih umijeća, traje i nadživljava brojne umjetničke forme bez obzira na vrijeme i prostor, na kulturu i običaje, na društvena uređenja i moralne zakone? Jedan od anticipiranih zaključaka je da opera potiče iz života, da sublimira svoj dramski / empirijski sadržaj u vrhunskim glazbenim i vokalnim umijećima, i vraća se putem scene i izvođenja u život kao model karaktera, kao model sudbine, kao model samog društva koje producira i karaktere i sudbine. Drama je model socijalnog svijeta, ona taj svijet predstavlja i postavlja na sceni u život.

FENOMENOLOGIJA UMJETNIČKOG / GLAZBENOG DJELA - SPECIFIKACIJA KROZ OPERU

2.1 Uvod

Što je ili što bi trebao biti formulirani naslovom, fenomenološki stav; zašto je bitan kada se piše o glazbi i operi i naposljetku, da li je uopće moguće odgovoriti na sva dalja pitanja koja bivaju otvorena ovim postojećim?

U ovom trenutku je rano najavljivati ili naslućivati mogući zaključak, rezime tih poglavlja s ključnom fenomenološkom rezonancom. Fenomenologija kao otkrivanje i bavljenje fenomenima pretenciozno nudi višedimenzionalnost odnosa svih elemenata koji bi se s njima doveli u vezu ali i samim tim, nažalost, taj put razmatranja i istraživanja često može djelovati iluzorno. Interpretacije glazbene percepcije, neovisno o glazbenoj vrsti, da li je riječ o vokalnim ili vokalno-instrumentalnim djelima zato često djeluju kao da su na terminološkoj i teorijskoj stranputici konstantno se vrteći u krug s metafizičkom apsorpcijom.

Mnogo puta nakon viđenog ili saslušanog umjetničkog djela ostaje predio nedorečenosti. Ona se nalazi u perceptivnoj interakciji ili individualnoj percepciji zato što se pretpostavlja da umjetničko djelo ne sadržava samo konkretan predložak u danom trenutku te da taj dvosmjerni predio za i protiv, svidanja i nesvidanja vrlo dovodi često do/u diskurs različitih predispozicija/znanja/ukusa koja ne trebaju biti predmet teoretiziranja ili bilo kakvog “ozbiljnog” promišljanja. Začudno je što upravo paradigmatička uloga prema kojoj djelo nastavlja svoj život nakon praizvedbi ako govorimo o glazbi, znatni udio svog opstajanja na sceni može zahvaliti baš percepciji ili percepcijama unatoč saznanjima koja bi mogla biti shvaćena kao odbojna zbog religijske premise – odnosa s onostranim u definicijama metafizike.

Perceptivno iskustvo, međutim, ako ga pokušamo analizirati izvan ovih danih granica, počinje se sve više usložnjavati komplicirajući početnu fazu razumijevanja percepcije, najprije one individualne. Mada se čini nezamjetnim prema konkretnim ili konkretiziranim datostima, početni stadij fenomena također prolazi kroz/uz preobrazbe epoha socijalnih mišljenja, kontakata, teorija i znanja, odnosno svega što bi se moglo smatrati prethodnim u odnosu prema sadašnjem perceptivnom trenutku a što je najvećim dijelom područje nesvjesnog zbog čega moramo i tada odati priznanje psihologiji, tj. psihoanalizi.

Zaključimo da zato percepcija jest fenomen, no, fenomenom moramo smatrati i percipiranu glazbu (najvažniji sadržajni predmetobjekt opere). Drugi bitni zaključak je da je najveći problem tih dvaju fenomena činjenica da ne postoji eksplicitnost jedinstvenog trenutka spoznaje koji bi uključivao jednostavnost definicije fenomena bez povijesti fenomenâ. Kao što smo utvrdili, fenomen nije samo sada i ovdje.

Kada bi bio isključivo vezan time, onda sve filozofije glazbe, tekstovi i interpretacije o umjetnosti ne bi imali smisla jer bi tada umjetnost izgubila svoju kognitivnu funkciju svodeći se na princip mehanike trenutnog, proizvoljnog rada i nesadržajnog nusprodukta koji služi jedinstvenoj svrsi danog trenutka nakon čega više nema vrijednost(i) – postao bi nalik potrošnoj robi. Ali, čuvanje umjetničkih artefakata i konstantno bavljenje percepcijom istih reanimira ih svjedočeći o njihovoj neuništivosti i umjetničkoj konzistentnosti.

Edmund Husserl (1975) svojevremeno (točnije 1958. godine) je osmislio koncept od pet predavanja kako bi pokušao objasniti *Ideju fenomenologije*. Štoviše, autor na jednom mjestu definira fenomenologiju kao: “jednu nauku, jednu vezu naučnih disciplina” i dalje nastavlja “ali fenomenologija istovremeno i prije svega označava metod i misaoni stav, specifični filozofski misaoni stav, specifični filozofski metod” (Husserl, 1975, 37), te također piše da

“fenomenologija postupa tako da sagleda i objašnjava, određuje i razlikuje smisao” (ibid., 75).

Iako je i o glazbi i operi već pisano, mi se ponovo moramo upitati o shvaćanjima “imanentnosti”, “doživljaja”, “saznanja”, “suštine saznanja”, “esencije”, “sjećanja”. Prije svega moramo se upustiti u analizu tog fenomena sa svim usputnim saznanjima ili elementima spoznaje ako su ovi elementi prepoznatljivi i uočljivi. Potrebno je pronaći ih ukoliko su skriveni u nepreglednom mnoštvu mogućnosti da ih je teško razaznati. Ali, da bismo došli do opere, važno je razjasniti glazbu kao fenomen *par excellence* zbog njezine važnosti unutar opere.

Glazba je egzaktna i simbolična ili apstraktna⁵. Ona je uvijek dvosmisleni fenomen čiji svaki pojedini

⁵ Tvrtko Kulenović pak na stranicama 117. i 118. svoje knjige *Umetnost i komunikacija* (1983) piše: “Zbog toga, kao što je pogrešno izjednačavati muziku sa pojedinačnim značenjima, podjednako je pogrešno nazivati je “apstraktnom” umetnošću što se također često čini. Ne može se smatrati apstraktnim nešto što uživa tako ogromnu i sveopštu popularnost kakvu uživa muzika. Pojam apstrakcija u umetnosti je istorijski pojam vezan za nastanak moderne likovne umetnosti, posebno slikarstva. Sezan je „apstrahovao“ valjak kao geometrijski oblik iz drveta kao prirodnog pojavnog oblika, ali u muzici nema šta iz čega da se apstrahuje. Zvuk je jedna od najkonkretnijih pojava stvarnosti s kojom putem čula sluha najneposrednije komuniciramo. Značenja koja se u toj komunikaciji ostvaruju, međutim, jeziku su nedostupna, i otuda, tojest sa stanovišta jezika, ta ideja da se muzika proglasi nejasnom, tojest apstraktnom. Ogromna popularnost pojedinih vrsta muzike kod mladih generacija može se, između ostalih razloga, objasniti i jednim dubokim, duboko usađenim nepoverenjem u moć jezika,

dio ili inerpretacija ima još jedno dodatno suprotno značenje. Merleau-Ponty (1990, 204) pretpostavlja da je dvosmislenost bitna za ljudsku egzistenciju a i čitava *Fenomenologija percepcije* to potvrđuje kroz pokušaj identifikacije značenja i osjeta, odnose objekta i subjekta ne zanemarujući funkciju tijela u tome čitavom fenomenološkom procesu. Taj sukus opažajnog i iskustvenog u tijelu kao eksplicitnom medijatoru ostaje na strani osjeta – onoga što mi slimo da jest i ono što jest zato što nam se takvim ukazuje.

Simboličnost glazbe pripada transcendenciji – možda i općem mjestu mada je daleko od ograničenja isključivosti spoznaja od strane filozofije umjetnosti i muzike, psihologije, neuroznanosti i ostalih znanstvenih područja. “Ono što je transcendentno nije implicirano u imanentnome” (Husserl, 1975, 103).

Imanentno je ono što bi bilo jednako egzaktnom a transcendentno je apstraktno i simboličko. Vratimo li se korak unazad konstatirat ćemo da imanentnost glazbe predstavlja notni zapis (ili pismo) ili prepoznati / prepoznavanje tonovi(a) u protoku vremena. To je osnovni oslonac svih mogućih inerpertacija pa tako i ove o transcendenciji ali samo utoliko što će govoriti o onome što je očigledno u protoku vremena – ton ili melodija. Poznavaoi glazbe –glazbenici će pogledom na notni zapis –partituru moći

umorom od njegove „pričljivosti“ i izlizanosti usled prevelike upotrebe.”

štošta reći o teoriji glazbe i strukturi na koju se odnosi. No, doživljaj glazbe, percepcija s onu stranu egzaktnoga ali istovremeno i bez otklona od istoga, kako glazbenika tako i nas koji smo amateri – promatrači, uči tome da ista partitura ne odgovara na sva pitanja otvorena nakon ili u toku slušanja gdje simbolična vrijednost djela biva raspršena u objektivnoj sadržini (glazbenom pismu, tonovima i melodiji).

Tu (ili to) je i sinteza općih ljudskih proturječnosti o kojoj piše i Kierkegaard (2009). Možemo poput njega smatrati da postoje dva pola bića ili bitka ⁶ koja se međusobno isključuju i uključuju jer ne postoji objektivna istina bez subjektivne koliko god se trudili dati primat jednoj od tih mogućih strana. “Objektivno naglašuje ‘šta’se kaže; subjektivno: ‘kako’ se kaže” (Kierkegaard, 2009, 71). Umjetnost, pa prema tome i glazba “neprekidno oscilira između dva suprotna pola, između objektivnog i subjektivnog” (Cassirer, 1978, 118).

Ako to prevedemo na naš prijašnji diskurs egzaktnog i apstraktnog, sinteza se čini sasvim jasnom na općem planu; “znamo da autobiografija rađa svako djelo i da je mjesto svake genealogije djela

⁶ U ovom kontekstu ne želim odvajati bitak i biće. Husserl to također čini u *Ideji fenomenologije* (42,1975) –izjednačava bitak i biće.

tijelo, ‘veliki um’⁷ (Onfray, 2010, 267). No, analiza primjera mora dokazati kako se odvija na pojedinačnom: kakav je odnos snaga objektivnog i subjektivnog, kako ontološki doći do specifikuma.

2.2 Dijalektika kanona i kanonske “entropije” u klasičnoj glazbi

Postoji veliki jaz između profesionalnih glazbenika i izvođača s jedne strane i slušatelja s druge. Plastičan dokaz je podjela uloga na koncertu klasične glazbe: publika ulazi na jedna vrata dok su izvođači sakriveni iza kulisa i ulaze na drugi ulaz ⁸ čemu možemo pridodati i odvojene grupacije glazbenika u publici koji također čine zasebnu skupinu – još jednu glazbenu elitu odabranu da progovara o zabranjenoj i teško dostupnoj vrsti “sakralne” zone – teoriji glazbe i konkretno praćenoj praksi na sceni. Ne asocira li ta osnovna podjela također i na vrlo poznatu podjelu

⁷ Želim objasniti da se subjektivan sud i onaj koga bismo smatrali objektivnim postepeno niveliraju i zato je vrlo bitno pojasniti pojedinačne (elemente) da bi se pojasnila opća slika o prirodi jednog fenomena kao što je glazbeni doživljaj-percepcija zbog kojega se i glazba također smatra fenomenom. Ne zaboravimo da skupina pojedinačnih, subjektivnih sudova također konstruiraju opći-objektivni sud presudan u konstituiranju kanona-pravila-obrasca za (o)ponašanje.

⁸ Ovaj primjer nalazi se u knjizi Lehmann, Sloboda, Woody (2007): *Psychology for Musicians-Understanding and Acquiring the Skills*, u poglavlju naslovljenom *The Distinct Roles of Performer and Listener* (strana 247).

sakralnog i profanog, liniju razdvajanja običnog, plošno sadržinskog od usložnjene daleke nepoznanice, faktora enigmatskog prostora i vremena.

Skupina koju smo maločas nazvali “elitom” je posvećena skupina koja posjeduje znanje tajnih znakova, može dešifrirati “svete spise”. Ona je “svećenička” (odnosno posvećena “pozivu”) u svome posredovanju između Boga i “običnih” ljudi (glazbenih laika, melomana etc. koji slabo ili nimalo raspoznaju elemente unutar partiture); posreduje kroz univerzum mogućnosti i kauzalnosti daleko od ovozemaljsko konkretnog i bliskom ljudskim artefaktima na egzaktnim primjerima – notnim zapisima i muziciranjem. Ovako bi zvučala tajna formula glazbe kada bi se prevela na jezik religije. No, ta simbolična podjela uloga ima daleko složeniji proces iza sebe, u također vrlo dalekoj ljudskoj prapovijesti kada je glazba započela svoj (uspoređan sa svakodnevnim preživljavanjem) život.

Ako transcendenciju kao prediskustveno ili nadnaravno, odnosno metafiziku razmatramo kao moguće simbolično i apstraktno, ta karakterizacija ili vrednovanje najčešće će ostati u domeni teško spoznajno dostupnog. Ono – to nadnaravno zato jer je fluidno, nesistematsko, nekonzistentno, nevizualno, neopipljivo već samo očekivano auditivno u percepciji slušanja, ono što protiče u vremenu i zavisi od njega što je nemoguće smjestiti u prostor. U Lessingovom Laokoonu (1964) postoji podjela na prostorne

i vremenske umjetnosti; glazba je vremenska umjetnost, međutim nije li i partitura prostorna/statična kao i umjetnička slika? Partitura je zapis/zapisana i kao takva ona je prostorna dok u zvučnoj realizaciji mora biti vremenska. Zato se moramo pitati kamo taj odnos može odvesti osim u polje sakralnog strahopoštovanja Drugog, Onoga. Drugo ili Ono se ispoljava kao velika razdaljina mogućeg, enigma. Zato što je moguće i zagonetka, u njega – to moguće, može stati mnoštvo sačinjeno od raznih elemenata, svojstava koji su ipak pretpostavka. Zbog privilegije nepoznanice ta pretpostavka je konstantna jedino kao začudnost čulnog a sve što se može rezimirati jest taj odnos prema “matrici logičkih operacija koje proizvode revnosne monoteizme” (Sloterdijk, 2013, 139)⁹. Nadalje, odnos sakralnog i profanog u percep-

⁹ Spomenuti autor u petom dijelu knjige *Božja revnost* naslovljenom *Matrica* objašnjava kako se ljudski subjekt briše u religijskom zanosu onostranim. Logika religije – vjerovanje – istovremeno je najteža i najjednostavnija matrica. Najteža zato jer nije kognitivno objektivizirana a najlakša zato što sve što se zaustavi na kolosjeku kognitivnog ne traži dalji nastavak puta zadovoljavajući se bitkom u službi Boga. Razlog zbog kojeg sam upotrijebila to poglavlje na ovome mjestu je baš ta matrica koja nameće jedan sustav vrijednosti i u početnom stadiju vrednovanja i percipiranja glazbe: sakralno, onozemaljsko, metafizičko, simboličko. Ono što jest ali istovremeno i nije (paradoks!) jer je spoznajno nedokučivo na razini emocija i/ili njihovih sveobuhvatnosti te ovozemaljsko konkretno (partitura!) na suprotnom polu ili dnu ljestvice. Između tih polova skale su mogućnosti, mogućeg što također preteže s onu stranu spoznaje jer je mogućnost odgođena istina u svijetu ili sferi istinâ. Ako je tako, onda je i mogućnost s istinom u pretpostavci metafizička i

tivnoj naravi ako se dovodi u vezu s glazbom može se shvatiti kao neuništiva larva antičkih vrijednosti kojima se pridružuju i pojedini zaključci alternativne arheologije (mogućnost postojanja instrumenata i u ranijim razdobljima ljudske civilizacije) sasvim mogućni zbog pretpostavke potonjih. Jorge Angel Livraga u *Kazalištu misterija u Grčkoj-tragedija* (2000) u sedmom poglavlju svoje knjige pišući o “posebnim akustičkim sustavima za pojačavanje rezonanci”¹⁰ i “automatskim glazbenim instrumentima i stvarateljima buke” navodi kako se već tada, u antici poznaje akustika¹¹ i da postoji neka varijanta orgulja.

Zato se može uzeti u obzir mogućnost postojanja verzije instrumenata koji bi prethodili nekima od najstarijih koje poznajemo kao što je frula¹²

začudna. Zato joj odgovara sakralna, odnosno religijska paradigma s metaforom kao vrhovnim bićem i bitkom u vječitoj enigmi – nezasitoy potrazi za apstraktno-konkretnim. Onim što jest kao prapočetak.

¹⁰ Resonanca je odjek potreban tonu za punoću i boju. Kod raznih glazbala zrak titra u prostoru kao što su cijevi dok je kod pjevača u čeonoy, nosnoj i usnoj šupljini.

¹¹ Akustika je nauka o zvuku; glazbena akustika se odnosi na muzički upotrebljive zvukove i tonove. Opće objašnjenje glazbenih izraza moguće je naći u *The Harvard concise Dictionary of Music and Musicians* (1999) i *Harvard concise Dictionary of Music* (1998).

¹² Razni oblici postoje i u današnjim “primitivnim” kulturama. Spominje ih i Claude Levi-Strauss u svojim *Tužnim tropima* (1999, 228-229) u sedmom dijelu knjige pišući o Nambikvarama. Njih upoznaje u ekspediciji u srednji Brazil; kako navodi “ograničeni su na nekoliko nota (...) Izrada tih bambusovih frulica je najsvetiji obred” te kulture.

(prethodnica flaute koju i danas možemo vidjeti na folklornim manifestacijama). Folklor je naime vezan za poganske obrede stoga još jednom svjedočimo o odnosu sakralnog i profanog, dihotomiji koja postaje pravilo. Plutarh (Višić, 2008) u *O muzici* dovodi u vezu glazbu i Olimp, božanske svetkovine etc., što također biva topos – reminiscencija suvremenih autora koji se čak i ovlaš bave problematiziranjem mitologije i njenih sociofunkcija s neizostavnim (pod)sjećanjem na moguće kazališne konotacije.

Tako, primjerice, Octavio Paz u posljednjem poglavlju *Labirinta samoće* (1995)¹³, u dodatku naslovljenom *Dijalektika samoće* piše o ceremonijama i njihovoj povezanosti s kazalištem gdje mit biva poveznica s prvobitnim vremenom a ako jest tako onda i ritual svakako ima tu svoje mjesto. Ovaj meksički pisac i sam može poslužiti kao primjer - poveznica. Europska kultura zajedno s kazalištem ili kazališnom umjetnošću (dakle, i operom koja će se kasnije povezivati i s tzv. soap operom/sapunicom vraćenom na mjesto svog početka, u Europu putem TV ekrana u razdoblju postmoderne ¹⁴) dolazi na

¹³ Ovaj primjer je, dakako, daleko od primjera koji su navedeni iz stručnih članaka ili studija; ali ipak, ako je suditi prema ili o općim mjestima, onda može ići u prilog tvrdnji da se pojedine teme i zaključci naprosto podrazumijevaju. Zato nimalo ne čudi ako upravo ti primjerci svoje mjesto nalaze i izvan stručne literature.

¹⁴ O ovoj temi vidjeti u *From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity* Mária Vieira de Carvalho.

novi kontinent putem posrednika - Europljana koji zauzimaju taj kontinent stvarajući kulturološku fuziju. Mit, ritual i stvarnost tako nastavljaju svoju sintezu vidljivu u mnogim glazbenim žanrovima: gospelu, jazzu i sl. kao nastavcima tradicije u novoj tradiciji. Zato Händelova *Aleluja* iz oratorija Mesija može “drugačije” zazvučati, imati drugačiji pristup i/ili odstupanja u odnosu na europski obrazac tendenciozno mijenjajući glazbeni žanr. Tada (na Youtube-u) gledamo *The Soulful Celebration* sa dionicom originalno nepripadajućeg vokala u izvedbi solo improviziranih bravura, drugačijeg ritma. Skladba zvuči znatno duže od originala. Ono što gledamo Leonard B. Meyer (1986) problematizira u poglavlju naslovljenom *Forma, vjerovatnost i očekivanje*. Forma je, kako autor navodi, dio stila koji obuhvaća apstrakciju i generalizaciju. U ovom slučaju vjerojatnost forme je iznevjerena zato jer ulazi u kontekst drugog stila. Dalje, mi određenu formu očekujemo. Kada slušamo *Aleluju*, očekujemo stil baroka, zato je to očekivanje formalno očekivanje. Ono može biti naučeno kroz tradiciju, umjetnički stil i značenje.

Da bismo shvatili promjenu značenja, moramo nešto znati o povijesti glazbenog djela, u suprotnom, navedena promjena neće izazvati nikakvu reakciju misli o kontekstu djela sa vlastitom povijesnom pozadinom, ono će se prevoditi kao djelo koje ima zajedničku povijest u odnosu na recipijenta(e) /

percipijenta(e). Izvan konteksta stilske afirmacije će prouzrokovati afektivno stanje, raspoloženje. Druga značenja (stilska, muzikološka, povijesna, etičko-esetska) će biti usmjerena na mitološke, religijske, socio-ekonomske, tranzicijske, transmisijske, medijsko-produktivne konotacije. Sve one nisu produktivne jedino u smislu iznuđivanja “pozitivnih”, “lijepih”; “veselih” emocija ili raspoloženja. Dapače, one mogu izazvati pomisao o fetišizaciji modela / kanona / obrasca koji ugnjetava, ne priznaje razlike, koji je robovlasnički, parazitski, neliberalan i koji je kao takav proizveo glazbeni oblik / stil apsurdne “američke kulture” konzumerizma koji se vraća u Europu u novom ruhu transkriptivnih vrijednosti.

Nadalje, Višić piše da je glazba bila u funkciji višeznačnog postulata često rukovođenim božanskim bićima muzama u početku povezanih sa Zeusovim kultom ¹⁵. Ona je bila i nivelacijski pasaž vrijednosti; bila je magija po sebi dovoljno moćna da izmanipulira i samo božanstvo. Prema tome, glazba je svojstvima sakralna i njezina upotreba je usmjerena na

¹⁵ Višić (2008, 11-12) navodi da je Zeus bio indoeuropsko božanstvo kome su se muze priklonile kao “ocu bogova i ljudi”. S obzirom na takvu genezu helenske religije ne čudi (a o tome nas također obavještava isti autor) što su najstarije helenske narodne pjesme “bile hieratskog, nabožnog karaktera upućene olimpskim bogovima, posebno Zeusu i Apolonu zaštitniku helenske muzike i poezije, a kasnije i liječništva. Glavna karakteristika svjetovne poezije i pjevanja, sudeći prema ‘Ilijadi’ i ‘Odiseji’, bijaše pobožna glorifikacija i pjevanje božijih djela novih osvajača Olimpa”.

sveto ali praksa – muziciranje – je očito bila i ovozemaljska – profana, “darovana” sposobnost i vještina koja se postiže praksom/vježbanjem. Ako je tako, a jest, ta razmjena moći po kojoj se čovjek može izdići iz vlastite ljudskosti u praktičnoj upotrebi glazbe djelujući sa i na bogove asocira na igru. Igra¹⁶ ili igranje je prostor drugačijih pravila gdje simbolizam daje mogućnost transformacije i reanimacije simboličnih uloga. Prema tome, bitak unutar igre ne mora se slagati sa spoljšnjim bitkom. Naša percepcija glazbe zato mora biti i apstraktna (slučaj Händel).

Fundamentalne egzaktne vrijednosti partiture se prenose na jezik opažaja – drugu dimenziju kontemplativno asocijativnu. Zato ne čudi što Eugen Fink vrši transmisiju takvih teza u *Osnovnim fenomenima ljudskog postojanja* (1984). Pretpostavka je da je igra osnova umjetnosti. Također, Johan Huizinga u *Homo Ludensu* (1992) još jednom to potvrđuje. Igra je osnova ljudskog djelovanja/činjenja. Kako izvođenje glazbe jest djelovanje sasvim je jasna asocijativna sinteza. Zanimljivo je da Huizinga (1992, 43-44) pokušava kroz genezu riječi “igrati” otkriti i jeziko-

¹⁶ Ivan Focht u *Uvodu u estetiku* (1984, 128-135) objašnjava odnos umjetnosti i igre. Također, autor objašnjava i njihov odnos prema stvarnosti te na jednom mjestu, na stranici 129, piše: *Stvari postaju elementi igre, tj. igraču dolaze u obzir samo ako se uklapaju i mogu uklopiti u slobodno nađeni i postavljeni sistem kombinatorike i pravila. Zato pravila igre i sama igra nisu kao ni umjetnost odraz ili slika zakona stvarnosti, nego, naprotiv, njihova protuteža.*

slovno značenje te riječi, primjerice u njemačkom jeziku – *spielen* (kada se govori o glazbi i sviranju), što bi predstavljala: *svaka vještina u rukovođenju glazbalima*. Nadalje, Roger Caillois (1958, 37-38) smatra da je igra: *slobodna, izdvojena, neizvjesna, neproductivna, propisana i fiktivna*. Potvrđuje njezin odnos sa sakralnim u “primitivnim” obredima (1958, 112) s maskama gdje čovjek/sudionik zapadajući u delirij premješta vlastiti bitak u prostor nehumanog, preobraženog transa.

Takva tradicija percepcije glazbe može djelovati iluzorno iz današnje perspektive ali nije moguće potpuno je izbrisati. Konzumiranje umjetnosti, repetitivni stil ili stilovi koji ulaze u svakodnevicu ukoliko nisu dozirani, primijenjeni u jednoj mjeri, vremenski ograničenoj oni kao takvi neće završiti put i doći do kraja tog iluzionističkog svijeta. Ali, ponovo, preobrazba i trans mogu biti shvaćeni simbolično, ritualno, ali samo u jednoj vremenskoj bazi – opuštanja, zamišljanja i identificiranja sa sadržajem samo u vremenu i prostoru gdje je to moguće. Igra simbolima ipak nije “neproductivna” jer izaziva analizu, simptomatično asocijativno povezivanje. Zasiurno simbolična *anamneza* sudjeluje u formiranju/rearanžiranju ¹⁷ stoljeća nove percepcije, percepcije

¹⁷ Nijaz Ibrulj u *Stoljeću rearanžiranja. Eseji o identitetu, društvu i znanju* (2005) ispisuje sedam eseja koji govore o percepciji suvremenosti, odnosno žele objasniti što to može predstavljati pojam/ poimanje modernog čovjeka u današnjem

postmoderne, post-post-moderne, današnjice. Glazbena igra ili igra glazbom ne može nikako biti neproduktivna (što dokazuje slučaj *Aleluja*).

Jednostavno brisanje kulturološko-socijalnog aspekta iz individualne, pa kasnije i kolektivne percepcije nije moguće. Nju možemo također shvatiti kao vrstu transa, ushićenja neprestanim ponavljanjem obrasca ili obrazaca u igri (tragom igre kod Huizinge), socijalnoj interakciji– pulsaciji/pulsacijama ¹⁸. Ako se konstantno govori o kanonima klasične glazbe kao što su Bach, Beethoven, Mozart ¹⁹ (imena toposi glazbenog svijeta), ne može se očekivati da se kolektivna svijest oglašuje na to ponavljanje. Odnosno, ako se oglašuje, čini to zato jer je i sama usvojila kanonski obrazac. On se samopotvrđuje nesalomljivošću bitka ili bitaka s mogućim, drugačijim emo-

vremenu, što bi trebao biti i kako bi se trebao shvatiti identitet u kontekstu ovog prostora i vremena.

¹⁸ Teoriju socijalne pulsacije iznio je Ivo Komšić (2015) u istoimenoj knjizi.

¹⁹ Moramo razlikovati ono što se smatra klasičnom glazbom od onoga što bi trebao biti klasični stil. Klasična glazba označava šire područje odnoseći se na specifičnu vrstu glazbe. Klasični stil najbolje objašnjava Rosen (115:1979) pišući o dosljednosti muzičkog jezika. Dosljednost muzičkog jezika mora se shvatiti i naslutiti kroz strukturu klasične kompozicije. Zato autor na jednom mjestu navodi: “Struktura klasične kompozicije zavisi od načina na koji njene teme zvuče, a ne od onoga što bi se s njima moglo učiniti. (...) U kasnom 18. veku sva vanmuzička razmišljanja, matematička ili simbolička, potpuno su potisnuta, a ceo efekt, osećajan, intelektualan i strastven, izvire iz same muzike.”

cijama, razumijevanjem i vrstama koje nisu kanonske.

Ipak, niti glazbenicima niti amaterima i/ili slušateljima glazba u perceptivnom smislu nije jednako važeća i time problem postaje još složeniji.

Focht (1959, 257) bi zaključio to shemom:

Odlike muzičkog djela:



Svi glazbenici izvan teorijskog razumijevanja ne gaje ista osjećanja prema svoj klasičnoj glazbi iako očigledno postoje kanoni i kanonska “entropija”. Isti slučaj je i sa slušateljima – ni njima ono što je “servirano” u dvoranama ili na Youtube-u, radiju, televiziji nije vrhunac jednog identičnog kolektivnog doživljaja, kako pozitivnog tako i negativnog gdje ostaje jedinstveni sud u funkciji osnove za promatranje i učenje kao svojevrsna paradigma. Što će ponovno potvrditi da percepcija ide izvan granica trenutno percipiranog prezentiranoga te je kao takva složen umni proces vezan reakcijama i podražajima mozga

te također i nesvjesnim, potisnutim sjećanjima. Freud (1976) u radu *O uspomenama iz djetinjstva* piše kako su sjećanja ili uspomene iz djetinjstva i razumljiva i nerazumljiva što dokazuje “infantilna amnezija” koja se potvrđuje kroz prve dvije “izgubljene” godine života.

One jednostavno nestanu, postaju zagonetka. Što iz toga možemo naučiti a da je korisno kada pišemo o percepciji glazbe?

Da je taj transcendentno egzaktni glazbeni modus zbog čega je i ona sama po sebi fenomen, uključen u izgradnju pojedinačnog ega ako krećemo od njega, od okoline u kojoj se stvara i formira, od obitelji koja formalizira jedan pristup i jedan model, kao što je primijetio/ primjenio Horkheimer u *Authority and the Family* (u: *Selected Essays*, 2002). Razvoj pojedinca može imati više baza, može lutati i lutajući primite podražaje koji se granaju i nastavljaju jedan na drugi utječući i na okolinu kao što i ona fragmentarno utječe na njega. Zato i možemo govoriti/pisati o glazbenoj percepciji uopće (kao krajnjem sudu ili pretpostavci prema kojoj se pretpostavlja da nešto jest po sebi) kada na umu imamo datost trenutka i odvojene percepcije pretpostavljene složenim procesima koji joj prethode i individualnoj koja da naslutiti da nije jedino to konstrukcija isključivosti jednog ega.

Problem se ponovo usložnjava. Glazba je sveprisutna pa je kao takvu percipiramo, zato metafizički

predio ne predstavlja problem ako se smješta u najjednostavniji oblik “sviđanja”. Bezazlena i nimalo oštra kritika “ukusa”²⁰ može dovesti u pitanje čitavu kanonsku strukturu. Glazba je prisutna u marketima, u kafićima, bolnicama, u našim umovima čak onda kada smo sami, u tišini. Tada živi kao percipirani društveni javni ili privatni fenomen. Percepcija se modificira i kroz vanjski podražaj. U protoku vremena²¹ percepcija dokazuje i mjeri vlastite granice. Kada se tako promatra njezin svijet i naš svijet unutar nje, funkcije doživljaja djeluju konfuzno. Shodno tome i Milan Uzelac zaključuje da:

²⁰ Galvano della Volpe (1971), marksistički talijanski filozof, napisao je *Istoriju ukusa (Schizzo di una storia del gusto)*. Ona je metodološki dokaz interdisciplinarnih povezanosti.

²¹ Na ovom mjestu se ponovo može uvesti Lessingov (1964) zaključak (u Laokoonu) oprostornim i vremenskim umjetnostima. Što se glazbe tiče, moramo se složiti da je riječ o vremenskoj umjetnosti jer je potreban protok vremena da bi se čula i da bi se u konačnici shvatilo značenje partiture. Sve je to obuhvaćeno protokom vremena, nemogućnošću da se “trenutak” ovjekovječi sredstvima koja ostaju zatočena u “trenutku”. Partitura oživljava izvedbom. Dakle, potrebno je vrijeme, protok vremena, da bi značenje ili značenjsko bilo pretočeno u realno pojmljivo. Partitura ipak jest prostorna, libretto je prostoran, glazbeni doživljaj je prostorni i vremenski, emocija je prostorna i vremenska (intenzitet doživljaja se najčešće označava sa: veliko, malo, puno), odnosno medijska reprodukcija je prostorna (kazalište, dvorane ili neki drugi prostor izvođenja – prema primarnoj ideji, Youtube, televizija, smartphone). Zato glazba mora biti i jest i prostorna i vremenska umjetnost u vlastitoj produkciji i reprodukciji (sveobuhvatnosti elemenata kojima se dolazi do percepcije). Opera je također i vremenska i prostorna.

“Umetnost može svoje proizvode prevoditi iz jednog u drugi modalitet, a da ne pita za poreklo modaliteta. (...) Ako istovremeno imamo i dalje potrebu da u delima uživamo, i ako to uživanje ostaje večna metodska zagonetka, onda opravdanje svog postojanja jednako imaju i dela umetnosti i samo mišljenje o njima; ovo poslednje, sada na kraju stoleća, nakon svih prevrata kroz koje je prošla umetnička praksa na putu oslobađanja umetnosti od okova neumetničkih pritisaka i diktata, dovelo je do toga da se umetnost i cilj njenog postojanja definitivno dovodi u pitanje.” (Uzelac, 2008, 271-272)

2.3 Umjetnički doživljaj: produkcija i reprodukcija umjetničkog doživljaja

Kako bi se mogao konstruirati i konstituirati doživljaj da bi se doveo u vezu s umjetničkim djelom/ svijetom/glazbom uopće? Zašto je doživljaj toliko bitan ukoliko razmatramo značaj i značenje umjetnosti i glazbe? Početni odgovor na to pitanje nalazi se u činjenici da percepcija čak i kada govorimo o kanonu nije fiksirana. A nije fiksirana zato što kanon također nije fiksiran. Podložan je reinterpretacijama i uključivanjima novih umjetničkih djela u kanonsku strukturu (nadopunjuje se). Zato je to pitanje reverzibilno jer vraćajući se u bazu iz koje dolazi trpi ponovnu eksplikaciju i afirmaciju.

Zašto spominjati kanon kada pišemo o društvenoj fenomenologiji umjetničkog/glazbenog djela? Kanon može biti sredstvo manipuliranja i podrazumijevanja, pogotovo onda kada postoji strah od novoga, što nije provjereno, o čemu nije pisano i o čemu ne postoji teorija ili čime se postojeća teorija nije bavila. Osnovna preokupacija tada jest što misliti i kako prodrijeti do recipijenata. Nije tajna da su mnoga umjetnička djela tokom svog prvog doticaja s publikom/recipijentima doživjela fijasko. Zašto?

Meyer (1986, 129) objašnjava kako očekivanje ovisi o procesima pamćenja. Dakle, mogli bismo zaključiti kako je u ovome slučaju, najprije bilo iznevjereno očekivanje. Kasnije taj odnos prema tom umjetničkom djelu se mijenja.

Balet *Posvećenje proljeća* Stravinskog, suvremenog skladatelja o kome je svojedobno pisao Adorno u *Filozofiji nove muzike* (1968) jest bio muzički “blasfemičan” kad se tek pojavio. Bilo je potrebno vrijeme reprodukcije da bi se ono shvatilo drugačije. Postojala je želja i potreba da se interpretiraju novi glazbeni izričaji dovoljno interesantni i produktivni da bi iznjedrili novu filozofiju glazbe kao što je ova. To je taj kanonizacijski put o kome govorimo / pišemo.

Taj balet Stravinskog se nalazi kao kanon u udžbenicima i postaje paradigmatički samim tim što je skladatelj sudjelovao u tokovima izgradnje postmoderne klasične glazbe. Kanon treba potvrditi značaj kolektivnog doživljaja. On je ime s podlistkom

strahopoštovanja i neupitne veličine. Od Stravinskog se više ne očekuje da se kolektivni ushit prenese u negodovanje izlaskom iz kazališta ²². Ipak, kanon ne može obuhvatiti pravila izazivanja određene vrste percepcije. Glazba, “prkoseći” kanonskim očekivanjima (statusnim neupitnostima), i dalje strema ka izazivanju autentičnih “emocija” (koje možemo shvatiti kao rezultat qualia). Autentičnih zato što bi trebale biti impersonalne i usmjerene na izgradnju funkcije metafizičkog svojstva u glazbi, odnosno umjetnosti; sakralnog aspekta o kome je ranije bilo riječi, a da bi se oslobodila svih predispozicija određenih vrednovanja. Emocija je stoga višestruka “metodska

²² Film Jana Kounena *Coco Chanel i Igor Stravinski* sadržava nekoliko zanimljivih scena na samom početku (kako je riječ o filmu ne želim aludirati na doslovno prihvaćanje radnje, riječ je samo o primjeru s mnogo kompleksnijom aluzijom na stvaranje kanona i put umjetničke inovacije). Riječ je o praiizvedbi baleta *Posvećenje proljeća*. Tu vidimo razinu doslovnog nipodaštavanja umjetničkog djela: publika demonstrativno napušta kazalište, postaje agresivna, što je također začudno s obzirom na prostor održavanja baleta i tzv. “visoko” društvo koje se tu očekuje. Također, tu vidimo koreografiju Vaslava Nižinskog (vidimo glumca koji tumači ulogu mladog Nižinskog) . Interesantno, i Nižinski i Stravinski danas slove kao poznati i neupitno značajni umjetnici. Usijana atmosfera, naime, zaista se zbila u stvarnosti (film je pokušava dočarati) prilikom izvedbe *Posvećenja proljeća* 29.svibnja 1913. i to je davno potvrdio Stravinski u *Memoarima i razgovorima* s Robertom Craftom (1972, 288). Očito je to bila vrsta glazbene i baletne revolucije. O Nižinskom također postoje neki zanimljivi detalji s kojima nas upoznaje Stravinski u spomenutim *Memoarima i razgovorima* od stranice 142. pa dalje do 148. ali ih sada izostavljam smatrajući ih suvišnim ovom istraživanju.

zagonetka” (prema Uzelčevoj opasci) jer je jedinstvenost njezinog fenomena nemoguće iskristalizirati izvan postojećih normi.

Ukoliko sama umjetnost jest diktirana definicijama i teorijama za koje se dokazalo da su također varijabilne, što dokazuju primjeri kanonske nadogradnje i npr. suvremena klasična glazba ²³– Schönberg sa dodekafonijom (12-tonski sustav, atonalna verzija) te glazbeni stilovi koji su melanž drugih stilova npr. R ‘n’ B–Rhythm and blues ili jazz baziran na improvizaciji, bit umjetnosti i mimesis / podražavanje (Aristotel, 1966) tj. i fiksirani doživljaj ili emocija–isječak u protoku vremena tj. trenutak, osjećaj/i, emocija/e je/su naposljetku također varijabilna/e. Ne samo zato jer su teorije takve, lako rušive, već stoga što emocija koja se može shvatiti kao rezultat “izvedbe” umjetničkog djela očito jest i sama vrlo diskutabilna zbog personalnih različitosti. Individualni primjeri dokazuju da se prilikom slušanja pobuđuju različiti osjećaji. Pitanje je kojim načinom se konstituiraju i što uvjetuje njihovu različitost da bismo naposljetku, *a posteriori*, govorili o osjećajima i percepcijama. Mimetički konsenzus postaje pravilo u izučavanju glazbene umjetničke prakse – valorizacije. Želimo li uz pomoć primjerice Adorna (1968), Fochta

²³ Pitanjima forme, vrednovanja, regulativa iz tradicije, te determiniranjem pojma/poimanja Nove glazbe 20.stoljeća sukladno sa svim glazbenim inovacijama bavio se I Nikša Gligo (1987). To istraživanje moguće je povezati s Mitchellovim *Jeziikom moderne muzike* (1963).

(1976), Žmegača (2003)²⁴, Wagnera (2003) ili Donne (2006) provjeriti što bi to trebalo značiti, naići ćemo na mnoštvo povezanih segmenata, povijesnih presjeka, glazbenih primjera i imenâ iz glazbenog svijeta povezanih filozofijom, drugim umjetnostima i spletom društvenih okolnosti prema kojima klasična glazba baštini neprikosnoveno sjećanje na primjerice “ukus” društva ili pak ukus elite²⁵ iako takav stav nikada do kraja ne obrazlaže funkciju/funkcije glazbe. Vraćanje do Aristotela i nazad suočava nas sa jednom teorijom mimesisa²⁶ koja danas ne može biti shvaćena na prvotni način. Sudeći prema njegovoj

²⁴ Žmegač ipak na stranici 174. piše vrlo decidirano ističe: *Jedna je osobitost glazbe, naime, u tome o njoj doista adekvatno može govoriti samo stručnim rječnikom; sve drugo je iskazivanje subjektivnih dojmova, koji ni na što ne obavezuju.*

²⁵ Glazba koju običavamo nazivati klasičnom je bitna za ovo istraživanje jer se u njenom okrilju rodila sama opera. Ona je rođena na dvoru Medicia i zato upotrebljavam izraz “elitno” zato da bih ukazala na umjetnost tzv. visokog društva.

²⁶ No vratimo se opet Žmegaču. Autor (2003, 190) piše: *Svi odlomci koje Proust posvećuje glazbi dokazuju da su Vinteuilove skladbe, sonata i septet, primjeri umjetnosti osobita kova: glazba za razliku od književnosti i slikarstva nemimetička umjetnost, dopušta slušatelju da je on „ispuni“ svojim duševnim sadržajem.* Ovo se može uzeti kao zanimljiva konstatacija, osobito zbog ovog dijela gdje se glazba smatra nemimetičnom što je u opreci s mojim tekstom. Glazba može oponašati, izazivati neku predodžbu kao primjerice Siren Sounds Waltz Alme Deutscher. Dakako, tu je potrebna nadogradnja, umjetnička i razlikovanje od koncepta mimesisa na koji aludira sam Aristotel. Potrebno je shvatiti mimesis i kao osjetilni koncept u sveukupnom umjetničkom izražaju (ako se jedna kompozicija uzme u obzir). Lijep primjer pruža programna glazba.

teoriji o podražavanju (u) umjetnosti ²⁷ mimesis jest preduvjet stvaranju glazbenog djela.

To je poticaj na/za pozitivnu povratnu informaciju slušatelja (što će reći da krajnji ishod također može biti negativan; stoga, pitanje je što on kao takav predstavlja) ²⁸. Ukoliko je ta informacija pozitivna, djelo, upriličenje, mimesis pozitivnu povratnu informaciju može transformirati u ushit– emotivni vrhunac. Ushit ne mora nužno predstavljati ljepotu i stvarnost kakvu poznajemo. Npr., što umjetnička instalacija može izazvati, što ona podražava; kako se mimesis objašnjava u takvom slučaju? Čime, kakvim

²⁷ Važno je obratiti pozornost na Aristotelovu *Poetiku* (1966) i *Nikomahovu etiku* (1982). Oba sadržaja knjiga govore o funkciji i nužnostima stvaranja i bavljenja umjetničkim djelom. Topos kojim se smatra *Poetika* zbog jednostavnosti formuliranja definiranja/definicije umjetničkog stvaralaštva po kojoj postoje distinkcije s obzirom na prijem publike, komedije i tragedije i onoga što bi trebale podražavati, zasigurno su nezaobilazne i u ovakvim postepenim interpretacijama i pokušajima da se odgovori na društvenu fenomenologiju umjetničkog djela. Zato traženje biti umjetničkog djela uz pomoć fenomenološke rekonstrukcije prizivanjem podražavanja proisteklog iz Aristotelovog poimanja tragedije, komedije pa prema tome i umjetnosti uopće (*Nikomahova etika* obrazlaže umjetnost kao *vrsnost* što se dakako može dovesti u relaciju s *Poetikom* na bazi *podražavanja*; iz toga možemo zaključiti da izazivanje osjeta/osjećanja kakav treba, odnosno ne treba biti, proizlazi iz vrsnosti umjetničkog (pri)do-kazivanja istoga) uvijek može tražiti oslonac u toj tradiciji iako postoje određena odstupanja.

²⁸ Prema Platonovom tumačenju iscrpno predstavljenom i obrazloženom u *Mimesis i konstrukcija* (2009) Sadudina Musabegovića očigledno je da je upravo *techne* taj rezultat mimesisa i poiesisa.

elementima se tu izaziva ushit ili bilo koje drugo osjećanje i što se tu oponaša i da li se išta oponaša; kako shvatiti dijapazon mogućih predodžbi? Čini se da zaključci koji uzimaju u obzir vrednovanje glazbenog djela, bez obzira na konstantu koja bi predstavljala upravo užitak, spomenut i u Uzelčevom tekstu, ostaju zagonetka baš zato što sam užitak nužno ne mora predstavljati ljepotu i podražavanje, oponašanje stvarnosti (koja ne mora u svojoj svrhovitosti može biti višeznačna); ne može predstavljati vrijednosni sud po sebi u tradicionalnom shvaćanju oponašanja.

Da li i s tim spoznajama i dalje možemo tvrditi da: “stvari koje život mogu pretvoriti u užitak ostaju iste. To su, danas kao i nekoć: lektira, muzika, likovna umjetnost, putovanja, uživanje u prirodi, sport, moda, društvena taština (viteški redovi, počasne službe, skupovi) i opajanje osjetila” (Huizinga, 1991, 23); ili je to idealističko i pasivno promatranje umjetnosti koje staje na ovoj posebnoj “instanci” opajanja osjetila gdje sve mogućnosti objektivnog/realnog razmatranja jednostavno (pre)staju.

Umjetnost je danas više angažirana, ona želi ukazati koji su bitni detalji umjetničke stvarnosti u sudarima sfera s objektivnom/realnom stvarnošću i predmetnim svijetom. Umjetnik Edin Numankadić²⁹ jedan od osnivača grupe *Prostor –oblik* u *Zapisima*

²⁹ Irfan Hošić je u časopisu *Muzika* god. XI, br. 2, juli-decembar 2007. napisao članak *Slikar Numankadić i zvuk*. Ondje

recipijente svoje umjetnosti upoznaje s minimalizmom i simbolikom koju do kraja jedino on može dešifrirati. Štoviše, recipijent ne može razaznati koji se tekst nalazi na slici, zašto je slikar upotrijebio baš boju koju je upotrijebio zbog odsustva tradicionalnih slikarskih tehnika. Tek nakon nekog vremena mogli bismo shvatiti samo dio tog magičnog stvaralačkog svijeta. Kada je slika primjerice bijela, onda bismo mogli razmišljati o čistoći i njezinim funkcionalnim varijacijama, upotrebnim vrijednostima i o tekstu koji bi mogao biti dijelom baš takve slike –čista ili pročišćena misao. To je suvremena umjetnost sa svojom aktivnošću i ljepotom (i nametnutim pitanjem da li je ljepotu moguće promatrati kroz neprepoznate ili neprepoznatljive rakurse), drugom estetikom koja se naprosto nameće tradiciji.

Brazilski umjetnik Hélio Oiticica ne samo da umjetnošću izaziva i sablažnjava, već otvoreno stavovima ruši društvene norme; briše javno i privatno, otvara umjetnost I eksperimentira. Ako ćemo razmišljati o suvremenoj umjetnosti i simboličnoj angažiranosti, sjetit ćemo se općih mjesta u likovnoj umjetnosti: Picassove *Guernice* i Munkovog *Krika*. Traktati o svjetskim ratovima, anarhiji, nelogičnosti ubijanja nedužnih civila posežu za takvim umjetnič-

povezuje Numankadićevo slikarstvo (analitičko i procesualno slikarstvo) i glazbeni opus Johna Cagea (glazbena avangarda).

kim primjercima kako bi naglasili umjetničku i realnu usaglašenost.

U suvremenoj glazbi mnogi bi rekli da stvaralaštvo Johnna Lennona, rock, psihodelija i idealizam u jednom pokreće mase u smjeru kolektivnog ushita. Massimo Donna (2008) analizirajući pojedine Lenonove izjave i tekstove objašnjava kako je umjetnik paradoksalan i kako je svjestan paradoksalnosti te da idealizam koji može djelovati kao da je u prvom planu zapravo višeznačna varka. Kako onda tumačiti tu umjetnost u startu usmjerenu na beskraj tumačenja, kako je smjestiti u nekakav okvir objektivnog, moguće prihvatljivog i jasnog? Umjetnička djela ili performansi spomenutih autora su također kanoni, suvremeni koji ne trpe tradicijsku isključivost bipolarnosti. Suvremena umjetnost je svjesna tradicije, zato ju uporno odbija shvaćajući da može razbiti barijere, da može navesti na razmišljanje, izazvati percepciju otrgnutu od predodžbi, ali samo utoliko što ćemo također biti i svjesni tih predodžbi koje će na kraju uspjeti promijeniti percepciju stvarnosti na kraju se ipak referira na svoj način.

“Umjetničko djelo ne sastoji se iz ‘prikazanog svijeta’ nego se sastoji od svog ‘materijala’. A njegov materijal može biti sve što umjetnik smatra dostatnim za kreativnost i za kreaciju. Moderna umjetnost nas je natjerala da shvatimo ono što smo oduvijek ‘znali’, ali smo to isuviše, filozofski, podrazumijevali: da je svijet umjet-

nosti jedinstven svijet, ali ne zato što u njemu vladaju zakoni 'istine' i 'ljepote', nego zato što vladaju zakoni konstruisanja koji su u suštini isti, ali se prilagođavaju različitim konkretnim materijalima. (...) Moderna umjetnost nas uči da 'vidimo' ne samo tu istu modernu umjetnost, nego i umjetnost svih civilizacija i svih vremena." (Kulenović, 1995, 109)

Zahvaljujući tim suvremenim primjerima možemo konstatirati da umjetnost prije svega treba predstavljati umijeće stvaranja. Naša reakcija potiče nas da preispitamo tradiciju i smjer moguće percepcije. Subverzivna suvremena umjetnost želi nas potaknuti na to i podsjetiti nas na nazočnost volje u umjetnosti i u samoj percepciji. Percepcija, ukoliko se slažemo sa Schopenhauerom (1969) uveliko ovisi o volji za stvaranjem ili činjenjem, a volja nije ništa drugo do pretpostavka nastanka percepcije *ekstrapercepcijom*,³⁰ što bi bila zapravo jukstapozicija u odnosu na percepciju koje smo svjesni, njezina svojevrsna *parenteza* (kao zakulisna međuigra percepcijâ percepcije). Schopenhauer nas uči da je sve podređeno subjektu. On također želi podučiti da filozofija i glazba sadrže skrovitu ili unutarnju prirodu svijeta.

³⁰ Odabirem ovaj pojam u pokušaju razgraničavanja percepcije kao suda, općeg iskaza u forma *svidanja* ili *nesvidanja*. *Ekstra* (u složenicama kao *izvan*) dodajem percepciji izvan te opće percepcije u pokušaju da dodem do područja nesvjesne percepcije, aludirajući pri tome direktno na Freuda (1973).

Prema tome, sasvim je očigledno da u ovome slučaju ako se složimo sa Scopenhauerom, pretpostavka *mimesisa* nastavlja svoj put baš od prvotne sublimacije i suodnosa aristotelovskog filozofskog definiranja poetike –do konstatacije da je I antimimeza mimeza. Polazišna točka rasprave o umjetnosti i glazbi ipak je onda u antičkom shvaćanju. Glazba, kao što smo ranije naveli, najviše ulazi u područje metafizike.

U onome trenutku kada počnemo razmišljati o metafizici i njenom odnosu s glazbom sjetit ćemo se prvotnog *mimesisa* kao simbola distinkcije umjetničkog djela od neumjetničkog. To je objektivizirani sud u funkciji stvaranja kanona. Godine kolektivnog iskustva ga potvrđuju ili demantiraju njegovo postojanje unutar te strukture. Poticaji za ulazak u kanonsku strukturu postoje izvana u menadžmentu, animaciji i marketingu (Dragičević-Šešić, Stojković, 2003) ³¹ i iznutra od subjektivne do kolektivne, tj. objektivizirane percepcije. Tome moramo pridružiti i teoriju sa djelovanjem jezične aparature–uvjeravanje u istinu/e (teorije, prakse i percepcije).

Nije li ovaj zaključak srodan Gadamerovom (1978); istina povijesti se potvrđuje kroz jezik i jezikom s određenom namjerom: “svako iskustvo važi samo dok se potvrđuje” (Gadamer, 1978, 381). Percepcija je također iskustvo. Kada govorimo o objektiviziranoj, objektivnoj, odnosno kolektivnoj

³¹ Antropološku analizu “stvaranja identiteta” kroz institucije predstavila je Mary Douglas u *Kako institucije misle* (2001).

percepciji, tada govorimo o percepciji konstruiranoj s namjerom da izazove, tj. unaprijed zada određenu vrstu osjeta ili da ono što mislimo da jest svede na nivo teorijskog shvaćanja i interpretiranja pa prema tome i na interpretacijska ograničenja.

Nadalje, suodnos subjektivnog suda, doživljaja, osjećaja, ukusa, iskustva pojedinca u simbiozi s kolektivnim/objektiviziranim istinama žele potvrditi znanstvena istraživanja kao tezu kojoj individualnim primjercima ili primjercima manjih grupa služi kao temelj. Glazbena psihologija (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007), moderna psihologija koja se počinje razvijati u drugoj polovici 19. stoljeća počinje konkretno bilježiti napredak u istraživanjama povezanim s područjem glazbe: na koji način i gdje se glazba koristi,

“da bi se dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća praktično (sa)znanja primjenila u marketingu, dizajniranju glazbenih instrumenata i koncertnih dvorana te uređivanju radio i TV postaja, u pronalaženju i optimiziranju glazbenih aplikacija u industriji ili terapiji, u stimulaciji i razumijevanju.” (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007, 25)

Sukladno s ovim saznanjima i praktičnom upotrebom glazbe morali bismo shvatiti da percepcija i mimesis ne dolaze sami od sebe već su prizvani jednom tradicijom upotrebe glazbe i da ono za što

smo uvjereni da nam odgovara ili nam se naprosto sviđa prodire u psihološka istraživanja i da ne odstupa (ako bismo mogli tako formulirati) od sjećanja na koje podsjeća Freud ³². Ona daje odgovore na pitanja kako čujemo I zašto čujemo to što čujemo. Zašto percepcija djelomično jest takva kakvu je prepoznajemo. Psihologija glazbe u obzir uzima čitavu povijest percepcije i kroz glazbeno učenje (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007, 36 - 37) – sve radnje koje prethode fenomenu subjektivne i objektivne percepcije povezane su s naučenim sposobnostima i preduvjetima po kojima jesmo i bivamo ³³.

Ukoliko postoji percepcija koja prethodi, morali bismo se pitati što je ona i na kakvim temeljima je stvorena; što je onda percepcija *par excellence* i može li se razmatrati kroz rakurs isključivosti. Za odgovorima na takva pitanja moramo tragati i kroz istraživanja neuroznanosti. *Music and young mind* Maureen Harris (2009) navodi da djeca počinju učiti

³² Pogledati prethodne zaključke istraživanja u kojima se spominju Freudovi zaključci.

³³ Na gore spomenutoj stranici navedenih autora Lehmann, Sloboda, Woody (2007, 25) također se nalazi objašnjenje da je znanost, iako potvrđuje da se geniji kao Mozart formiraju uslijed “postignuća, znanja, nadarenosti, sposobnosti, koja je kompleksna kombinacija bioloških, kognitivnih, motivacijskih, kulturoloških i historijskih faktora” i dalje limitirana u pogledu krajnjeg istraživačkog modusa prema kome bi se te sve relacije mogle razjasniti dajući direktni odgovor na pitanje stvaranja / rađanja / formiranja / funkcioniranja samog genija.

od trenutka svoga rođenja. To je tzv. kognitivni razvoj. No, ono što je najzanimljivije jest činjenica da je i ljudski fetus osjetljiv na zvuk. Prema tome, postoji prenatalno učenje i slušanje. Nadalje, ista autorica želi nas podučiti i prikazati nam moć glazbe kao terapije koja može pospješiti rad mozga. Navodi i da glazba podupire multikulturalnu integraciju, motoričke sposobnosti, inteligenciju. Zanimljivo je što i slavlja s glazbom (što nam možda izmiče iz kognitivnog vidokruga) po(do)-kazuju pozitivan korak u komunikaciji (s naglaskom na glazbi). Glazba potiče kreativnost i ima pozitivan efekt na razvoj mozga kod male djece. Intelektualni, socijalni, emotivni razvoj čine se u ovome slučaju neizbježnim. Sudeći prema ovome istraživanju nije pogrešno zaključiti da se baš zato može govoriti o kontroli sociokulturne asimilacije na primarnom individualnom nivou. Mi se učimo “voljeti”, učimo se da nam se “sviđa”, da “uživamo” u određenoj vrsti glazbe. Pono-vo se vraćam na bezazlenost samih izraza koja je samo privid.

Čini se da jednostavne jezične konstrukcije iza sebe povlače niz povijesnih artefakata. Što je sama iskrenost i autentičnost percepcije glazbe?

Lionel Trilling (1972) u *Iskrenosti i autentičnosti*, čiji naslov iskorištavam da bih pojasnila težinu samog problema percepcije glazbe, također želi razjasniti što bi ti izrazi predstavljali ukoliko razmišljamo o umjetnosti (prije svega u književnosti na

što autor upućuje). Upravo tada kada počnemo razmišljati o njoj –percepciji – moramo se upitati što bi ta iskrenost i autentičnost bile i da li uopće postoje. To dakako i jest osnovni problem percepcije (i zato zalazim i u polje neuroznanosti!). No, jednom kada ga pokušamo dešifrirati zalazeći u pore društvene stvarnosti i onkraj očiglednoga, vidjet ćemo da su svi odgovori koji se naziru samo naznaka dubljih relacijskih mnogostrukosti. O tome piše i sam Trilling zato i završava rad *Freudom i egom* i društvenom stvarnošću.

Odgovor na to pitanje još uvijek djeluje kao enigma, no postepeno saznajemo kroz primjere kako se modificira i izaziva, usmjerava percepcija. Bruce E. Wexler (2006) u *Brain and culture neurobiology, ideology, and social change* na tome fonu razvija svoje istraživanje. Autor poput, uostalom spomenute Maureen Harris, potvrđuje da se u prvom razdoblju života do desete godine mozak i um razvijaju. Prema tome, njima se može manipulirati i mogu se aktivirati određeni osjeti, usmjeravati perceptivna putanja. Zato je moguće poticati njezin razvoj u glazbenom smjeru. I struktura mozga je podložna promjenama baš u toj najranijoj dobi. Wexler (2006, 169) eksplicitno navodi da se prilikom istraživanja i ispitivanja reakcija ispitanicima “svidalo” lice i melodija koju su najčešće vidjeli. Zato pitanje *autentičnosti i iskrenosti* jest zanimljivo jer sudeći prema ovome istraživanju, glazba koja nam se sviđa, glazba je koju

najčešće čujemo, glazba koja je nametnuta. To će direktno objasniti i manipulativnu moć glazbe i moguću pozadinu percepcije ali isto tako i stvaranje kanna repetitivnom funkcijom.

Percepcija se razvije i razvija kroz ekspeditivnu manipulaciju. Prethodno istraživanje sa zaključkom o ukusu ispitanika i repeticiji uči nas o vlastitoj indoktriniranosti unutar polja nesvjesnog. Ništa ne nastaje samo od sebe, pa niti percepcija za koju mislimo da je potaknuta i usmjerena “vrhunskim” umijećem ili jednostavnim neznanjem; *differentiom specificom* kao vlastitom kreacijom. Tako je s glazbenim spotovima i megalomanskom upotrebom licâ i tijela. Oni/a imaju funkciju “sviđanja” na temelju repeticije.

Ukoliko ostajemo na području neuroznanosti, još jedan autor je zanimljiv. Jeffrey M. Schwartz u knjizi *The mind and the brain* (2002) već na početku knjige/istraživanja bavi se problematikom neuronalnih aktivnosti koje se transformiraju u subjektivnu svjesnost. Neuroznanost ovdje otkriva i mračnu stranu glazbene naobrazbe kroz priču Laure Silverman (205-208), glazbenice, pijanistice. Njoj je u 18. Godini dijagnosticirana žarišna distonija ruke (focal hand dystonia). Do toga je došlo nakon bjesomučnog vježbanja i usavršavanja. Uslijedio je rez u karijeri. Jednog dana naprosto nije mogla pokrenuti lijevu ruku. Psihoterapeuti i liječnici nisu joj pomogli/mogli pomoći (pitajmo se o granicama znanstvenih istraživa-

nja i odnosu općeg i pojedinačnog!) da shvati što joj se dogodilo dok joj napokon nije dijagnosticirana fokalna distonija; bezbolno stanje označeno gubitkom kontrole individualnih pokreta prstiju. Rečeno joj je da za tu bolest nema lijeka. Ipak, Laura se nakon nekog vremena zapošljava u Newsweeku Japan i počinje svaki treći tjedan ići na terapije. Uz vrlo spor napredak, napokon uspijeva gotovo normalno tipkati i kontrolirati prste. Kupuje pianino. Možda je njezino vježbanje bilo suviše agresivno dok intenzifikacija nije rezultirala bolešću kao šokom.

Povratak na razinu umjerene vježbe pomogao je koordinaciju pokreta i identifikaciju uloge mnogo primjereniju od prethodne. Funkcije uma, mozga i tijela morale su se uskladiti da bi konačno mogla normalno funkcionirati.

Sasvim drugačiji primjer je priča Marthe Curtis. Djevojka je svirala od pete godine klavir da bi u devetoj počela svirati violinu. Bila je iznimno nadarena. No, osnovni problem je stajao u činjenici da je patila od epilepsije. Bolest ju je sprečavala u javnim nastupima zbog nemogućnosti predviđanja napadaja. Operativni zahvat na mozgu koji bi joj eventualno pomogao, prema riječima liječnika, one-mogućio bi ju u daljnjoj glazbenoj karijeri. Međutim, operacija biva završena. Nije ju spriječila u muziciranju. Bezuspješna je bila po pitanju same bolesti. Ipak, Martha se odlučuje na još dva operativna zahvata od kojih je posljednji prijetio paralizom pa

čak i smrću. Na svu sreću to se nije dogodilo, operacija je bila izuzetno uspješna. Zapanjujući je bio krajnji rezultat po kome je: mozak adaptirao štetu (bavljenje glazbom u djetinjstvu!), glazbena memorija (glazbene operacije) nije bila uništena, dapače, bila je uz pomoć živaca premještena na drugu stranu. Svi ti zaključci od strane stručnjaka dolaze naknadno; nakon strahova i upozorenja zato što mozak i um vode paralelan život sa svim ostalim “životima” /funkcijama organa unutar naših tijela; odnosno, riječ je o sveukupnosti *bîtākā*, *bîtka* usporednih funkcija našeg tijela. Tijelo i um nikada nisu do kraja istraženi pa je sasvim očekivano da podražaji i funkcije mozga prije svih ostalih funkcija bivaju predmet rasprave. Znanosti ne ignoriraju iskustvo koje postaje paradigma podražaja, ukusa i daljeg formiranja ličnosti.

Što možemo zaključiti iz ovih primjera? Da glazba prelazi granice isključivosti i da percepcija koju često vezujemo samo za dani trenutak iza sebe ima povijest unutar ćelija našeg mozga. Da je percepcija složeni fenomen paralelnih individualnih i kolektivnih procesa što smo već više puta naglasili te da je zbog toga ponekad nemoguće naslutiti do koje će nas granice zaključivanja dovesti.

Ako u vidu imamo percepcije koje smještamo u određeni diskurs u svrhu kanonizacije, ni tada neće biti riječi o isključivosti. Radi navedenih individualnih primjera znanost vrši selekciju prikupljajući

podatke i uz pomoć njih revitalizirajući kolektivnu svijest i percepciju. Radi odnosa sa znanošću, percepcija umjetnosti postaje paradigmatična vrijednost. Pogotovo kada iz vizure sadašnjosti promatramo funkciju i kretanje klasične glazbe. Tek tada kad se elementi individualne percepcije počnu usložnjavati dodatnim procesima adaptacije pojmova, simbolizacijom kroz odnos s metafizikom koja nije striktno osvjешtena direktnom religijskom dogmom već indirektnim sukusom odnosa sakralnog i profanog prediskustvenog kulturološkog aspekta, možemo djelomično pojmiti kako glazba unutar umjetnosti i kulture nije zatvoren fenomen unutar specifikuma svog kreacijskog jedinstva nego je i fenomen procesa. Ako idemo tim putem, naići ćemo i na estetiku. I ona se može promatrati kao spona prelaska kolektivne svijesti u paradigmatičnu vrijednost ali i tada se može polučiti reverzibilan proces propitivanja (“ja” vs. “drugi” ili “drugi” u odnosu na “mene”). Obično smatramo da je estetika područje lijepog ili o lijepom i da samo podražavanje, pri čemu mislimo na drevni mimesis, nužno proizlazi iz lijepog ili da je lijepo po sebi autentična izvedba. Ta shvaćanja nisu mimošla glazbu. No, je li to doista tako? Adorno u *Filozofiji nove muzike* (1968) skreće pozornost na isto tako upitno shvaćanje glazbene estetike³⁴ pa prema tome

³⁴ Ivan Supičić tako ispisuje *Estetiku evropske glazbe* (1978) uključujući u nju različite aspekte proučavanja glazbe. Na jednom mjestu objašnjava i razliku između estetike i

i teorije koja se prema njoj formirala prema čemu zaključujemo kakva umjetnost, napose glazba treba biti, odnosno zvučati. Tu nailazimo na širenje identifikacije pojma glazbenog kanona. Granice estetike su unaprijed zadane i naučene, no, suvremena glazba eksperimentira sa zvukom dovodeći te granice u pitanje. Također, istom problematikom se Adorno bavi i u svojoj *Estetičkoj teoriji* (1979). Najvažniji aspekt koji se konstantno u tome tekstu pojavljuje jest dvostruki karakter (u *Fenomenologiji percepcije* Merleau-Pontyja) umjetnosti: autonimija i *fait social*. Njega naravno nije niti glazba lišena. Ta dvostrukost je estetička formula s pretpostavkom doživljaja.

Međutim, dvostrukost je sveprisutna i tim više zamagljuje ono područje vrednovanja za koje se smatra da bi trebalo biti neupitno (odatle je problem kanonizacije). Dvostrukost istovremeno negira društvo i propagira neku drugu vrijednost koju nudi istom društvu – novu ideologiju i novu formu. Istovremeno je autentična (*iskrenosti* i *auteničnosti!*), ili to pokušava biti, a s druge strane, društvo u cjelini donosi sud je li ona doista takva. Područje u koje zalazi estetika, shvaća se kao oformalizirano, no s obzirom na dvostrukost, i ta forma je zavisna i nezavisna društvena forma, objektivizirana kroz teoriju i subjektivna – kao individualni doživljaj. Pojedinačno djelo se nužno razmatra kroz estetiku –

muzikologije. Dok je muzikologija više formalistički orjentirana, estetika je sveukupno poimanje glazbe.

formu; “istinsko estetsko iskustvo mora postati filozofija ili ono uopšte ne postoji” (Adorno, 1979, 226). Ono, prema tome, postaje predmet, subjektivno(a) objektivizirana forma jedne stvarnosti ili istine u funkciji predstavljanja te stvarnosti. Ako se vratimo na početak ovoga poglavlja i pojam *mimesis*, vidjet ćemo da estetika prolazi kroz promjene poimanja istog pojma. Ako on jest “podražavanje”, a jest; u tradicionalnom aristotelovskom smislu “kakav treba” odnosno “ne bi trebao biti” čovjek prema tumačenjima osnove tragedije, tj. komedije povijest estetike prema *Istoriji estetike* (Kuhn, 1969), povijest je forme koja crpi osnovu iz subjektivnog doživljaja. Ali, forma je podložna mijenama i transformacijama. Takvo je i područje klasične glazbe na koju nismo navikli da je preispitujemo kroz prizmu tradicije, onoga što estetika kao forma treba predstavljati. “Ukus” (“sviđanje” i “uživanje”) i razum bivaju istovremeno i odvojni i sintetični spojevi, kritika i mogućnosti zadovoljstva i zadovoljenja, konceptualizacija onoga što se smatra ili bi se moglo smatrati lijepim, prihvatljivim ili privlačnim zbog svojstava koje posjeduje. Stoga, zaključimo da estetika nije statična. Glazbena “forma” nije trajno ukalupljena i nedodirljiva, postoje odstupanja u realizaciji izvedbe. Ona je privid vrijednosnih sustava i sukus trenutnog stanja ili stanja, tj. raspoloženja s jednakom historijskom predispozicijom u svojstvu izgradnje psihičkih predispozicija ili onoga što je Kierkegaard nazvao duhom: “duh

je moć koja ima saznanje o životu. Čovjek je duh. Ali što je duh? Duh je ja.” (Kierkegaard, 2009, 69)

Opsesivno bavljenje tom duhovnom, odnosno metafizičkom dimenzijom rezultiralo je estetičkim teorijama kao što je Adornova koja pokušava teoretizacijom objektivizirati put subjektivnog suda kao inspiracije, predispozicije i činjenja “transpozicijom” ne bi li dovela do objektivnog vrijednosnog suda. To je taj *Duh utopije* (Bloch, 1982, 188-211) postignut prevođenjem subjektivnog u objektivno gdje se ogleđa tvz. “ekscentrična uloga glazbe” kao igre jezika, odnosno prevođenje iz jednog konkretnog jezika glazbe u drugi upotrební jezik po kome bi bilo moguće glazbenom formom obuhvatiti sadržaje egzaktnosti svijeta. Zato Bloch u posljednjem poglavlju knjige piše o “unutrašnjem koje može postati spoljašnje” i obrnuto. Teorija estetike čini se kao težnja za prisilno isfantazmagoričenom istinom ne bi li se domogli smisla ili smislenosti dimenzija koje su izvan spoznaje. Mogli bismo se poslužiti Freudovom *Nelagodnošću u kulturi* (1976) i zaključiti da je estetika također dijelom rezultat kulturološkog napora u izgradnji Nad-ja (Freud, 1976, 261-357), ideološkog diskursa koji postaje paradigma iako po strani sadrži “zabranjene” zone. Estetika bi, prema tome, bila i produkcija istine (moguće ili mogućnosti). Zanimljiv je jedan dio *Filozofije nove muzike* koji uz pomoć razumijevanja Schönbergove tehnike objašnjava upravo ovo o čemu je bilo riječi:

“(...) Spontani muzikalni stav potiskuje sve unaprijed dato, odbacuje sve što je naučeno i prepušta se samo moći imaginacije. Jedino ta snaga zaborava, srodna onom barbarskom momentu svojstvenom neprijateljskom stavu prema umjetnosti, koji svojim neposrednim reagovanjem u svakom trenutku stavlja u pitanje posredovanja muzičke kulture, jedino ona daje ravnotežu tom majstorskom vladanju tehnikom i za njega spasava tradiciju. Jer tradicija je ono što je u sadašnjosti zaboravljeno, a Schönbergova je toliko velika da je i sama usavršavala jednu tehniku zaboravljanja.(...) Zaboravljanjem, subjektivitet konačno inkomenzurabilno prevazilazi onu konsekvantnost i slaganje računa u tvorevini koja se sastoji u neprekidnom sjećanju na samu sebe. Kasni Schönberg je zadržao snagu zaborava. On otkaže vjernost onoj svesti materijala koju je sam osnovao. On prekida sa neposredno prisutnom, zatvorenom zornošću oblika koju je klasična estetika nazvala ‘simboličkom’ i kojoj u stvari ni jedan njegov takt nije odgovarao. Kao umjetnik on je za ljude ponovo izvojevao slobodu od umjetnosti. Dijalektički kompozitor zaustavlja dijelektiku. Zahvaljujući svom neprijateljstvu prema umjetnosti, umjetničko djelo se približava spoznaji. (...)” (Adorno, 1968, 145-146)

Demitologizacija i dekonstrukcija umjetnosti polazi kao što smo i ranije konstatirali od same teorije. Zato, na drugoj strani, sociology Zygmunt Bauman određuje postmodernu samo kao modernu u kretanju, kao perspektivu koja izvlači iz kulturnog kapitala zalihe koje do tada nisu bile vidljive. Taj tekući modernizam koji doista kritički reflektira tradicionalni racionalistički sustav vrijednosti, prema Baumanu ne odbacuje temeljna pitanja i probleme kojima je naseljen praktički život ljudi. Bauman zapravo smatra da su rješenja postmoderne perspective samo netipična rješenja.

“Smatram da se novost postmodernog pristupa etici ne sastoji ponajprije u napuštanju karakteristično moralnih preokupacija moderne, već u odbijanju tipično modernih načina rješavanja moralnih problema (to znači odgovaranje na moralne izazove koji sile na normativnu regulaciju u političkoj praksi i filozofskoj potrazi za apsolutnim, univerzalnim i teorijskim utemeljiteljem.) Veliki etički problemi – kao ljudska prava, društvena pravda, ravnoteža između mirne suradnje i osobnog samoodređenja, sinkronizacije individualnog ponašanja i kolektivnog blagostanja–nisu ništa izgubile od njihove aktualnosti. Samo ih se treba vidjeti i tretirati na nov način.” (Bauman, 2009, 10)

Nova perspektiva je novi način viđenja ili novi pogled / refleksivno sopstvo na stvari, na prostor i vrijeme, na tehnologiju i etiku, na obaveze preživljavanja i upotrebu kapitala.

“Modernost je imala tajnovitu sposobnost osujetiti samoispitivanje; mehanizme samoreprodukcije je umotala u veo iluzije bez kojeg ti mehanizmi kakvi jesu nisu mogli ispravno funkcionirati; modernost je morala postaviti ciljeve koji se ne mogu doseći kako bi dosegla što se doseći može. ‘Post-moderna perspektiva’ na koju se referira ova studija, prvenstveno znači skidanje maske iluzije; prepoznavanje određenih pretenzija kao pogrešnih i nekih stvarnosti kao nedosežnih, a time i nepoželjnih” (ibidem).

Stoga je pitanje koliko je dekonstrukcija dekonstruktivna u mimetičkoj formi umjetnosti čak i onda kada je stvarnost za koju se nalazi pluralizam različitih skica umjesto esencijalističkih dubinskih narativa potpuno destruirana, potpuno uništena fizički, ispražnjena u fizičkom vremenu i u fizičkom prostoru, koje je ispražnjeno od ljudi i od života općenito. Čak i u potpuno ispražnjenom fizičkom prostoru *značenja svijeta života* ostaju bez obzira koliko su duboko zakopana ili premještena ili očišćena intervencijom Drugog. Čak se ovu razliku između fizičkog prostora i društvenog prostora ne objašnava ni prisustvom ni odsustvom kolektivnog fizičkog posto-

janja na koje mimesis cilja. Ovu razliku, koja je važna za pitanje funkcioniranja umjetničkog djela u uvjetima konstrukcije i u uvjetima dekonstrukcije, Bauman ovako određuje:

“Sam društveni prostor je, štoviše, daleko od jednostavnog i zahtijeva daljnje upoznavanje. Posebice zahtijeva da ga se promatra kao složenu interakciju tri isprepletana, ali različita procesa –onaj kognitivnog, estetičkog i moralnog ‘oprostorivanja’–i njima svojstvenih produkata. Ove se tri varijante ‘neobjektivnog’, od ‘čovjeka poteklog’, socijalnog prostora često govori u jednom dahu, i ova tri koncepta se tretiraju kao ‘aspekti’ istog socijalnog mapiranja. Iako sva tri prostora razvijaju poimanje blizine i udaljenosti, zatvorenosti i otvorenosti–tri mehanizma proizvodnje prostora razlikuju se u svojoj pragmatici i u svojim posljedicama. Ako je kognitivni prostor konstruiran intelektualno, stjecanjem i distribucijom znanja, estetski prostor nastaje afektivno, pažnjom vođenom znatiželjom i potragom za eksperimentalnim intenzitetom, dok je moralni prostor ‘konstruiran’ nejednakom raspodjelom osjećane / pretpostavljene odgovornosti.” (ibid., 181-182)

2.4 Ironija mimesisa: protejski karakter konteksta značenja

Kao što je rečeno u Uvodu ovog istraživanja, opera je vrsta umjetničke “tehnologije” koja vrši transfer društvenih vrijednosti, upravo ovih o kojima govori Zygmunt Bauman kada određuje koncept “društvenog prostora”.

Opera je, međutim, umjetnička reprezentacija prosvjećenog elitizma nastala direktno iz elitnog, esencijalističkog, prosvjetiteljskog (procvjetala s Monteverdijem unatoč toposu o 1600. kao vlastitom prapočetku) razumijevanja kulture čovječanstva i napretka racionalne / društvene / društveno modelirane verzije moraliteta i estetizacije. Ona je svojim glazbenim dijelom kompozicija genijalnih glazbenih ideja koje imaju svoje autonomno značenje.

Tekstovi libreta najznačajnijih opera imaju mimetički konstruktivizam u moralnom i estetikom smislu, i taj se mimetički konstruktivizam koji je filozofskog ili teološkog ili religijskog ili mitskog backgrounda ne može jednoznačno prevoditi u glazbeni konstruktivizam bez ostatka. Tu nema mapiranja u kojem je glazba deskripcija dramskog događanja na sceni, iako ona može doprinijeti mimetičnosti ili strukturalnosti dramske radnje.

Ironija *mimetičkog* koncepta u umjetnosti sastoji se u tome da umjetničko djelo ne oponaša stvari nego *stvarnost* stvari, odnosno *značenja* koja mogu biti

prisutna ili *odsutna*, pripisana realnim ili imaginarnim objektima, *historijska* ili *futuristička*. Zato *mimesis* sudjeluje u tekstu i u kontekstu, u konstrukciji i u dekonstrukciji, u pozitivizmu i u nihilizmu – u zbornskom izvodenju “Va, pensiero” koju izvodi Hor Jevreja iz opera Nabucco, talijanskog kompozitora Giuseppea Verdija, u operi koja je nastala 1841.godine i prvi put izvedena u milanskoj Scali 1842. godine, za koju je libretto napisao italijanski kompozitor i libretista Temistocle Solera, baziranoj na biblijskoj priči o odlasku Jevreja iz Babilona. Kada bi se tekst i glazba: “*oh mia patria si, bella e perduta! Oh membranza si cara e fatal!*”, izvodio/la u devastiranom Sarajevu, u spaljenoj i porušenoj Gradskoj vijećnici / biblioteci 1993.godine, ili u Radničkom domu, u porušenom i do temelja i spaljenom baroknom Vukovaru 1991., ako bi se željelo da etika i estetika budu inkorporirane u značenje izvan elitističkog zatvorenog magičnog kruga; tek tada bi taj tekst i glazba konstituirali *svoje potpuno “novo” značenje*; na licu mjesta koje joj određuje kontekst u kojem se taj tekst pojavljuje. I naposljetku, *izazvao* bi *emocije* koje bi se mogle izjednačiti s glazbom drugog značenja i direktnog upliva u mrtvilo opustošenog prostora kada bi se, što i jest bio slučaj u Vijećnici, izvodio Mozartov Requiem– misa za mrtve, arhajski latinski predložak, klasični stil epohe u kome je uskrsnuo, te se predao u ruke postmoderni.

Usprkos dekonstrukciji i nihilizmu neo-narativa, neo-plemenski formiranih “psiholoških gomila”, usprkos praktičnoj i fizičkoj devastiranosti ljudskih života, kulturnih i socijalnih i moralnih i estetskih i deontičkih vrijednosti, *mimesis dekonstrukcije* ima za referenta onu *stvarnost* koja je *odsutna*, onu koja je dekonstrukcijom i nihilizmom uništena, fizički devastirana i nestala u materijalnom smislu, ali je dio kulturne memorije, kulture sjećanja u kojoj *značenja* realnosti *nisu iščezla u destrukciji* nego su se povukla u pamćenje da bi jednom iz tog pamćenja bila rekonstruirana povlačeći sa sobom i emocije nastale iz očekivanja ove stvarnosti u kojoj regresija nije samo besadržinska fikcija. Meyerova (1986) *Emocija i značenje u muzici* tako zbog prostorne smještenosti u kontekst tog vremena i tog prostora onda dobiva još jednu dimenziju interpretacije kada se smješta ondje gdje prostor ne postoji i gdje vrijeme ne postoji osim kao sjećanje ili markacija sjećanja na događaj gdje je moguće identificirati se s onim tko je nevin, optužen, mrtav ili spaljen.

Nezanemariv i nezamjenjiv je odnos prema glazbi i od strane recipijenata koji nikada nisu bili pripadnici glazbene/glazbenih elita jer percepcija tada biva oslobođena glazbene “dogme” – teorije i povijesti glazbe. Njihova percepcija i moć uočavanja je konstruirana preduvjetima koji nisu bazirani na egzaktnim znanjima o glazbi, nego o emocijama, što govori o tome da su nam preduvjeti od kojih polazi-

mo, afiniteti prema glazbi/umjetnosti također na razini pojedinačnog, različiti, što ne znači da ne možemo sve te pojedinačne slučajeve također podvesti pod osjećaj kolektiva. Najkonkretniji dokaz su rasprodane ulaznice koncerata klasične muzike zato što “nam se sviđa”, “volimo”, “pripadamo”, “osjećamo” koncentraciju apstraktnog i konkretnog.

S različitostima i preduvjetima recipijenata susrećemo se samo onda kada pripadnost predstavlja vrstu animoziteta prema pripadnosti kolektivnom osjećaju (biti roker, punker ili dr.). Lakše je pojmiti kolektivni ushit jer je pojednostavljen svedenošću na osjećaj transa (kao kod rituala) gdje se svaki poduhvat podrazumijeva i gdje su svi koji sudjeluju u transu jednaki u isto vrijeme na istom prostoru. Iluzorno je smatrati da postoji koncentriranost na svaki pojedinačni element unutar tog prostora. Činjenica je da glazba podrazumijeva i polifoniju i kontrapunkt, konsonancu, više istovremenih radnji, tonova, boja, etc. Ako estetiku dovodimo u relaciju s percepcijom i tim radnjama zaključak je da ne postoji estetička formula o izgradnji glazbenog monumenta. Neke relacije, kao one između tonova, ne trpe estetičko teoretiziranje. Čini se da je ovdje riječ o problemu umjetničkih formi. Focht *à propos* tih formi u *Tajni umjetnosti*³⁵ navodi da forma u

³⁵ Vidjeti poglavlje naslovljeno *Forma* istoimenog autora ali i drugu knjigu (istog autora) naslovljenu *Istina i biće u umjetnosti*(1959).

Herbartovu smislu govori da i ako je estetski ili čisto umjetnički moment umjetnine dat samo i isključivo u relacijama između elemenata, svaka relacija, obratno, ne daje estetski moment. Samo su neke relacije u ovom pogledu povlaštene, što Herbart izlaže ovim primjerom: 'Kao što isto postojeće A u vezi s postojećim B, C, D izaziva pojavu X, a u vezi s M, N, O pojavu Y, a da sâmo pritome ne postane nešto drugo, tako isti ton u vezi s jednom tercom zvuči dopadljivo, a u vezi sa septimom nedopadljivo, a da pri tome ne postane nešto drugo. Zašto je jedna relacija dobra, a druga ne, zašto se terca sviđa, a septima ne, to mi, naravno, ne znamo, ali ta činjenica nimalo ne govori protiv naše osnovne teze da, naime, forma leži u relacijama i da je samo u ovako shvaćenoj objektivnoj formi sadržana čisto estetska, odnosno umjetnička dimenzija. (Focht, 1976, 24-26)

Međutim, postojanje estetičkih teorija nametnulo je prag tolerancije / toleriranja umjetničkog djela, ili onoga što bi bila ukupnost svih elemenata / cjelovitost umjetničkog djela. To je objektiviziranje suda o djelu. Focht daje sasvim dostatno objašnjenje koje potvrđuje taj zaključak direktno se nadovezujući na sve dosadašnje zaključke:

“Na ovakvom formalizmu može se graditi jedna objektivna estetika. Nju ne može uzdrmati postojanje mnoštva različitih ukusa, i estetski fenomen se uzdiže nad sudove koje o njemu

moгу donijeti pojedinci. Ako subjekti posjeduju različite ukuse, tada to ne proizlazi iz tobožnje nedefiniranosti samog umjetničkog djela, niti pak od mogućnosti da vrijednost djela zavisi od subjektivnog svakog pojedinca prema njemu, od činjenice trenutnog svidanja ili ne svidanja, nego od stalno prisutne činjenice da ti najrazličitiji subjekti svi ne vide tu objektivno postojeću formu, ili je ne vide u punoj mjeri. Ako jedno djelo ima po sebi estetsku formu, a ipak ga netko negira, tada taj nema, kako bi rekao sam Herbart, 'punu predodžbu' o njegovoj formi; isti je slučaj, nedostatak ove pune predodžbe kad se nekom pojedincu sviđa ono djelo koje po sebi nema estetsku vrijednost. Ako isto djelo pojedinac A cijeni više nego pojedinac B, a ono ima estetsku formu, to znači da pojedinac A ima puniju predodžbu o toj formi nego pojedinac B, itd. ...Kada bi svi subjekti podjednako vidjeli ono što objektivno postoji (tj. ovu umjetničku formu), svi ukusi bi bili jednaki. No, činjenica je da ne vide, da mnogi nemaju osjetila za umjetnost. Otud to bogatstvo najraznovrsnijih ukusa. Banauzija ili amuzija, tj. Sljepilo za prave umjetničke vrijednosti, ne javlja se samo kao posljedica nedostatka školovanja ili iskustva s umjetnostima, nego i kao posljedica jedne vizualne mane: ljudi su napravljeni tako da ne vide sve što se može objektivno vidjeti, a kad netko ne vidi ovu objektivno postojeću formu umjetničkog djela, nazivamo ga banauzom ili amuzičnim tipom. Ovaj Herbartov pojam objektivne forme kao sveukupnosti rela-

cija na jednom predmetu ili jednom djelu centralan je za svaku estetiku koja ne želi završiti pluralistički ili relativistički.” (ibid., 26)

Sudeći prema ovome tekstu, nikako ne trebamo izjednačavati ukus i estetiku. Ukus je naprosto rezultat afiniteta, obrazovanja, kulturološke podloge koja se razlikuje od čovjeka, jedinice, subjekta do subjekta. Estetika je očito viši stupanj oblikovanja, prepoznavanja, vrednovanja umjetničkog djela. Ona je međuprostor između teorije i subjektivnog suda. Subjektivni sud i nije ništa drugo do ukus. Zato je estetika interpretaciono obuhvaća praksu, mimetičko svrshodno djelovanje. Ukoliko je “estetski um momenat praktičnog uma” (Bahtin, 2010, 27) ona obuhvaća cjelinu kao rezultat tog momenta praktičnog uma. Što će reći da je estetika u vezi s umjetničkim djelom koje je u tradicionalnim shvaćanjima mimesis, a mimesis je odraz interpretativne umješnosti. Ta umješnost je strukturirana stvarnošću. Stvarnost, pak, s odklonom od povijesti inkorporira znanja. Znanja (i saznanja) dalje stvaraju teoriju – o književnosti, o umjetnosti itd. Ta znanja i teorija nadalje iskušavaju umjetničke perceptivne domete a dolazak do biti percipiranog objekta proučavanja je u odgodi ukoliko se radi o praiizvedbi umjetničkog/glazbenog. Tada je estetika plošna.

Razmišljanje o modernoj, suvremenoj umjetnosti objašnjava kako je estetika rakurs teorija i (sa)znajna epohe (stilske razlike npr.).

I Milan Uzelac (2008) poput Adorna u svojoj *Estetičkoj teoriji i Filozofiji nove muzike* (i mene kada navodim umjetnike kao što su Numankadić ili Oiticica), u *Fenomenologiji umjetnosti* (poglavlje *Fenomenološki temelji estetike*) piše o toj problematiki estetike (koju ja tada još ne nazivam tim “pravim” imenom!) navodeći da danas, odnosno u suvremenom dobu, umjetnici poput Cagea, npr., s avangardnim pristupom umjetnosti, s eksperimentalnim pretraživanjem smislova zapravo dovode u pitanje tu istu percepciju; pojedinačan ili kolektivan ukus, misao o lijepom o (u) umjetnosti, odnosno estetiku kao fenomen umjetničkog plebiscita. Estetika se sada može promatrati kao društvena činjenica ³⁶.

³⁶ U Durkheimovom problematiziranju (promatranju) društvenih činjenica s kojima se možemo susresti čitajući npr. prvi dio knjige Veljka Cvjetičanina i Rudija Supeka *Emile Durkheim i Francuska sociološka škola* (2003, 47) može se naći zaključak: “Činjenično, društvene stvari realiziraju se samo preko ljudi, one su proizvod ljudske djelatnosti, a dosad se, kaže Durkheim, sociologija manje ili više bavila pojmovima, a ne stvarima. Društvene pojave su stvari i s njima valja postupati kao sa stvarima. Dovoljno je utvrditi da su one jedino zbiljsko koje se pokazuje sociologu.” Kasnije, u istoj knjizi (str.180), zaista se može pronaći dio Durkheimova teksta koji govori o spomenutom, odnosno o bitnoj bazi sociološkog istraživanja u vezi društvenim činjenicama: “Ona (sociologija) treba prijeći od subjektivnog stajališta, što se samo rijetko dogodi, i doći do objektivnog.” Što će reći da ova konstatacija svakako ide u

“Dovodenje problema estetskog iskustva u prvi plan savremenih istraživanja, poklapa se s trenutkom kad čovekova čulno-estetska egzistencija dospeva u središte filozofskih diskusija; našavši se tad naspram samoiskušavanja i iskušavanja sveta, dakle, između svrhovitog istraživanja subjekta, s jedne strane, i svrhovitog iskušavanja svega objektnog (kao i nastojanja da se dokuči Celina sveta), s druge, estetsko iskustvo se otkriva kao specifična forma iskustva koja krajnju svrhu poseduje u sebi samoj; time se istovremeno postavlja pitanje: kakvo se egzistencijalno značenje može i mora pripisati sferi estetskog iskustva?” (Uzelac, 2008, 169)

Autor nije slučajno na tome tragu jer, naravno, i sami možemo zaključiti da, s obzirom na činjenicu da se javila potreba za takvim poduhvatima, oni obliku u kakvom jesu, čak i kada se radi o djelima kao što je *Preparirani klavir*, gdje se gubi osnovni odnos s tradicijom u trenutku u kome klavir ne biva instrument sa skalom i suzvučjima, nego objekt gdje se stavljaju predmeti ne bi li se saznalo što iz svega toga

prilog ovome istraživanju koje ne ignorira poimanje estetike i doživljaja niti na općoj ili objektivnoj a svakako ni na pojedinačnoj, tj. subjektivnoj razini. Kako je težnja uobličiti misao i istraživanje u objektivni zaključak, fenomenologija umjetnosti nužno mora biti shvaćena kao društvena činjenica, uostalom kao i estetika s kojom se (za kojuse) vezuje.

proizlazi, nisu neumjetnički ali su prvenstveno, mogli bismo zaključiti, pedagoški. Oni nas žele naučiti sve što smo maločas tvrdili o estetici, teoriji i ukusu. Kada Adorno u *Filozofiji muzike* piše o suvremenoj glazbi također želi razjasniti jednostavnu činjenicu, kao i Cage. On, naime diskursom razlikuje tradiciju i zbilju zaključujući da ono što smatramo lijepim (zato se sustav estetizacije ne dovodi u pitanje) smatramo ga takvim zato jer se lijepo prepoznaje zahvaljujući našem odnosu prema “historijskom porijeklu” glazbe uobličenom u rituale i ples (kao u distinkciji simboličnog sakralnog i profanog!). Ali, dakako, zato “lijepo” ujedno mora biti “ugodno”, a ako jest tako, onda jest tako zato jer je tako označeno—kao forma “lijepog”, onoga što smo naučili percipirati upravo na taj način.

“Svaka sadašnjost zahvaća malo-pomalo, kroz svoj horizont neposredne prošlosti i bliže budućnosti, totalitet mogućeg vremena; ona tako prevladava disperziju trenutka, ona je kadra dati svoj definitivni smisao samoj našoj prošlosti i u osobnoj egzistenciji reintegrirati i onu prošlost svih prošlosti koje su nam organske stereotipije omogućile da ih pogađamo u početku našeg voljnog života.” (Merleau-Ponty, 1990, 111-112)

S otklonom od povijesti i svih vrsta naslijeđa zaista se možemo pitati na koji to način, odnosno zašto dvanaesttonska skala ne bi bila lijepa? Koji su

to odnosi subjektivnog i objektivnog svijeta koji bi nas spriječili u uživanju u Schönbergovim, Weberrnovim i Bergovim djelima? Jer uživanje bi lako moglo biti i samo saznanje o bezgraničnosti (u)mjetnosti. Zato atonalnost ne mora biti shvaćena kao isključivo eksperiment i rezultat subverzivnog odnosa prema glazbenoj tradiciji. Stravinski u *Poetici glazbe* je rekao da:

“ako je melodiju lako definirati, mnogo je teže izdvojiti odlike koje melodiju čine lijepom. Procjena vrijednosti je i sama podložna procjeni. Jedini kriterij kojim u tim stvarima raspoložemo ovisi o profinjenosti kulture koja pretpostavlja usavršavanje ukusa. Tu ništa nije apsolutno, osim relativnog.” (Stravinski, 2009, 50)

Iz svega toga i ne možemo drugačije zaključiti nego što smo to maločas učinili. Percepcija se formulira kroz zadane obrasce. Mi nesvjesno odbijamo ono što nam predstavlja prijetnju naprosto zato jer se s tim ranije nismo susreli, pa, prema tome, nismo navikli percipirati nepoznati objekt na drugačiji način. Potrebna je konstantna reanimacija jednoga obrasca koji još uvijek nije prihvatljiva činjenica kako bi to nakon nekog vremena i postao (tako se u konačnici formira kanonski obrazac). Pri tome ne smijemo zaboraviti tijelo jer i “(...) naše tijelo inkorporira prošlost i sadašnjost” (Merleau-Ponty, 1990, 173). Pretpostavlja se iskustvo tijela. Ako ćemo ići tragom

Schopenhauerove volje (1969), tijelo je medijator između umjetničkog svijeta i subjektivnog sa svim poimanjima i nepoimanjima svjesnog i nesvjesnog kojima se treba pretpostaviti ponovo volja da bi se mogućnosti predimenzionirale u svrhu preispitivanja tradicije/a i predispozicija dovedenih u sinkraziju tih elemenata i funkcija u danom trenutku.

2.5 Konvergentne fenomenologije kao skrivena čvorišta evidencije jedinstva umjetničkog doživljaja u operi

Kao što smo mogli pretpostaviti sudeći prema dosadašnjim zaključcima u vezi s fenomenom glazbe, odnosno glazbu kao fenomen, zadatak fenomenologije je postepeno otkrivanje svih pretpostavljeno mogućih elemenata koji se nalaze u kontekstu bivanja fenomena fenomenom. Kako je glazba fenomen za sebe, nužno je (bilo) bazirati i odvajati istraživanje takvoga fenomena fenomenologijom koja će uključivati i novu terminološku limitaciju.

Nazovimo je konvergentnom fenomenologijom³⁷, odnosno konvergentnim fenomenologijama koje će u

³⁷ Izraz *konvergentne fenomenologije* preuzimam kao dio vokabulara analize društvenih fenomena iz studije Nijaza Ibrulja *Fenomenologija anomalijskog kauzaliteta* (Komšić, 2015). Izraz se izvorno odnosi na razumijevanje društvene ontologije i anomalijskog kauzaliteta koji djeluje u društvenim procesima.

kontekstu opere dobiti sasvim novu simbolično-teorijsko-praktičnu težinu s ciljem da naposljetku sve te fenomenologije budu ustoličene u jedinstvo društvene fenomenologije opere koja jest konvergentna fenomenologija *par excellence* kao zbir mogućih pojedinačnih konvergentnih fenomenologija. Konstelacija općeg i pojedinačnog, kontrapunkt isključivanja i uključivanja elemenata, iziskuje kontekst.

Kako bi i bilo moguće drugačije koncipirati i tematski bazirati fenomenologiju opere nego upravo tim odvojivim fenomenologijama koje ipak neposljetku čine fenomenologiju opere jedinstvenom. Zato je glazba konvergentna fenomenologija za sebe dok je istovremeno dijelom fenomenologije opere. Možemo ju percipirati kao pojedinačnu, odvojivu i zasebnu umjetnost, ali kada ju razmatramo kao dio opera, ona je samo jedna u nizu konvergentnih fenomenologija, jedna sastavnica, element unutar operne strukture.

Nadalje, kognitivno-narativni put takve fenomenologije stoga nikako ne može izbrisati niti zaključke/premise prethodnih fenomenologija: Husserlove i fenomenologije Merleau-Pontyja. Husserl s nastojanjima da dosegne bit ili fenomen po sebi nalazi se uz Merleau-Pontyja (1990) koji značajan dio svoje *Fenomenologije percepcije* posvećuje izučavanju fenomena samog tijela. U kontekstu opere te dvije fenomenologije su povezane uz posebnu naznaku čovjeka kao djelatnog subjekta opet dvostruko

shvaćenog kao jedinke na pojedinačnoj razini i većeg broja jedinki na općoj. To je opet proporcionalno poimanju podijeljenosti konvergentnih fenomenologija.

Metafizička konfiguracija u operi odgovara tjelesnom odrazu ako se percepcija svede isključivo na nizove podražaja unutar vremena izvođenja. Tijelo biva i opstaje u operi, ono jest u trenutku i trenucima kada je prati; sva čula prema tome jesu u danom trenutku fenomenološka subpozicija ostalih tijela i njihovih čula (također tjelesnih/stvarnih) u pokretu na sceni koja se također transformira kroz činove / scene. Napokon, sinteza svih spomenutih fenomenologija, filozofskih aporija, glazbeno-scenskih elemenata, imajući u vidu i sociološki faktor, konvergentna fenomenologija podređena je uvjetovanostima; različitim sociološkim i kulturološko-historijskim artefaktima koji formuliraju / formiraju određeno podražajno “podneblje”. Glazba je u tome kontekstu matrica izražajnih vrijednosti.

Boja zvuka instrumenta, boja glasa, metrika ³⁸, glazbene oznake i tumačenja upućuju na “narav” skladbe ili pojedinačnog stavka što se dodatno dogmatizira distinkcijom “ozbiljne” glazbe od one koja bi valjda trebala biti “neozbiljna” ili ina glazba ili glazbe, a da se zapravo verbalno vrlo nevjesto gradi

³⁸ Metrika je nauka o mjerenju stihova i nauka o odnosima naglašenih i nenaglašenih tonova, tj. doba. Za prikaz metričke razdiobe služi mjera, odnosno takt.

glazbena misterija. Tako, napokon, kao krajnji rezultat postoji melankolija, tuga, sreća, ljubavni zanos, zanos izvojevane pobjede – u glazbi, i glazba biva nazvana upravo tim osjetima.

Opera zato biva interpretirana čak kroz naznake sekundarne umjetnosti, zahvaljujući dijelom i interpretaciji fenomenologija kao što je i Hegelova *Fenomenologija duha* (1986). Ona, polazeći od općeg ka pojedinačnom i interpretaciji funkcije umjetnosti, tj. drame, pa, prema tome, baveći se indirektno tradicijom za koju se smatra da je zaslužna za rođenje opere (tragedija, odnosno drama sa čime se dakako slaže i Nietzsche u svome *Rođenju tragedije*, a što podupire činjenicu o dramskom svojstvu opere kao glazbene drame), ali zaobilazeći direktno bavljenje upravo tom problematikom, što Hegel i čini, dakle, izbjegava izričito sferu opere; ipak, odgovara barem djelomično na pitanje sadržaja, odnosno estetike tog glazbeno-scenskog djela ³⁹ obuhvaćajući ili zahvaćajući je plaštom fenomenološkog duha vremena naglašavajući osnovnu distinkciju: biće i svijest.

Upravo ta svijest i jest transmisija obrazaca svjesnog i nesvjesnog, izazavanog i izmanipuliranog koje uobičajamo nazivati općim imenom: percepci-

³⁹ Salazar navodi: “Sedamnaesti vek lagano ograđuje od sveta svoju bitnu estetiku: operu.” Što zapravo i ide u prilog tezi da je opera sfera ispunjena modusima kao I drama, uostalom. Oni nas usmjeravaju upuštajući nas u očekivanje i iščekivanje zadanog. Cf. Salazar, P. J. (1985, 15): Ideologije u operi. Beograd: Nolit.

jom. Prihvaćanje obrazaca prema kojima ono što slušamo jest upravo osjet nazvan određenim imenom je parafraza postojećih fenomenologija koje upravljaju mišlju o tome da jest upravo tako kako smo iz njih naučili da ono jest. Melankolija, tuga, sreća, zanos ljubavni i onaj izvojevane pobjede lako je prepoznati i vezivati duhom koji se, pak, usmjerava na tijelo i u njemu traži podražaj i potvrdu.

Filozofije i fenomenologije koje su bile u fokusu sadrže kontemplacione interpretacije, rezultat poimanja povezan prvenstveno s metafizičkim aspektom baš te konstruirane glazbene “naravi” čija kognitivna (p)određenost ipak nije niti služi interpretaciji očekivanog jer očekivano i dočekano (napokon) također ima čitavu povijest konstrukcije istoga. Funkcije ljudskog mozga i razlike njegovog razvitka uzrokuju isto tako mnoštvo individualnih percepcija iako se unaprijed zna ili očekuje kakva opera koja se sluša jest (u rezimeu percepcije označena kao melankolična, etc.). Prema tome, mi pristajemo na formulu ili formu prihvaćanja nametnutih glazbenih osjetilnih obrazaca umnoženih percepcijom scene i percepcijama svih dodatnih elemenata što napokon rezultiraju prethodno otvorenom suponiranju postojanja odvojivih konvergentnih fenomenologija pojedinačno iznjedrenih iz svakog također pojedinačnog elementa “supstancijalne” cjeline.

Mi “trebamo” osjećati i percipirati na određeni način, a to učimo u socijalnoj interakciji: u školi, na

internetu i televiziji. Primjer podučavanja/učenja klasičnoj glazbi (pa, prema tome, i operi kao jednoj od mogućih njenih iskaza/izraza predstavljajući jedinu Beethovenovu operu *Fidelio* čija se radnja odvija u zatvoru u blizini Seville u 18.st.) jest niz glazbenih filmova-lekcija Leonarda Bernsteina svojedobno prikazivanih na televiziji pod nazivom *Young people's concerts*⁴⁰, te *The unanswered question-Six Talks at Harvard* (Bernstein, 1990). Učimo se prepoznati što jest ono što percipiramo, odnosno kakvo percipirano treba biti te, naposljetku, da i treba biti baš tako

⁴⁰ Ovi glazbeni snimci obuhvaćaju period od 18.1.1958. do 29.3.1970. Sadržaj je podijeljen na sljedeće cjeline: What does music mean; What is American music; What is orchestration; What makes music symphonic; What is classical music; Humor in music; What is a concerto; Who is Gustav Mahler; Folk music in the concert hall; What is impressionism; Happy birthday, Igor Stravinsky; What is melody; The Latin American spirit; Jazz in the concert hall; What is sonata form; A tribute to Sibelius; Musical atoms-A study of interval; The sound of an orchestra; Birthday tribute to Shostakovich; What is a mode; A toast to Vienna; Quiz concert-How musical are you; Berlioz takes a trip; Two ballet birds; Fidellio-A celebration of life. Zanimljivo je da govoreći o Fideliju, jedinoj Beethovenovoj operi, odmah na početku doznajemo da baš ta opera nije poznata kao *Carmen* i *Aida*, da se rijetko izvodi u Americi i da prema njoj glazbeni kritičari nisu osobito blagonakloni. Bernstein navode očito želi demantirati, želi nas naučiti da razmišljamo i zaključimo drugačije. Zašto? Zato jer želi da percipiramo glazbeni uzorak bez predrasuda, oslobođeni bilo kakvih uvjerenja. Prema tome, bitno je zapaziti razloge zbog kojih donosimo sud i također nije zanemariva detaljna analiza djela. Tek tada postaje nevažno da li nam se nešto jednostavno "svida". Djelo smještamo u odvojivu i specifičnu estetsku dimenziju.

kako nas uče da ono jest. Vizualizacija glazbe također uspostavlja taj individualni i kolektivni odnos: što slušati, na koji način i u kakvom prostoru. Opera se sluša u kazalištu. Zaista? Ne, sada to više nije istinita tvrdnja jer se opera može slušati i gledati na televiziji i na otvorenom ⁴¹, na kompjuteru, na radiju.

Tradicija izvođenja opere je iznevjerena, zato su i pojedinačni elementi izmijenjeni jer se gledaju i slušaju “drugačije”. S druge strane, čini se da je to “oslobođenje” stega tradicije ipak suštinski lažno i suviše formalno. Npr., Milanska skala i dalje je jedno od opernih centara kojemu stremi svaki pjevač entuzijast, a o tome svjedoče nastupi velikih imena kao što su Pavarotti i Callas ili nove snimke raznih uprizorenja s naglaskom na upravo tu opernu kuću.

Nadalje, glazba klasične opere (*buffa* i *seria*) služi se glazbenoscenskim uvjeravanjem publike da niz događaja jesu komični i tragični (prema tome, ponovo potvrđujemo neraskidivu vezu opere i drame!). Kompresija svih elemenata se definira u jedinstvu doživljaja izazvanih čula, ali, paradoksalno, za operu čija aparatura je odveć glazbeno kontaminira-

⁴¹ Čemu svjedoče uprizorenja na otvorenom u Beču ili npr. u Hrvatskoj gdje se želi brendirati tzv. *Opera pod zvijezdama*, godišnje uprizorenje slavni opernih reminiscencija pod otvorenim nebom.

na, ona se pamti najčešće kroz prizmu prostora i pokretnih slika unutar tog prostora (poput filma i glazbenih spotova).

Što je onda “to”, “ono” što čujemo i gledamo istovremeno? Zašto pjevačima-glumcima (jer ne smijemo zaboraviti da je opera glazbena drama!) glas biva žarište a izgled biva marginalan (pjevačice “glume” glasom pa prema tome njihov izgled nije presudan bez obzira na vrstu uloge)?

Boravak u kazalištu izaziva fokusiranje na operu koja se začudo–gleda, promatra. Prema tome, “iznevjereno” je čulo sluha. Ali, ipak, zbog podjele uloga često biva “iznevjereno” i čulo vida. Oči žele zamijetiti i analizirati, percipirati pogledom sve što se događa na sceni. One promatraju pjevače, prate glazbeni narativni niz. Možemo konstatirati da na sceni i iza scene, u orkestru i čitavoj viziji onoga što opera treba biti postoji i opstaje nagomilanost različitih, a opet, na sceni, toliko (barem nam se tako učini) kompaktnih djelotvornih cjelina koje čine taj nusproduktrezultat, “gomilateljsku” platformu: operu.

Kastrati su svojevremeno glumili ženske likove i tada je, mogli bismo konstatirati, funkcionirala i njegovala se sasvim drugačija “tradicija iznevjerenih očekivanja”. Muškarac je bio operna diva. Slavni Farinelli postao je sinonim takvog vrednovanja. Ako je riječ o poigravanju i iznevjeravanju različitih nam čula, početnom, čiji slavni kastratski početak obilježava Loreto Vittori (1604–1670) i ugašenom sa

zadnjim kastratom Alessandrom Moreschijem (1858–1922), sopranistom Sikstinske kapele –“tradicijom iznevjerenih očekivanja”; kako onda uopće operu smjestiti u definiciju realnog, doslovnog, sada i ovdje percipiranog glazbeno-scenskog djela. Ako ona faktički djeluje kao jedan obećavajući umjetnički izričaj, a realno i objektivno jest čulno demantirajuća, zašto se javila potreba da uopće takav glazbeno-scenski oblik nastane i opstane do danas? Nije li jedna određena epoha naprosto morala iznjedriti i takav djelujući oblik s obzirom na povijesni ishod u obliku pokušaja mimetičke reinterpretacije antike kao uzora?

2.6 Mitsko, sakralno, profano: opera kao mreža faktičkih i kontrafaktičkih svjetova

Opera je nastala početkom baroka, kićene Lujeve epohe, otrgnute od mračnjaštva i apokaliptičkih predskazanja (u Srednjem vijeku). Ista epoha slavi život, a od slave mogu profitirati jedino elite. Umjetnici tu zasigurno imaju veliku ulogu posrednika. “Umjetnika je izmislila renesansa, razlikujući ga od obrtnika i uzdižući ga nauštrb potonjeg” (Stravinski, 2009, 58). Možda baš zato jer je lako prodrijeti do masa logikom vizualne percepcije ili opredmećivanjem pojava ili fenomena, ikonoklazmom kao u religiji kada ikone vizualiziraju polje metafizike što vje-

rovanje i jest. Ikone, slike se gledaju čak i dodiruju ne bi li vizualizirajući uvjere, taktilno dale snagu, upozorile na život ili smrt prikazane osobe, služeći i kao podsjetnik na primarni obrazac ponašanja i djelovanja, modus vivendi i modus procedendi.

Nadalje, poznato je da antika nije bila potka zapadnoj kulturi samo radi filozofije, monumentalnih građevina, već i zbog raskoši umjetnosti koji je obavijao čitavu tu priču, naglašeno “uskrsnu” u renesansnoj umjetnosti pa dalje i u baroku, stoga ni opera nije bila izuzeće iz tog magičnog kruga kauzalnosti. Umjetnost je nadahnuta mitologijom⁴², narativom, pripovjednim spojem etike i estetike. *Mitska svijest*⁴³, mitologija i mitomanija svakako nikada nisu ni ugušene tvrdom, katoličkom, nametnutom vizijom Raja i ovozemaljskom patnjom zarad istoga (atopos-primjeri su, svakako, paljenje vještica ili pak etničke reinterpretacije katolicizma u vidu samo djelomičnog alteriranja sveprisutnog “poganstva” s obzirom na uzor-obrazac). Zahvaljujući, između ostalih, (svjetovnim vladarima) i kleru, antika opstaje i dokazuje svoj utjecaj što potvrđuju i Jacques Le Goff

⁴² Wagner (2003, 133) piše: *Ono po čemu je mit neuporediv jeste to što je u svakom trenu istinit i što je njegov sadržaj, uz najgušću svedenost, neiscrpan za sva vremena.*

⁴³ Biti (2000, 318) navodi da je Cassirer (1925– 1964) naslovio svoje istraživanje “Mitsko mišljenje. On dapače, u analizi mitskog mišljenja kao specifičnog načina objektivacije svijeta, inzistira na kategoriji osobitih odnosâ (na ikakvoj supstanci) u mitskoj svijesti.”

u *Intelektualcima u Srednjem vijeku* (1982) i Ernst R. Curtius u *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* (1998) gdje se stiče dojam stvaranja nastavka ambijenta idolopoklonstva unatoč silini katoličkih religijskih frakcija gdje je umjetnost ključni dokaz. Antička filozofija se također reinkarnira u skolastici njegujući tako dvije istine ili filozofije koje bismo mogli razlikovati utoliko što je potonja u službi teološke interpretacije “istine”. Srednji vijek kao da je bio istovremeno i razgraničenje neumitnog apokaliptičnog i posttraumatičnog prevrata usljed čega nastaje novo ili ponovljeno rađanje; slava onoga što naposljetku nije uopće bilo ugroženo a najavljivano je i iščekivano proklamiranjem smaka svijeta. Ako su umjetnost i kultura bili opterećeni apokaliptičnim predskazanjima, nakon toga, u renesansi dolazi do promjene, što se još više produbljuje otkrivanjem puteva Novog svijeta zbog čega se miješaju kultura zapada sa “subkulturama novih svjetova”⁴⁴ koji čekaju da budu otkriveni, ali i narušeni utjecajem

⁴⁴ Upotrebljen izraz subkultura pod navodnicima želi simbolično objasniti “sukob civilizacija”, odnosno kultura kojima svjedoči povijest kroz interpretacije ratova. Sukobi i krajnji rezultati bitno određuju historijski tok pa samim tim i onaj kulturološki često uobličen i vidljiv u kulturi: arhitekturi, glazbi i sl. Jedna kultura kada dolazi u kontakt s drugom kulturom, ako je taj dolazak istraživački, on je s druge strane i nametljiv i potire kulturu namećući joj vlastita pravila. Destruktivno djelovanje neprizvane kulture dakako je najvidljivije na jednom od najpoznatijih primjera kultura Inka i Maja koje su naprosto nestale. Jedan od razloga je i neotpornost na bolesti koje su im sa sobom donijeli Europljani.

starog kontinenta ⁴⁵. Kulminacija i nadogradnja novim uslijedit će u baroku.

Zato i u operi mitologija uskrsava kao igra simboličnim elementima, inicijacijski zanos, vraćanje na pojave koje su imanentne ljudskoj egzistenciji. Plemena koja se zatiču na Novom kontinentu egzistiraju u alegoriji, što se u fundamentalnoj simboličnoj funkciji ne razlikuje od religije/a “starog” kontinenta. Postoji neizostavna primarna hijerarhija: ljudi vs. božanstva. Dakako, opera je nusproizvod Zapadne kulture, zato se ista primarna hijerarhija unutar kulturoloških križanja, svodeći se na isti odnos, konfrontira s vrijednostima uspostavljenim svjetovnim i religijskim sustavom djelovanja i mišljenja. Stoga je bilo za očekivati da se distinkcija uspostavljena institucionalizacijom Zapadne crkve, ona koja počiva na jednostavnoj, mogli bismo ustvrditi binarnoj opoziciji: svjetovni vladari vs. vladari sakralnih dogmi (papa, svećenici i ostali, izuzimajući laike), na svoje odvojive načine nastavljaju uspostavu istog: pobjede kosmosa nad kaosom (uspostavom reda!). Kako slijeđenje antičkog obrasca nikako (zbog vremenske razdaljine, epohalne distance!) ne može biti doslovno, “uspostava kosmosa” nosi odlike vremena, ona je nadograđena, mogli bismo reći *ekvilibrirana* supstancijama epohe. Da bi se povjerovalo baš u tu

⁴⁵Međudjelovanje kulture i religije na istom fonu objašnjeno je u prvome dijelu knjige *Individualna i masovna kultura* Luisa Dollota (2000).

istinu povezanu s poimanjem filozofija i tradicijom kulturoloških nizova nužno je bilo upotrijebiti mitologiju kao nastavak istoga.

Sve prethodno spomenuto pripada različitim aspektima razmatranja pojedinačnih konvergentnih fenomenologija pa je stoga očekivano da se unutar kruga jedne pronašla i ova – mitološka. Slijedeći Barthesa (1971), Elijadea (2002), Gadamera (1978), Gehlena (1990), te Meletinskog (1983), spomenutog Curtiusa (1998) i Finka (1984), mogli bismo ustvrditi da svi navedeni autori bez obzira na pristup koji se, dakako, bitno razlikuje i time koje su teme u žiži zanimanja, ne zanemaruju važnost posredovanja jezika u tvorbi mogućih istina kroz povijest, filozofiju, književnost i umjetnost uopće.

Moguća istina je i ona o prapočetku koja se nalazi u svetim spisima i ona oivičena historiografskim paralelizmima. Razlikuju se u pripovjednim metodama, ali bitno formiraju kulturu ⁴⁶ filtrirajući je identificiranjem i biranjem tih istina.

Mitovi imaju značajnu ulogu u sakralnoj interpretaciji svijeta i obračunu s kaosom. Politeističke i monoteističke religije uzimaju mit kao stvarnost u

⁴⁶ Kristeva (2010) bi zaključila da usporedno sa svim gradnjama identiteta idu literatura i praksa pisanja a mi bismo se složili da se tako formiraju dvije struje identiteta: kolektivni i individualni s kojima, dakako, u diskurs ulazi i razlikovanje dvaju percepcija; također, kolektivne i individualne. Obje stvaraju kulturu potpomognutu kulturnim pamćenjem o čemu piše i Assmann u istoimenoj knjizi (2008).

uspostavi poretka, razlikovanja božanskog i ovozemaljskog svijeta. U kontekstu opere kultura zapada stvarala se unutar tih dvaju prizmi – ponovo sakralne, tj. svete, i profane, odnosno svjetovne. 1600. kao ključna godina razgraničava (ponovo) dva polja glazbenog djelovanja – oratorij⁴⁷ i operu. Mit ima ključnu ulogu u oba slučaja. Religiju i njezin utjecaj na kulturni razvoj nije mogla narušiti “blasfemija” svjetovnih vladara (autosakralizacija) jer su se oni jednostavno u kulturnim stremljenjima gotovo doslovno vratili antici što se, dakako, odnosi i na renesansu i barok kao epohe. One su, unatoč tome, ipak morale imati nešto drugačije karakteristike. Barokna glazba, u ovome slučaju oratorij i opera, se mogu uzeti kao zaseban primjer, jedan od mogućih dokaza glazbene reinterpretacije antike.

Upriozorenje života svetih usporedno je postavljeno s uprizorenjem antičkih junaka koji predstavljaju junake sadašnjosti. Raskoš i veličina aristo-

⁴⁷ Mr. Dinko T. Chudoba (1946) navodi sljedeće: Oratorij (lat. Oratorium)=poludramatska, poluepska i lirsko-kontemplativna muzička forma s recitativima, arijama, zborovima i orkestralnim stavcima, namijenjena koncertnom podijumu. Oratorij je nastao u doba muzičkog baroka. *Harvard concise dictionary of music* (1998) sadrži i ovaj (uz dopunu da je oratorij dobio ime po prostoriji za molitvu) zanimljivi podatak. Naime, *La rappresentazione di anima e di corpo* (1600) Emilia de' Cavalleria iz 1600. se bilježi kao prvi oratorij. Zanimljivo je i simptomatično u odnosu na razlikovanje sakralnog i profanog primijetiti podudaranje godina rađanja prvog oratorija i prve opere. Ista 1600. značajna po tome što je prva opera *Daphne* Jacopa Peria nastala upravo te godine kada i prvi oratorij.

kracije i raskoš i veličina crkvene prakse; odnosi su dva pola moći koji umjetnost koriste kako bi puk povjerovao u konzistentnost tih polova neophodnih u ilustraciji svijeta i ovozemaljskog i nadnaravnog/onozemaljskog. Zašto onda i ne posegnuti za mitologijom kada ona ima simboličnu funkciju proklamacije moći?

Nadalje, mecene rukovode onim što bi se moglo nazvati kolektivnim “ukusom” usmjeravajući pritom i čitav tok povijesti kulture civilizacije zapadne Europe jer opera jest jedan od njezinih nusproizvoda. Utjecaj tih aristokratskih krugova je veći jer ima veću moć djelovanja na svjetinu, oni su ti koji donose ovozemaljska pravila. Zato ih se na jedan perverznan način i sakralizira a i oni se autosakraliziraju. U tome, dakako, pomaže mitologija kao prauzor, reminiscencija pra-shvaćanja obuhvaćenog zaključkom o prauzoru: distinkciji ljudskog i božanskog. Zato mitologija cirkulirajući u ulozi “prauzora” (ako slijedimo povijesne spise ili primjere koji ukazuju na problem percepcije prapočetka) ⁴⁸ pronalazi mjesto i

⁴⁸ *Christianity as Mystical Fact* (Steiner, 1997) je istraživanje koje u fokus stavlja kršćanstvo ali kao rezultat antičkog djelovanja i mišljenja kroz i u mitologiji. Kršćanstvo možemo promatrati kao nastavak istoga koje zbog evolucijske kauzalnosti djeluje drugačije s obzirom na antički uzor. Također, autor napominje (1997, 66) i da postoje psihološki preduvjeti koji nas navode na, ako bismo je mogli takvom označiti, “mitsku misao”, područje nesvjesnog koje je rezultat, kako navodi: “kreativnog duha i nesvjesne aktivnosti duše (...) nešto sa značenjem izvan svog/vlastitog dohvata/samo o sebi”.

u svakodnevnoj praksi s naglaskom na kršćansku dogmu kao podražavajuću stvarnost. Vizualizirana glazba opere je zato jedan oblik umjetničkog manipuliranja.

Dramatični trenuci Kristove muke i dramatični usponi i glorifikacija antičkih mitoloških likova i careva. Te, napokon, glazba i drama u sintezi Nietzscheovih tumačenja (*Die geburt der Tragödie – Rođenje tragedije*, 2012.). Crkva i država korespondiraju u tome odnosu. Naglasak se stavlja i na glazbenu metafiziku (uz postojeću vizualnu!). Sposobnost regulacije i usmjeravanja zanosa, ushita, delirija, kao što smo imali primjer funkcioniranja glazbe unutar plemenskih obreda. Ako je tako lako preusmjeriti percepciju, modelirati je vrlo vješto mitskim smicalicama, ne čudi što je “igra” ili poigravanje istim nastavljeno i obnavljano i u svijetu koji se grčevito borio protiv antičkog i plemenskih politeizama.

Bazični odnosi moći (u Europi tog doba – vođenoj mističnom kršćanskom aproprijacijom) bi prema tome u baroku mogli biti podijeljeni na ovaj način:

- a) Između pripadnika različitih zajednica, svojevršnih institucionaliziranih pa stoga i vladarskih (crkveni vladari-oci, pape ⁴⁹ vs. svjetovni vladari-kraljevi);

⁴⁹ Crkveni ekumenski sabori (sedam ih je, a dogadali su se između 325. i 787. godine) nisu ništa drugo do uspostave regula a kroz njih i uspostava hijerarhije i kontrole. Pitanja

- b) Unutar crkvene i unutar svjetovne strukture (odnosno razlike unutar njihove strukture. tj. hijerarhije, npr. papa vs. biskupi vs. svećenici u crkvenoj, te, npr., kralj vs. plemići u svjetovnoj);
- c) Spoj crkvene i svjetovne razine –sintetizam (vrh hijerarhija (obje!) + njihovi podanici) vs. masa, odnosno puk.

Oni (odnosi) moraju ili bi trebali biti uređeni jer su dokaz pobjede reda nad neredom –kosmosa nad kaosom. Djelovanje mora (trebalo bi) biti u službi i podražavanju tih odnosa. Kultura je samo jedno od polja toga djelovanja. Opera, također, podražava te odnose i govori o slici svijeta – kosmosu. Svjetovni vladari poistovječeni s veličinom i moći egzaktno-sakralnog (jer se njihova moć percipira djelomično kroz prizmu božanskog a potvrđuje je mit o plavoj

interpretacije uloge/statusa Djevice Marije i Isusa, uspostava monoteizma etc. Nadalje, sam papa se smatra direktnim nasljednikom sv. Petra apostola pa mu je samim tim dana vrlo važna uloga onoga “koji je stijena” i kojeg “vrata paklena neće nadvladati”. On je taj od koga se očekuje da učvršćuje i brani dogmu. Već u petom stoljeću papa Lav I. Veliki sudjeluje u političkim događajima (rat protiv Atila). A već kasnije, 756., zemljište koje papa dobiva biva temelj onome što danas smatramo papinskom državom. Na što ovi podaci upozoravaju ako ne na vrlo snažnu poruku (o) moći vladara pape koji se nalazi (ili bi se trebao nalaziti) nasuprot svjetovnom.

krvi) što jest drugačije od metafizičko-sakralnog, dogmatsko-dalekosežnog, ali intuitivnog i umno nedostižnog, dobili su zato bitku i na sceni kazališta (u vidu opere). Obilato korištenje takvih simboličnih mitoloških odnosa i sinkrazija kasnije će metamorfozu i ideološku dramaturgiju doživjeti/doseći u Wagnerovim operama⁵⁰. Nacionalnim, koje žele imati kalup vlastitih vrijednosti iako, s obzirom na tradiciju, to nikako nije moguće.

Nadalje, sama funkcija opere, s pretpostavljenom dvostrukom metafizičnošću, (glazbenom i onom sadržajnom, koja indirektno simbolički podražava stvarnost) zato biva usložnjena, percepcija također. Osjet i ushit, kao što se često vjeruje, čini se, nemoguće je zbog tako usložnjene baze dekonstruirati. Ukoliko se umjetnički elementi množe (a sve što je spomenuto jesu zasebne konvergentne fenomenologije), zadatak biva još teži. U baroknoj operi se množe elementi (odnosno, ona jest dokaz interakcije različitih elemenata: vokalno-instrumentalne glazbe,

⁵⁰ Wagner ne želi ići u susret buržoaziji ali njegova opera postaje revolucionarna (leitmotivi, orkestar, podjela na prizore). On se koristio legendama što, dakako, ima veze s mitološkim naslijeđem opere. Tako je izrazio ljudsku inventivnost, ili lucidnost u shvaćanju opere kao DRAME (ne zanemarivanje dramskog sadržaja u odnosu na glazbeni) i slobodu (djelovanja) – podizanje kazališta u Bayreuthu u ime narodnog kazališta.

drame sa svim vlastitim popratnim elementima scenografije) dolazi do multipliciranosti odnosa i umjetničkih praksi.

Uspostavljaju se etički modusi prodirući u umjetnost i stvarajući estetske karizmatične norme. Kasnije to pogoduje i stvaranju marionetizirane masovne kulture umarširane u ideološke koncepte uslijed i nakon čega se stvaraju i isključive nacionalne kulture u pokušaju da redefiniraju sličnosti i proizvedu dovoljan broj razlika (fond različitih elemenata) od ostalih. One, pak, utječu na svako dalje glazbeno rezoniranje, smještajući ga u kontekst aureole sveopćeg prihvaćanja.

Kako u toj estetsko-etičkoj gomili biti pribrano jedinstven, oslobođen premisa? Da li je performance opere shvaćen na bazi estetskoetičke formule samo zavaravajuća čulna burleska? Postoji li vjerojatnost da čovjek ili skupina sličnih, sa specifičnim obrazovanjem i načinom funkcioniranja može dekodirati operu (izuzimajući izvođače i imajući na umu kao specifikum percepciju publike) sa svim kompleksom elemenata ili je sve spomenuto samo buržujsko samoobmanivanje da bismo danas raspravljali o konvergentnoj društvenoj fenomenologiji i odvojivim konvergentnim fenomenologijama opere imajući u vidu prvenstveno kognitivno-manipulatorsku prizmu elite? Kakva je to konvergentna forma formi koja iziskuje konvergentnu fenomenologiju fenomenologija?

Opera ili pokušaj vizualizacije zvuka jest vizualizacija i onda kada na umu imamo samo partituru; ako pretpostavimo da je *glazba govor zvuka* –prema Harnoncourtu (2008). Međutim, svaki izvođač, orkestar, dirigent (glazbena kulisa i glazbena / zvučna scena), te scenograf, koreograf i dr. s druge strane (neglazbena kulisa), “isto”, “poznato” djelo izvode, reprezentiraju na jedinstven način što publika prepoznaje ili ne prepoznaje –publika koja jest različita i od koje mnogo ovisi trajnost percepcije djela/â. Publika ipak na kraju popularizira i kanonizira melodije i glazbenike. Kako je to kanoniziranje vidljivo?

Unutar te kritičke mase i opće percepcije na prvi pogled egzistira velika većina glazbenih amatera i melomana uključenih u kolektivnu percepciju iz različitih pobuda. Dvostruka uloga tih promatrača očituje se u formiranju kanona i pristajanju na reklamu prema već ustaljenim obrascima nametanja kolektivnog “ukusa” od strane mecena koji su pripadnici ranije spomenutih vrhova hijerarhije; za operu, naravno, svjetovnog. Suvremena istraživanja to manipuliranje ili navođenje na percepciju kakva jest u danom trenutku itekako potvrđuju.

Milena Dragičević-Stojković i Branimir Stojković su u knjizi *Kultura – menadžment, animacija, marketing* (2003) pokušali sažeti odgovor na pitanje kulture i prakse pretpostavljajući ispreplitanje prakse i svih strategija koje se odnose na djelovanje i stvaranje područja koje smatramo kulturom da bi

kao prilog dodali čitav spisak termina povezanih s tzv. *kulturnom politikom* kao što je, npr.: *efikasnost, potražnja, potrebe, strategija, umjetnost*.

2.7 Zaključak

Umjetnost je institucionalizirana onoga trenutka kada u praksu ulazi izgradnja zgrada opere započeta u 17. stoljeću (Salazar, 1984, 23), pa bismo mogli konstatirati da ona biva prema tome državna tvorevina čija se simbolična nadogradnja konstantno ostvaruje i širi pa ne čudi njezina neraskidiva povezanost i s ekonomskim aspektima o mogućnosti prosperiteta koji imaju dugoročne ciljeve gdje opera poput svih umjetnosti može biti turističko avanturistička atrakcija. Danas širenje i djelovanje možemo zahvaliti i medijskim manipulacijama sklonim propagandi različitih umjetničko-političkih centara moći.⁵¹ To se događa onda kada publika pristaje na

⁵¹ Zanimljivo je kako Mary Douglas u *Kako institucije misle* (1986) objašnjava autoritete i njihovo figuriranje unutar institucija. Argumenti pro et contra ovise isključivo o njima, odnosno o članovima koji njima upravljaju, što dokazuje da je sustav pristrasno nelogičan i ovisan o centrima moći. Nelogičan je u odluci (o) i formiranju istine (o) području/a djelovanja koje u obzir ne uzima izuzetak i dane okolnosti. I zato sasvim očekivano autorica posljednje poglavlje zaključuje tezom formiranom samim naslovom poglavlja: *Institucije odlučuju o životu i smrti*. Bipolaran odnos, mnogo složeniji nego li je dopušteno, sveden na podrivanje nedopustivog unutar institu-

“istinu” ili “dogmu” danu od struktura moći, istih koje formiraju estetsko-etičke obrasce. Ne zaboravimo da su kazališta i danas državne kulturne institucije čija kretanja / financije / repertoar / reklamiranje-mediji, odnosno čitav mehanizam ovisi o ravnateljima / direktorima, često i samima vezanim i uspostavljenim perfidnom politikom što dakako ima dalekosežne posljedice ⁵². Istina ili istine se prema tome institucionaliziraju.

Percepcija se institucionalizira i kanonizira skupa s kanonima. Tako koegzistiraju elementi bitka opere s naglaskom na pojedine opere do danas. Ipak, istina je i da nije bilo dovoljno da davno uspostavljeni odnosi moći s potenciranjem i nametanjem zagarantiraju opstanak određene/ih opere/a u kazalištu/ima. Sallieri, veoma popularan skladatelj opera, danas je u kazalištu gotovo nepojmljiv, ili nikako

cija, života i naposljetku kulture zajednice, tj. civilizacije uopće ista autorica je pokušala objasniti i u knjizi naslovljenoj *Čisto i opasno* (2004). Autoricina interpretacija je bliska interpretaciji ovoga istraživanja ukoliko se u obzir uzme proces kognitivnog uopćavanja kroz zadane restrikcije.

⁵² Noam Chomsky (*Silent weapons for quiet wars*) tako je mehanizam manipulacije ljudima (preko medija) složio u oblik predstavljen u deset točaka/strategija, i to: preusmjeravanje pažnje, stvaranje problema, postupnost promjena, odlaganje, upotreba dječjeg jezika, buđenje emocija, neznanje, veličanje gluposti, stvaranje osjećaja krivice te zloupotreba znanja. Upravo taj način manipulacije povezan sa zloupotrebom znanja uočljiv je u (zlo)upotrebi umjetnosti pri stvaranju živućih kanona često podložnim ukusu elite. Kognitivna znanja bivaju u službi manipulacije, što odmah ne briše sve pozitivne karakteristike umjetnosti.

prisutan u kazalištima čija tradicija opera je mnogo kraća (države bivše Jugoslavije). U današnjim kazalištima pratimo druge repetitivne kanone kao što je Verdijeva *Aida*, Puccinijeve opere etc. jer je u međuvremenu opera kao fenomen postala hiperprodukcijski brend a publika je odabrala tek nekolicinu skladatelja i opera kao osnovicu.

Sve je krenulo od Italije. Prva opera ⁵³ *Daphne* (Jacopo Peri) svoju prazvedbu bilježi na kraljevskoj svadbi Henrika IV. i Katarine Medici u Firenci. Što je prilično simptomatično po njezin razvoj. Upravo ona, ta prva opera je socio-perceptivno rođena unutar elitističkih okvira željnih antičke slave zaslužne za procvat zapadne kulture. Opera, glazbenoscenski oblik, trebala je i vizualizirati i narativno dočarati te naposljetku glazbeno uobličiti tadašnju raskoš. Svi elementi inkorporirani su u blještavilo/u. Zato i danas opera baštini status “visoke” umjetnosti s tradicijom od koje se teško rastati ⁵⁴.

⁵³ Izvedena 1598., nije sačuvana. Druga opera *Euridice* istog skladatelja nastaje 1600., sačuvana je do danas.

⁵⁴ Moramo i sada uzeti u obzir postojanje kanona. Kanon je pravilo, neupitan obrazac umjetničke alegorije postojećeg svijeta. Zanimljivo je što takva tradicija s posebnim naglaskom na pojedinačne stvaraoce kulture i danas djeluje punim kapacitetom. Nitko ili gotovo nitko ne sumnja u kanonsku nepatvorenost Mozarta ili Bacha. Oni dakako pripadaju “visokoj” kulturi koja se “kolektivno tumači” kako bi ustvrdio Terry Eagleton (2002, 68).

Opera je zahtjevna radi svih posjedujućih elemenata i zato je često vrlo skupa. Mnoštvo ljudi/profesionalaca vježba i radi prije samog uprizorenja. Mi / publika znajući i neznajući pozadinu istog uprizorenja s pretpostavkom nesvjesnog znanja i tradicije ulazimo u labirint percepcije. Danas ona posjeduje drugačija pravila, više je dostupna, ali ipak inzistira na elitizmu. On nije uočljiv samo u strukturi recipijenata / promatrača (operne kuće često su mjesto susreta društvene elite jer da bi nazočili događaju morate platiti kartu ili ona mora dospjeti do vas preko struktura uključenih u kazališni život; na taj način morate biti "odabrani"), nego se primjećuje u renomeu pjevača, u kvalifikaciji operne kuće od koje elita očekuje dugu tradiciju –Milanska skala.

Također, elitizam pršti iz kostimografije i scenografije. Ističe se i u prepoznatljivosti dirigenta, zemlje iz koje dolazi opera, centra elitističkog ili kvazielitističkog. Talijanske opere su i danas s obzirom na tradiciju dalje najpoznatije i najprihvatljivije; aristokracija slavi sebe u djelima na temelju kojih opera nastaje, mitova kao što su najpoznatiji o Orfeju i Euridici, Don Juanu i Faustu, te kanonizaciji, ali onda od strane i one druge, umjetničke elite.

HERMENEUTIKA GLAZBE - REPRODUKCIJA GLAZBENIH *QUALIA* U OPERI

3.1 Uvod

Ono što je umjetnosti i glazbi imanentno jest metafizika ili metafizičnost, koliko god ta tvrdnja sa sobom donosila nedoumica prilikom smiještanja u kontekst egzaktnog transfera (ovaj topos je također dio tradicionalnih shvaćanja i razlikovanja). Mnogo si je autora uzelo u zadatak da to “metafizičko svojstvo” (Focht, 1959; 1976) obrani pokušavajući racionalizirati „raspoloženje“ koje biva proizvedeno ili izazvano. Kako je ono teško mjerljivo ne treba nas čuditi pokušaj dvostruke racionalizacije ili racionalizacije težnje (za)racionalnošću onoga što se pokušava racionalizirati.

Tako Bergson (1978) sasvim očekivano, izvodi zaključak prema kome mi zapravo intenzitet osjećaja “vizualiziramo” kroz prostor, kroz kretanje. Naklonost, ushićenje će onda biti shvaćeno kao „nešto“ što je veliko, što ima često nemjerljiv raspon i što u odnosu na prostornu mjerljivost s kojim ga sagleda-

vamo negira vremensku distancu preklapajući se s kvantitativnim dimenzijama. „Jako“, „mnogo“, „puno“ volimo autore, kompozitore, ljude, odjeću, hranu etc. a da nikada taj intenzitet ne možemo izmjeriti, konkretizirati brojkama, matematičkim izrazima.

Također, otpor i negodovanje trpi interpretaciju jednakog intenziteta prostornog vizualiziranja auditive/audio percepcije (kao i sve ostale koje navodim u prethodnom primjeru naklonosti). Konfuzija nastaje onda kada elementi „sviđanja“ i „nesviđanja“, ako ih svedemo na tu pojednostavljenu distinkciju nisu više ni sami mjerljivi kao: jedna kompozicija, jedan komad odjeće, jedna knjiga, već tvore skupa s nekim drugim elementima dio veće cjeline, konfiguraciju primjerice stila, epohe, pravca i td.

“Tako mnogi afektivni doživljaji, koji se pripisuju neposredno muzičkim stimulusima, mogu u stvari biti proizvodi nesvjesnih vizuelnih asocijacija.” (...) “no često su, međutim vizualne asocijacije svjesne.” (Meyer, 1986, 337)

Zato i opera, zbog složenosti vlastite strukture – elemenata od kojih se sastoji stvara konfuziju u percepciji ukoliko percepciju želimo svesti na „budeenje“ osjeta neovisno o kojima se radi, jesu li oni pozitivno intonirani ili negativno; odnosno, kakvi god da jesu, na što se s obzirom na cjelinu opere oni odnose, na koje dijelove ili elemente, jezike glazbe ili

narativa (glazba-notni zapis-partitura i libretto), na scenu/scenografiju, kostimografiju – u danom trenutku/trenucima izvođenja.

Kvantitativnost percepcije se u operi umnožava dok konačnost pro et contra odluke „sviđanja“ i „nesviđnja“ proizlaze iz zbira svih tih kvantitativnih odrednica. Na kraju one pak postaju kvalitativni primjerci jer su formirani u jednostavno za ili protiv-očekivani dualizam u razmatranju mogućnosti. No, čitav niz perceptivnih postupaka (pažnja ili usredotočenost na specifični element) važno je dekonstruirati u pokušaju da svi oni (ti elementi) uđu u kontekst pokušaja ontološkog razmatranja percepcije opere i krucijalne razlike percepcije i recepcije, doživljaja i primanja poruke jezikom glazbe i jezicima koji naslućuju plošnost⁵⁵ jer se vezuju za

⁵⁵ Ovdje uvodim termin „plošnost“ misleći na plošnu percepciju dualizma koja bi trebala označavati dvojstvenost način prihvaćanja razlika i shvaćanja svijeta i bitka. Ne zaboravimo i platonistički ontološki dualizam koji se mora dovesti i u vezu s percepcijom umjetnosti a onda i glazbenom percepcijom. Razumske i osjetile spoznaje jesu opažaj i prava zbilja (svijet ideja). Ako slijedimo tu formulu razlikovanja onda je razumsko ono ulazi u svijet konkretne predodžbe o fenomenu-elementima plošnog razlikovanja općih mjesta istih razlikovanja, a ukoliko je osjetilno ono ulazi u svijet qualia ili osjećaja, intenziteta tog osjeća(n)ja a prije svega u potrebu da se o njima govori i da se uopće vezuju za područje koje se smatra percepcijom.

konkretnu kauzalnost⁵⁶, iako kauzalnost postoji i u percepciji – ona koja formira osjet-qualiu.

Zašto baš plošnost? Što se može podrazumijevati pod plošnošću? Zato što ona je ona očekujujući simbolično uobličavanje “raspoloženja”⁵⁷, lapidarna u odnosu na konotacije povijesne i umjetničke, usmjeravajući pažnju na elementarnu isključivost – ono što gledam ili slušam jesu boje i zvuci, melodije, određene boje i određeni zvuci i melodije (ukoliko baš boje, zvukove i melodije promatramo u danom trenutku) koji u poimanju estetike znače, označavaju “to”, “ono”, “ovo” u odnosu na tradiciju. Libretto u operi računa na konotacije. Uz pomoć teksta / narativa dodatno simulira određeno “raspoloženje”.

3.2 Epistemologija prvog lica glazbe: horizont zvučnog doživljaja

Kauzalnost percepcije je složenija jer obuhvaća transcendenciju i tu istu receptivnu plošnost. Što će reći da stupnjevi kvantitativnog, onoga što se smiješ-

⁵⁶ Vidjeti objašnjenje *receptije* kod Bitija (2000) detaljnije objašnjeno. Dovoljno je shvatiti da je receptija ovdje označava „primanje“ poruke-sada, ovdje (sada ovdašnjost). Također, umjetničko, prije svega književno interpretiranje receptije rasvjetljava problem istoga u Teoriji receptije u nauci književnosti (1978) i Rečniku književnih termina (1985). Upravo to razumijevanje receptije podupire i ovaj dio istraživanja na koji se odnosi.

⁵⁷ Meyer (1986, 348-357).

ta u prostor jer se intenzitet vizualizira (neovisno o percipiranom objektu) kvalitativno može označavati “za” ili “protiv“, ali ono takvo kakvo jest da se razložiti na kvantitativne elemente zbog kojih i može biti kvalitativno u konačnici razmatranja i zaključivanja.

Jednostavno bismo to mogli uobličiti na sljedeći način: Prvi stupanj = recepcija = ESTETIKA I KAUZALNOST. Drugi stupanj = percepcija = doživljaj koji izazivaju asocijacije, simboličke transformacije⁵⁸. Recepcija stoga ne bi trebala predstavljati problem. Ona je jasna, barem prema svojoj osnovnoj funkciji koja se gubi ukoliko ne posjedujemo ili smo izgubili sposobnost raspoznavanja tonova, zvukova ili boja. Stoga ako govorimo o percepciji i simboličnim konfiguracijama, moramo u obzir uzeti konvergentne fenomenologije (kvantitet), odnosno ona razmatranja koja se vezuju uz njih – sukladno s elementima od kojih se opera sastoji.

Fenomenološki gledano, potrebno je krenuti upravo od tog očitog- plošnog da bismo uhvatili perceptivni niz simboličnog.

“Postaje jasno da predmet dobiva svoju objektivnost od subjekta (...) zbiljski predmet uspostavljen je (intelektualnom) djelatnošću subjekta (...)” (Marcuse, 1987, 89).

⁵⁸ Riječ je o razgovorima jezika, razlikovanju jezika umjetnosti i govora.

Ako je tako, zbiljsko je ono što bi pripadalo recepciji, percepciji pripada doživljaj kao nastavak – konotacija- osjet –qualia. Potrebno je još jednom se vratiti prostornosti. Prostornost u slučaju opere je također dvostruka: doslovna zbog scene i dramskih elemenata što se zaista odnosi na prostor gdje je moguće percipirati i individualno i kolektivno mada se potonja percepcija odnosi na ono područje sociologije koje i jest implicitnije zbog opće ili uopćene faktičnosti, te glazbe s druge strane, čija kohezija sa spomenutom metafizičnošću biva svakako topos s pretpostavkom o potpunoj irelevantnosti glazbenog obrazovanja.

Background prema tome ne bi trebao igrati nikakvu ulogu što je varka ako se već unaprijed zna da estetičke forme trpe transkripciju tek onda kada područje iz koga dolazi/e *otrpe* preobražaj kao kauzalni odgovor odnosno spremnost na faktičku i metodološku reorganizaciju. Zato početno negodovanje često prisutno u susretu s „novim“, „drugačijim“ mora ići kroz faze prihvaćanja ali najprije od strane onih koji bi taj odnos, faze i djelo trebali dekonstruirati, *ekstravertirati* ne bi li se onda otvorio put prihvaćanju. Između tih procesa nalazi se *kanonizacija*⁵⁹. Kanonizacija u slučaju umjetnosti jest hijerarhijsko estetsko podređivanje određenom

⁵⁹ Problem kanona nameće se kao jedan od vrlo značajnih u ovome istraživanju tako da je s razlogom spomenut više puta u odvojenim cjelinama-poglavljima.

“tipu”, “metodi” umjetnosti, umjetničkog djela i umjetničkog stvaranja. Kanon je dalje supstitucija odsutnosti pro-mišljanja o kritičkom vrednovanju in extenso. Pravilo poopćenja bez sustavne analize koje se izjednačava sa osjetom/qualiom-a. Odnosno, osjet se izjednačava samo sebi razumljivim.

Zato bi Heideggerova (2005) metodologija mogla poslužiti analizi na sljedeći način: pretpostavljajući da odnosi bića, bitka, identiteta, bivstvjućeg, događaja, suštine kolaju međusobno se nadopunjujući, očito smatra da u tim međuodnosima koje filozofija postavlja kao ontološke mora postojati razlog zbog kojeg bismo mogli ustvrditi i granice iste metafizike. Zbog njih bi ona prestala biti samoj sebi svrha u nedostatku jednoobrazne definicije. Ako Heidegger u tom kontekstu navodi *sapripadanje* dolazeći postepeno do *mišljenja* da bi kasnije nužno došao do zaključka da elementi istog povezuju čovjeka i biće, on sasvim očekivano zaključuje da je metafizika u isti mah i *ontologija i teologija*. Ako tomu pridodamo jezik kao neprikosnovenu stavku s kojom sve završava i počinje, pa tako i čitava transfiguracija bitka i bića jasno je i zašto ontologija i teologija metafiziku spajaju u objektivan sud.

Dekonstrukcija metafizike na bazi jezika se ogleda u imenovanju diferencijacije ta dva pola ali i u njihovom prožimanju u konstrukciju realiteta sadržanog također u jeziku. Ako je tako, on nužno mora izbjeći individualno zarad kolektivnog, općeg

koje je formalizirano i kao takvo objektivno - istina po sebi. Ukoliko *sapripadanje* uključuje elemente mišljenja, mišljenje ne može biti samo flash, bljesak ideje, nego je i ideja ali i konstelacija elemenata koji istu ideju formiraju. Zato istom kontekstu pripadaju i događaj i suština. Jer događaj izaziva misao o suštini. Ako postoji suština, mora postojati ono što se naziva bivstvjućem jer nazivati bivstvjuće bivstvjućim može se jedino bićem ili uz biće čija egzistencija, reminiscencija ideje ukovana u jezik, formirana mišlju, izazvana događajem koji se prepoznaje kroz identitetske formulacije jedino tako i može doći do suštine. A suština briše individualno kroz locus communis – ne kao podrazumijevajuće bez metodološke osnovice, već kao isfiltriranu, dekonstruiranu tvorevinu koju izazivaju i uvjetuju prostor i vrijeme ne izuzimajući perfekt i prezent percepcije, nakanu i potvrdu nakane. Ako je tako, opće mjesto se modelira i izaziva te akt socijalnog/zajedničkog akumulirajući zadanosti par excellance suštinu izvodi in vivo.

Dakle, opera koja je nositelj i imenitelj upravo takvog izvođenja, adaptirajući jedinstvenost elemenata markira suštinu realne perceptivne interakcije u kojoj se gubi individualnost, subjektivnost. Intuitivna pretpostavka koja i jest misao prelazi put kojim se konačno stacionira u jeziku. Konstelacija/e pretpostavki, intuicija tako biva trajno obilježen i zabilježen tek onda kad socijalno preuzme pojedinačno iako

ono može biti transmisijsko i impulsima koji se eventualno podudaraju naznačiti opće kolektiviteta. Riječ je o konstelaciji pretpostavki i intuicija se u operi usložnjava stoga što opera proizvodi i stremi tome da proizvede njih što više računajući na elemente od kojih se sastoji. Tako, emocija koja je neizostavna ako spominjemo metafizičko svojstvo opere, u danom trenutku izvođenja, biva potpomognuta dodatnim elementima od koji se sama izvedba sastoji. Na sceni postoje glumci, koji pjevaju i izgovaraju tekst, orkestar nije vidljiv, scena je vidljiva a na njoj se osim pjevača mogu naći i plesači primjerice koji također izazivaju ili žele izazvati reakciju, u suprotnom ne bi se uopće našli na sceni.

Ono što se događa na sceni i iza scene, posredno i neposredno izaziva značenje i izaziva emociju ili emocije / osjete-qualia, poigravajući se individualnim i kolektivnim da bi zaokružilo cjelinu opere. Društvena percepcija opere suponira povezanost tih odvojivih dijelova od kojih je sačinjena. Konvergentna fenomenologija opere je fenomenološki pristup operi koji uopćava, akcentira konstantnu prisutnost naglašavajući postojanost dimenzije života i dimenzije umjetnosti. Ali značenje i qualia / e nisu isto te proizvodnja ili izazivanje jednog i drugog može biti povezano ali nikako se ne može izjednačiti. Derrida (2007) konceptom dekonstrukcije potpomaže upravo taj zaključak. Norris (1990) objašnjava postupke zbog kojih je uopće metafizika došla u fazu

dekonstrukcije- preko jezika, pojmova. A i Gadamer transkripcijom ideje želi doznačiti ono što kod Derride dolazi kao “sukob” s tradicijom.

Raščlanjivanje percepcije opere na odvojive perceptivne cjeline moralo bi sublimirati čitavu opernu stvarnost koncept istine opere – značenje svakog njezinog dijela ili dijela koji se na nju odnosi. Partikularni odnos: zvuka, glazbe, glume/kazališta, povijesti, kulture, mitologije i napokon socijalne percepcije i personalne percepcije čini jednu cjelinu. Očigledno je da te percepcije stvaraju konvergentnu fenomenologiju stvaraju vlastitu logičku strukturu. Stoga je nužno odgovoriti na pitanje svake pojedinačne i odvojive, ne bi li se ponovo, u konačnici došlo do cjeline; hipersenzorne, hipernarativne, hiperkulturalne, intertekstualne, hiperperceptualne i napokon preteče srodne današnjim glazbenim međuzanrovnim hibridima (nastalim na tom putu gomilanja različitih perceptivnih struktura, konvergentne fenomenologije i doživljaja u slučaju mjuzikla⁶⁰).

Glazba u uvodnom dijelu nije se slučajno našla na prvom mjestu! Zato jer je ona permanentna sadržina opere, humanizirana ljudskim glasom te uopće svakom ljudskom akcijom (upotrebom instrumenata

⁶⁰ Nastao početkom 20. stoljeća na Broadwayu (New York), taj glazbeno-scenski oblik/djelo procvat doživljava u vremenu od dvadesetih do šezdesetih istog stoljeća. Webber je najznačajniji skladatelj mjuzikla u drugoj polovici stoljeća a popularnosti njegovih mjuzikla svjedoče i filmske ekranizacije Evite i Fantoma u operi.

i ruko/vođenjem orkestra) i dehumanizirana zvukom instrumenta (jer instrument posjeduje vlastiti zvuk!), a u oba slučaja artifičijelna u odnosu na govor i zvuk iz/u prirodi/e. Sve kreće od nje i njezinog utjecaja na i od čovjeka kao individue a dalje se proširuje na opću socijalnu razinu - međudjelovanja. Ali svakako, da bismo je razumjeli u njezinoj svrhovitosti, kauzalnosti unutar ostalih konvergentnih sadržina društvene percepcije, pa onda i društvene fenomenologije opera, potrebno je sačiniti zbir objektivnih i subjektivnih sudova.

Sve je stoga zavisno od STRATEGIJE HERMENEUTIKE i INTERPRETACIJE. Odlučujuća stvar je šta se određuje ili šta se uzima kao HORIZONT INTERPRETACIJE: skup qualia koje dolaze iz horizonta duhovnog svijeta i duhovnih objekata i njihovih relacija (ideje, ideacije), skup qualia kao psihičkih objekata (afektivnih stanja, emocije), ili skup termina koji čine vokabular deskripcije fizičkih stvari u prostoru i vremenu (osjetilna stanja, percepcije). Opera je takva umjetnička forma koja je u stanju sve ove horizonte interpretacije postaviti kao važeće, uvest ih u umjetnički doživljaj ili ih potisnuti u detalj koji može postati pokretač neke nove strategije interpretacije.

Opera zato može i mora biti shvaćena kao muzejski artefakt. Ona može biti uzeta ili izuzeta u i iz sistema produkcije i reprodukcije, rasparčana ili cjelovita, smještena u kontekst sadašnjosti ili smješte-

na u epohu iz koje dolazi zbog čega povratna informacija publike bez koje svakako ne može preživjeti čak ni kao simbol mora biti uključena u čitav taj proces kao korpus koji će iz danog sadržaja uzeti dio koji mu treba biti dostupan kako bi ga naučio još jednoj vrsti vokabulara ako on to želi, ako je spreman na to; ako ima hrabrosti da izađe iz konteksta u kontekst i bude sam umjetnik percepcije.

Granice su zato vrlo fleksibilne i treba ih shvaćati pragmatično, kroz logiku avanturizma i znanja. Tek onda će opera *Služavka gospodarica* u Sarajevu 2016. godine, sa pokušajem da se imitira originalni predložak gdje se i orkestar i pjevači odjevaju u barokne odore biti dvostruko komična, kao pokušaj da se doživi epoha – vizualno scenski, te kroz prevedeni libretto i glazbu koju intuitivno svakako prepoznamo i označavamo kao komičnu (prepoznavanje sadržaja opera).

Formulu umjetničkog pseudoiskaza bi slijedila i *Mimi* Frédéricica Verrièresa, opera nastala prema Puccinijevom predlošku opere *La Bohème* sa zagrebačkom praizvedbom 18.1.2016. Riječ je o projektu osuvremenjavanja utoliko što će fraziranje predočavanja ustupiti mjesto reinterpetaciji liričnog i strastvenog glazbenog fraziranja jednog lika što nije isključilo i manir samog Puccinija. On se smatra glazbenim portretistom ženskih likova a svjetska pozornica danas, ova post-postmodernistička, dekonstruktivistička pokušava ustupiti mjesto drugom

ženskom identitetu/karakteru. Tako „pozitivistički“ pristup umjetničkom djelu postaje ishodište stvaranju umjetničkog eha s obzirom na realnost, na objektivne/sadašnje muško-ženske odnose, na probleme fluidnih identiteta i onome što je Dolar (2012) nazvao „glasom etičke figure“. Zakon etike može boraviti u umjetnosti kao iskaz, kao stav, kao htjenje da se objek(a)t subjektivizira. Ako se subjektiviziranje / subjektivizacija postigne mimesisom dekonstrukcije doći će do transmisije značenja. Tako Mimi-figura / lik / karakter dobiva idenitet koji se izjednačava i / ili dijeli preko umjetničkog iskaza sudbinu žene na prostoru koji želi tim iskazom, tim postupkom / postupanjem ići za onim trendovima koji su u isto društvo ušli kao denudirani temelj demokracije (misli, djelovanja, fantaziranja).

Ako smo glazbu pribrojali primordijalnim ljudskim potrebama, ona i jest i biva najprije zbog vlastite osnove – zvuka. A što je zvuk? Vrlo jednostavno – sve što percipiramo organima sluha i što se odvija u prirodi. Kada se zvuk prevodi u ton, kada se tononovi nanižu i uvežu u jednu cjelinu – notni zapis na razini vidljivog, šifriranog zvuka, izraza, niza znakova onda dobivamo melodiju čije ummožavanje označavamo kao glazbu neovisno o žanru.

Ako smo konstatirali da zvuk “jest” u prirodi a jest jer se prepoznaje u svim radnjama: hod, otvaranju vrata, vjetru, padanju kiše i lišća etc. jer na-prosto percepcija doznačava njegovu nazočnost, onda

ne samo da potvrđujemo percepciju zvuka uopće nego i specificiramo zvuk pribrajajući ga određenoj radnji ili “prirodnoj zakonitosti”. Zvuk je imanentan prirodi, a čovjek također “jest u” prirodi pa je zato i sama priroda - locus communis. Prema tome definicija glasi :

“ Zvuk je osjet, što ga primamo slušnim organom (uhom); nastaje titranjem elastičnih tjelesa, a širi se u obliku zvučnih valova. Jednakomjerne titraje čujemo kao ton, pojedine potrese kao prasak, a nejednakomjerne titraje kao šum. Broj titraja u sekundi određuje visinu tona. Tonovi koje čujemo, imaju 16 titraja do 20. 000 titraja u jednoj sekundi.” (Chudoba, 1946)

U knjizi *How we hear music: The relationship between the music and the hearing mechanism* Jamesa Beamenta (2001)⁶¹ nailazimo na nekoliko zanimljivih dijelova koja se bave baš problematiziranjem percepcije zvuka - kako tj. na koji način čujemo zvuk i kako se zvuk pretiče u melodiju. Naime svi (odnosno osobe bez trajnog oštećenja sluha) čujemo na isti način isti zvuk i njegovu frekvenciju.

“ Naš mozak prepoznaje jačinu zvuka na način da živci nose signale iz uha do do kore/ovojnice mozga da bi naposljetku tijelo primilo taj podra-

⁶¹ Autor u istoimenoj knjizi objašnjava načine kojima čujemo/percipiramo glazbu.

žaj. Kada je posrijedi vrlo glasan zvuk ili zvuci, živci koji nose signale kroz uši pa do korteksa, postoje živci koji idu drugim smijerom kao što se događa i inače u našem tjelesnom sistemu. Živci su potrebni za mnogo stvari, ne i najmanje za pomoć podržavanju tjelesnih funkcija kojih nismo svjesni “ (Beament, 2001, 147).

Odmah potom isti autor⁶² navodi kako se pretpostavlja da glazba „nastala“, 20 000 godina pr. K. Zanimljivo je da je u Kini pronađena flauta / frula sa sedam rupa korištena 9000 pr. K a taj podatak naslućuje da je onda već nekoliko tisuća godina prije postojala pentatonska ljestvica ili skala (pet tonova udaljenih u raznim intervalima (razmak, međuprostor, odnos dvaju tonova s obzirom na broj titraja, odnosno visinu). To se dakako slaže s početnom konstatacijom ili stremljenjem ka ontologiji primorijalnog. Glazba je „božanski dar“ u folklornoj interpretaciji / reminiscenciji, a dalje postaje sredstvo korišteno s nakanom. Glazbena fraza postaje sukus prepoznavanja, postaje simbol u znakovnom sistemu⁶³. Glazba je prema tome nužnost, neizostavan evolucij-

⁶² Primjeri koji se dalje navode kao teze su također preuzeti iz istoimene knjige. Izostavljen navod svjedoči o tome da je riječ o toposima glazbene povijesti na koje možemo naići i u udžbenicima glazbene kulture.

⁶³ Po de Saussureu: označitelj = psihički dojam zvuka; označeno = pojam, predodžba (Biti, 2000). U glazbenom smislu shvaćanja tih odnosa kroz jezik glazbe vidjeti *Jezik muzike* (Kuk, 1984).

ski fenomen razlikovanja koji iskušava granice ljudske percepcije zvuka.

Arheološki nalazi tvore priču o koegzistenciji evolucija elementarnih i specifičnih. Uz ljudsku potrebu za hranom i razmnožavanjem postojala je potreba da svom životu daje smisao koji se pretače u misao o suodnosu s metafizičkim, božanskim, onim što se vezuje za područje emocija. Imati osjećaj za „nešto“ značilo bi otići izvan granica samog jezika, govora, uobičajene konverzacije i uobičajenog jezičnog uobličavanja smisla. Jezik je trajan, o tome svjedoče pisani svjedočanstva, zapisi – konkretizirani jezik u sistemu znakova. Osjećaj nije trajan. On je refleksija na „nešto“ što samo po sebi jest konkretno. Mi osjećamo da postojimo ali nas uvijek fascinira ne poznavanje podrijetla postojanja. Postoji li prapočetak ili je taj prapočetak dio iluzije o svijetu u kojem mora postojati red ⁶⁴. Brisanje kaosa u ovozemaljskom. Odatle je i taj paradoks emocije, osjeta, osjećaja, qualia. One su „ono“ što odudara od reda za kojim čovjek teži, odudaraju od konkretnog saznanja i Znanja utoliko što „to“-qualia pripada radu neurona, pripada urođenim sklonostima a da se

⁶⁴ Vrlo infantilna pitanja kolaju oko općih tema: tko može tvrditi da su Darwinove teorije u potpunosti istine; tko može sa sigurnošću govoriti da je Bog Stvoritelj a tko može pak dokazati Veliki prasak? Ako postoji početak što je bilo prije; kako možemo sebi objasniti želju za odgovorom na posljednje pitanja zašto i kako? Ona odzvanjaju svako malo kao eho želje/potrebe da se svemu da oblik spoznaje i znanja jezične otopljivosti.

sklonosti i rad neurona ne mogu iskontrolirati, doseći egzaktno – u matematičkim mjernim jedinicama. I onda se qualia nađu konfrontirane kulturološkim predispozicijama, obiteljskim okruženjem, stupnjem obrazovanja etc. Uvijek nešto nedostaje ili se nadopunjuje nenadanim kada prvi put čujemo neku kompoziciju. Vizualizirani intenzitet osjećaja je ono prvo što možemo obuhvatiti jezikom. Zašto je to baš tako i nikako drugačije možemo doznati posredno – tumačeći načela po kojima to jest tako a nije nikako drugačije.

Ovdje je bitno naglasiti da je “uživanje” u glazbi podređeno njezinom nepoznavanju- nepoznavanje njezine strukture. Arnheim (2008) navodi da je bitna činjenica da se značenje glazbe ne može ograničiti na duševna stanja. Baš zato opera u sebi sadržava narativ koji je u funkciji devalvacije same melodije (pa i zvuka, dodajem) paradoksalno jer ga neprestano svodi na jezik/govor/mimiku koja mu ne pripada, koja je izvan njegove logike i strukture muzičkog izraza. Glazba može izazvati qualiu ali rezultat ostaje u domeni osjetilnog prepoznatog-detektiranog. Naša želja da je vizualiziramo također je produkt refleksije (u kontekstu opere) scenskog: facijalnih ekspresija. Ukoliko nam one nisu dostupne i percipiramo samo melodiju, uključujemo u percepciju područje nesvjesnog. Ono je pak rezultat već spomenutih kauzalnih veza: zašto osjećamo glazbu i zašto

njome želimo upravljati i jezikom ili uz pomoć jezika koji joj ne pripada.

Čulno se konstantno vraća na razinu božanskog baš zbog toga. Razlog tomu je i taj što se umjetnikovo umijeće poistovjećuje sa nadnaravnim. Imati „dar“ u uobičajenom razumijevanja imanja „dara“ a što je zapravo umijeće realiziranja ideje, opredmećenje, smatra se božanskim interveniranjem u bitku bića, bitku čovjeka zbog čega je on takav kakav jest drugačiji, autentičan. Zato je i umjetnik poput „nadaravnog“ bića jer mu je „dano“ što drugi ne posjeduje. U realnim okvirima shvaćanja, objektivne stvarnosti, umjetnik se zaista prema stupnju umijeća razlikuje od Drugog čovjeka (ili individue koja isto tako posjeduje druge vještine) kojemu je to umijeće ili nerazumljivo ili naprosto stupanj umješnosti/vještina u onome čemu sam nije sklon, zanemarujući rad i sa-znanje izjednačava sa u-rođenim naslijeđe(ni)m. Taj postupak glorifikacije i konfuzne netendenciozne jezične i mišljene konstrukcije u shvaćanju umjetnika i umjetnosti jest „mistifikatorski“ koji ne teži raz-otkrivanju već se prema neznanju odnosi „hiperbolički“. Da teži raz-otkrivanju on se ne bi zadržavao samo na osjetu-qualiji ili qualijama kao zadnjoj nadrealnoj cjelini za sebe bez začetka, predispozicija, uvijeta iz kojih nastaje i zbog kojih jest.

Također, ne razumjeti a osjećati znači ne posjedovati znanje kojim bi se razumjelo to osjećanje.

“Razumjeti se znači razumjeti sebe u nečemu”⁶⁵ (Gadamer, 1978, 210). Ako sebe ne razumijemo potiskujemo ego da bismo spoznali ono što je izvan njega, izvan misli i osjećaja/osjećanja u želji da dosegne logičku strukturu (glazbenog djela).

3.3 Ontologija prvog lica glazbe: *Qualia*

Zato je u kontestu opere izuzetno bitno pitanje: što su *qualia* u odnosu na sve ono od čega se sastoji supstrat (glazba)?

Opera se očigledno sastoji od nekoliko odvojivih umjetničkih fragmenata koji svaki za sebe izaziva osjet izdvojen iz izvedbene cjeline. Očito je i da svi ti dijelovi funkcioniraju zajedno. Jednako kao što i percepciju čine svi osjeti cjelovitom tako i osjeti svaki za sebe jesu funkcionalne cjeline. Najvažnije *qualia* tj. njihov odnos i prožimanje odnose se na odvojivost dvaju perceptivnih cjelina: glazbe i vizualnih elemenata koje čine scenu (odnosno, pokrete, dekor, kostime); pokretače *qualia* i vizualne i auditivne percepcije (kao nesvjesnog procesa na temelju osjetilnih informacija koji imaju nužnu biološku pozadinu). I vizualna i auditivna percepcija se mogu vezati za dva

⁶⁵ Danas me-već sam loše raspoložen-krajem poopodneva spopada trenutak strahovite tuge. Rasplakala me je vrlo lijepa arija basa iz Händelove *Semele* (3.čin). Pomišljam kako me zvala mam. („R moj, R moj“). Barthes (2013, 128.)

procesa informacija (tu se nalazi ideja (o) plošnim percepcijama). Ona može izazvati simultanost informacija: ono što se se očekuje i ono što se dobiva, odnosno ono što je unaprijed zadano kao predodžba i inter- personalna nadogradnja.

Na subjektivnom planu, one mogu ući u kontekst stvaranja/poticanja osjećaja, emocija koje jesu percepcija (Merleau-Pontyovo iskustvo “vlastitog tijela”). Ako osjeti čine percepciju, onda emocija nikako ne može biti samo trenutak iako se takvom doima, zato i jest riječ o dvostrukosti, onome što jesmo svjesni i onome što se nalazi u podsvijesti. Tijelo ima uporište u znanosti, tjelesne funkcije daju se obrazložiti, smjestiti u panel-diskusije o ljudskim genima/genetici, o strukturi ljudskog mozga, o radu neurona, o poremećajima i sl. a svaka znanost polazi od konkretnih postavki – na koji način čovjek funkcionira, koje su osnovne tjelesne funkcije.

Tijelo razmatrano kroz elementarne rakurse percepcije opere u društvenoj percepciji biva dovedeno u pitanje zbog suprotstavljenosti (ponovo!) subjektivnog i objektivnog na planu podjele prostora i konfiguraciji odnosa baš prema subjektivnom i odvojivom. Riječ je o perceptivnoj hijerarhiji, kako u odvojivoj percepciji gdje izvedbeni korpus – ono što postoji i odvija se na sceni, djeluje na osjetila jedinke ili subjekta tako i na društveni korpus koji u određenoj mjeri poništava materiju subjektivnog izneseći ga na nivo elementarne redukcije zarad ravnoteže kolek-

tivne percepcije. Biološke predispozicije u kontekstu “socijalnog” počinju blijedjeti kroz činove između konvencije i nekonvencionalnog, znanstvenog i apstraktnog i mistifikatorskog.

Već se i Aristotel (1996) dotiče područja koje nazivamo qualia i/li područjem qualia (rada neurona) a koje će Denett (1991) smiještati, može se zaključiti, između fikcije i stvarnosti ali omeđeno onim – *a self* tj. *pojedinač*, odnosno – ja, subjektivno pojedinačnim, jednako kao i Merleau-Ponty (1990, 199) koji suponira tijelo u kome se sve te radnje (neurona) odvijaju, “tijelo-simbol egzistencije” koji istu “egzistenciju ostvaruje” zbog čega ono “jest njezina zbilja”. Kada Aristotel već uobličava bitnu razliku između mišljenja i osjetnog opažanja sugerira nekontroliranost tih osjeta (koje znanost obrazlaže na prethodno spomenut način).

Dok je mišljenje u moći čovjeka, osjetilno opažanje po Aristotelu, nije u njegovoj moći. I zaista, aktivnost ljudskog mozga u danom trenutku signalizacije i realizacije osjeta djeluje kao funkcija emfatičnog nepojmljivog, onoga što se istovremeno događa i u tijelu i izvan njega. Upravo taj problem tijela i percepcije razmatra Merleau-Ponty. Ključna početna misao autora u poglavlju *Osjećanje* (1990, 246) jest sljedeća: “objektivno mišljenje ne poznaje subjekt percepcije”. Univerzalno mišljenje ili objektivni sud nikako ne može nadomjestiti želju da se danom trenutku u kome osjet postaje emocionalna

prekretnica idući željenim, neželjenim ili nepoznatim putem kognitivne deskripcije osjeta, daruje dodatak subjektivnog autentičnog. Ono svakako postoji, ali nije izvanjsko nego se njegova specifičnost odnosi na određene funkcije objektivnog tijela, na njegove motoričke funkcije, na sinkronizaciju funkcija neurona “osjećajućeg subjekta”.

Osjećajući subjekt jest “ja”. Damasio (2005) otkrivajući svijest putem neurobiologije želi obuhvatiti ovo na što nailazim u „ja“-jastvo, jastveno. On želi doznati kako ljudski mozak stvara mentalne modele i kako se upravo s njihovim stvaranjem stvara osjet. *Budnost, temeljna svijest i proširena svijest* se sudeći prema njegovim istraživanjima emocija razlikuju. Može se biti budan ali odsutan (sjedimo u kazalištu i formalno pratimo zbivanja na sceni ali smo zapravo odsutni i ne zapažamo zbivanja, pogled nam je fokusiran na jednu točku). Temeljna svijest se odnosi na sada i ovdje, dok proširena svijest jest obuhvaćena mnogo složenijim procesima a nije jednaka inteligenciji. Dakle, proširena svijest može obuhvatiti ili sezati do prošlosti i budućnosti.

Kognitivna funkcija proširene svijesti, mogli bismo zaključiti, jest ta koja omogućava socijalnu interakciju, odnosno zahvaljujući njoj kolanje qualia i rezultati emocija mogu biti shvaćeni ili interpretirani kao društveni fakt. Ono što može apstrahirati nedoumice budnosti, temeljne svijesti i proširene svijesti. Kauzalitet je dakle u slučaju socijalne inte-

rakcije apstrahiranje činjenica. Znanost dokazuje jedno pravilo koje se odnosi na sveukupno djelovanje ljudskog mozga tj.tijela a socijalna, mogli bismo zaključiti dedukcija ⁶⁶, oslanja se na sasvim logični slijed koji proizlazi iz efekta zabune prenesenog u jezik poopčavanja⁶⁷.

No, opet se kreće od onoga “ja” ili jastva da bi se obuhvatilo kretanje umnožavanja pojedinačnog – *omnia meum mecum porto* obrazac transponiran u ograničenost paradoksalne socijalne bezgraničnosti ograničenosti – sada, ovdje, identifikacije i „kulturalne“ izvedbe i/li izvedbe kulture. Ono što Aristotel dalje razmatra su osjetila, način na koji funkcioniraju (u pojavnom svijetu). Zvuk je, zaključuje – kretanje. Dok je za vid najvažnija – boja. “Osjećanje je”, dalje Aristotel (1996: 62) izvodi zaključak, “neko trpljenje, stvarajuće”. Ono što gledamo i vidimo vs. ono što čujemo i slušamo.

Upravo to “stvarajuće” kod prosječnog recipijenta opere, ostaje na nivou trpljećeg i stvarajućeg zbog mnoštva interpretacija i reinterpretacija o fluidnim qualiamama.

⁶⁶ Dedukcija ili zaključak od općih sudova ka pojedinačnim u društvenoj percepciji opere se može odnositi na subjektivni odnos „ja“ koje je moguće shvatiti jedino na reverzibilan način suprotstavljanja „ja“ ili jastva mnoštvu ili kolektivu, iz mnoštva pitanjem o njegovom kretanju ili ponašanju u grupi.

⁶⁷ Ono što je Damasio razotkrio, znanstveno utvrdio, proces društvene percepcije opere prenosi u područje efekta očudenja, efekta „zabune“ ili neprepoznavanja (odsustvo želje za prepoznavanjem stvarnog/realnog, znanjem, saznanjem).

Ako *qualia* najprije vezujemo za vizualnu percepciju onda znanost (primarna, udžbenička, ona koja se uzimaju kao početna pozicija, internet informacija) odgovara kako vidimo: svjetlost prevodi impulse koji se optičkim živcem prenose u mozak. Vid je najrazvijenije osjetilo uz koje vezujemo „vizualnu percepciju“ a ona pak nije ništa drugo do „psihološka manifestacija vizualne informacije“.

Kada su osjetila u pitanju trebalo bi biti sve jasno. „Ja“, kada su *qualia* u pitanju, predstavlja problem zbog vlastite konotativne isključivosti. To „ja“ dolazi do razine djelomičnog „brisanja“ evolucijskih objašnjenja, znanstveno ustanovljenih⁶⁸. One u konačnici rađaju paradoks na nivou društvene percepcije – to „ja“ je istodobno i postojeće (tijelo) i nepostojeće (objekt-nedefinirano fluidno sredstvo socijalne interakcije).

Subjekt „osjeća“ subjektivno a „objektivno“ se nalazi u stanju kolektivnog osjećanja i promatranja, neizdvojenosti; različitih stanja i interpretativnih „normi“ tih stanja. Ono što rađaju shizofrenija i epilepsija ili drugi poremećaji (karakterističnost umjetnika kao što su Dostojevski i Mozart čija kreativnost se može dovesti u vezu s neuobičajenim radom neurona/mozga zbog čega bi znanost ustvrdila da je riječ

⁶⁸ Vidjeti primjere koje navodim u prvom dijelu – nepredvidivost rada neurona. Također, imati na umu *Neurology of the Arts* F.Clifford Rose.

o izuzecima koji bi u daljem razmatranju bili markirani kao neurotici i sl.) biva preneseno u područje ljudske neuobičajene kreativnosti a društveno je percipirano tako da ignorira teorije o svijesti i funkcijama ljudskog mozga, te se na toj razini razumijevanja umjetničkog djelovanja vještina shvaća kao karakteristična invencija percepcije. Način na koji umjetnik qualiamu ili iz njihovu pomoć izražava percepciju, kroz umjetničko, dalje u kulturi⁶⁹ djeluje aproksimativnim sredstvima uvjeravanja – onim što se čini da jest isključivo u svijetu umjetnosti i umjetničkog činjenja i djelotvorno je u socijalnom činu rezolutne identifikacije i hinjene slobode. Mi se nalazimo tu, sada i naša osjetila odgovaraju sa subjektivnim i kolektivnim-objektivnim korpusom što naš razum može kodificirati voljom u danom trenutku – autosugestivno, samokontrolom. Hinjena sloboda jest takva zbog prostora – za operu važne kazališne kuće gdje ne postoji restrikcija pravila; sve je moguće.

Ono što se odvija u njoj je filter-raspoloženje „stanja svijesti“ kojemu neo-katarza (kao udvostručena katarza kauzalnih perceptivnih odnosa!) ili katarza služe u priopćavanju/poopćavanju istine pojavnog svijeta u imaginarnom, inventivno-perceptivnom kauzalnom nizu umjetničkog i društvenog djelovanja-interakcije. Emocija i njezino uobličavanje stoga može biti hinjeno također, samokontrolom i autosu-

⁶⁹ Vidjeti u *Istine i sloboda* Polin (2000).

gestivno što uopće ne nalazi svoje stabilno uporište u znanju, saznanju i znanosti na temelju svijesti (o). Ponovo to “ja” tada nastupa u sintezi poticanja i identifikacije.

Vratiti se ponovo odnosu znanja, saznanja i/li razumijavanja i kauzalnosti značilo bi i *qualia* u društvenom kontekstu smjestiti na ravan eksplikativne demencije. Razumjeti operu nije isto kao i voljeti prostor u kome se boravi u to vrijeme, voljeti osjećaj socijalne pripadnosti, voljeti glazbu, “voljeti” bilo što jer “voljenje” je devalvacija konotativnih vrijednosti umjetničkog djela.

Uzmimo za primjer Harnoncourtov (2008:94-102) pokušaj objašnjavanja kako pojedini aspekti, načini gledanja – *motrišta* moraju otvoriti svoje mogućnosti ka novim otkrićima; znanstveno ili egzaktno ulazi u diskurs i o poznavanju pojedinačnog ekscitativnih formi. Da bi se djelo razumjelo (tko gleda i sluša radnju na sceni) ono zahtjeva i dodatno uključivanje elemenata prosudbe i mimo sugestivnih. Kada pišem – prosječan recipijent, prosječno se odnosi na nemogućnost/i odupiranju idejnoj predodžbi opere. Ona se može obuhvatiti mnoštvom perceptivnih inkluzija koje u konačnici čine cjelovitost trenutnog afektivnog; “trenutka emocionalnog potresa“ (Adorno, 1979).

Afektivno je to područje osjeta, *qualia*, emocija a može biti prevedeno u govorni jezik na način da se jezično izniveliraju receptivne (da li sam vidio i čuo

to što jesam?) i perceptivne razlike (ja jesam vidio i čuo upravo to? što?) onih koji slušaju bez obzira na njihov background. Ako ja raspoložem znanjem ono me neće spriječiti da osjet, izazavanu emociju označim sa “lijepo” ili “ružno”. To označavanje ili doznačavanje u socijalnoj interakciji nejednakih znanja o onome što se percipira ne konotira izuzeće iz disproporcija znanja, spoznavanja i osjećanja i/li svijesti (o) djelu te naposljetku i vrednovanja kao intimnog suda o percipiranom.

Zbog toga što auditivna percepcija u kontekstu opere zauzima najznačajnije mjesto, važno je objasniti na koji način bi se mogla podijeliti prema tipu slušatelja. Ta podjela bi djelomično razjasnila nedoumice vezane za različite stupnjeve percepcije koji ulaze u demarkaciju „ja“-tijelo i socijalni korpus.

Sukladno percepciji postojala bi tri - opća tipa slušatelja:

- a) slušatelj koji poznaje glazbeni jezik, teoriju i povijest glazbe, logičnu strukturu glazbenog djela i sva pravila glazbenog sistema (potpuni opseg svih tonova koji se upotrebljavaju u glazbi-osam oktava)⁷⁰ koja se odnose na

⁷⁰ Percepcija i u ovome slučaju biva upitna. Invenција percepcije (možemo je shvatiti PONAŠANJEM U ODNOSU NA SVIJEST (O)), ponovo i na nivou „ja“ postaje bezgranična u odnosu na svijest (o). Gligo (1999:34-43) pojašnjava što je *misaona apstrakcija* koja se odnosi na *višedimenzionalnost znakovlja*. Čitanje i poznavanje partiture neće spriječiti od nehotećnog

čitanje partiture te zbog svog znanja prilikom recepcije perceptivno smiješta u logičnu kauzalnu misao o djelu zbog čega spoznaje na koji način je djelo nastalo, odnosno od kojih elemenata se sastoji;

- b) slušatelj koji djelomično poznaje pravila glazbenog jezika, teoriju i povijest glazbe te kauzalna misao o djelu, na koji način je nastalo smiješta u koncept kauzalnog niza s kojim raspolaže;
- c) slušatelj koji ne poznaje zakonitosti vezane za teoriju i povijest glazbe, ne zna čitati partituru i raspolaže isključivostima sudova na temelju qualia za koje smatra da se nekontrolirano kreću i nestaju s melodijom, zvukom.

Stupanj znanja dovodi do zaključka po kome se ove tri skupine razlikuju. Eksplikacija ipak ne dozvoljava pravilo po kome u prvoj skupini postoji balans rada tijela, uma (intellectus) i razuma (ratio-kao logično rasuđivanje) ili konačni disbalans istoga u drugim skupinama. Isto se događa i s vizualnom percepcijom. Neoštećeni vid (i sluh) raspolagaje osjetilom označeno kao „normalno“ u perceptivnom smislu neće uvijek rezultirati doslovnim oponašanjem

nadopunjavanja. Akustična realizacija može biti razočaravajuća iako postoji (zaključimo) znanje.

niti u umjetničkoj invenciji percepcije a ni u (ili u) percepciji umjetničkog djela. Nadalje, sudovi ne sprječavaju da umjetničko djelo osudimo na propost ili da ga glorificiramo kao „novu“ umjetnost.

Vizualna društvena percepcija može također biti autosugestivna, samokontrolirajuća. Npr. Salazar (1984) u *Semiologiji kostima* piše o opsjednutosti kostimom u izvedbama operne tragedije 17. stoljeća; čak štoviše, ti kostimi odaju različite asocijacije i simboličke funkcije spajanja likova; “kostim glavnih junaka podvlači strukturalnu funkciju koja ih međusobno povezuje” (1984:95). U kontekstu percepcije i umjetničke invencije sve se pojednostavljuje socialnim lapidarnim pulsom. Znanja ili znanost koja se postepeno razvija djeluje tako da forsira kauzalnost razvoja umjetničkog djela u odnosu na vlastiti razvoj. Raspon znanja fragmentarno se raspoređuje na saznanja o operi i njezinom djelovanju. Ono što je pretpostavljao Aristotel a danas postaje egzaktno ima svoj put u „eksproprijaciji“ intuitivnog.

Ništa zaista nije slučajno.

Razvoj akustike-nauke o zvuku kao dio fizike, osnovna raspodjela glasova na tri ženska i tri muška glasa, tehnika pjevanja, izum „operne dive“ u odnosu na kastrate, razvoj drame, kazališta, znanosti uopće od racionalizma pa naovamo rezultira formom kulturološke izvedenice prema kojoj kognitivne odrednice formiraju oštru distinkciju. Ali ona se u društvenom kontekstu preobličava u korištenje

zarad poboljšanja ili eksperimentiranja izvedbom (materijalom = glasom, prostorom, scenom, librettom, publikom).

Društvena percepcija opere oslanja se direktno ili indirektno na ta znanja razdvajajući dobro od lošeg u smislu te konačne izvedbe „semantike“ kulture / kulturnog. Socijalni perceptivni korpus se nalazi unutar nje. Od 19. stoljeća počinje vrijeme “bez iznenađenja”.

“Devetnaesti vijek ustanovljava tri sistema: dramski, vokalni i seksualni, i sprečava bilo kakvo odstupanje-raspored uloga prema obimu glasova, sistem podjele muški glas / ženski glas, tipologija mogućih situacija.” (Salazar, 1980: 144).

Percepcija socijalnog korpusa zato jest u konačnici iznuđena iako postoji početna inicijacija „ja“ sa svim preduvjetima vlastitosti.

Nadalje, moramo shvatiti da u društvenoj percepciji zabuna uslijedi ukoliko pokušamo racionalizirati emociju služeći se znanjem i znanošću kao željom za uvjeravanjem u nelogičnost invencije društvene percepcije i percepcije onoga “ja” . Nemoguće je nekoga natjerati na (po) misao o validnoj percepciji buke. Artikulacija percepcije putem redukcije rađa subjektivnu procjenu djela. Npr. visoki tonski rasponi koji glazbeniku predstavlja izazov i vještina-tehnika koja se postiže pjevanjem (potenciranje mu-

zičkih elemenata govora s nekim afektom; slabiji afekt rezultira pjevanjem bližem govoru-parlando, recitativ; što je jači to više prelazi u čisti glazbeni oblik-kantilena); topos prema kome je ljudski glas najsavršeniji instrument i njeguje se pjevačkom praksom, samokontrolom koja će spriječiti „puknuće“ glasa etc., skupini koja „ne voli“ klasičnu glazbu, zvučat će kao buka, iritantni zvuk čija realizacija postaje nesnošljiva. Tada se emotivni balans odnosa lijepo vs.ružno remeti drugim estetskim valorizacijama koje polaze od isključivosti onoga “ja” gdje se napokon gubi i mogućnost samokontrole i autosugestije odlazeći u smjeru iskaza *-ja ne znam* ili *ja to ne razumijem*.

S druge strane, lirski sopran ⁷¹ Marie Callas ⁷² neće biti perceptivno obuhvaćen samo na osnovi njezinog izvođenja već će senzacionalistički pristup štampe umjetniku/ci, njegovom/njezinom djelovanju i privatnom životu izazvati katarzu ili neo-katarzu koja prelazi granice samog prostora izvođenja opere, znanja i topose. Vanjski utjecaji tada dolaze do drugačije socijalne interakcije “ja” i socijalnog korpusa.

⁷¹ Sopran ili soprano je najviši pjevački glas. Visoki sopran ima opseg od c1 do a2, nekad i viši duboki sopran (mezzo-sopran tj. visoki alt) ima opseg od a do f2. Razlikuju se dramatski, lirski i koloraturni. Posljednji u nizu doseže i do e3.

Za podrobniju analizu razvoja i raspodjelu glasova pogledati *A History of Opera* Burton D. Fisher (2005).

⁷² Salazar (1984) ime Marie Callas spominje u kontekstu ideologije apsolutne dive.

Tada se može dogoditi da informacija koja nije zna-
nje o operi ulazi u područje katarze koje bi se trebalo
naći u kazalištu. Katarza se transformira u neo-ka-
tarzično raspoloženje koje ulazi zajedno s “ja” u ka-
zalište, a prema inerciji traga za “tradicionalnom”
katarzom sukladno s funkcijama i frakcijama
socijalnog korpusa. Onda „ja“ i korpus opere ponovo
dolaze u suodnos zbog čega i društvena percepcija-
društveni korpus ponovo ulaze u konfrontacije i me-
đudjelovanja perceptivnog jastva i kolektivne identi-
fikacije sa svim konotativnim množtvima.

3.4 Sinteza scenskih horizonata

Govor je kultivizirani ljudski zvuk koji ima ozna-
čitelja i označenog, poruku koju dešifrira svakom
rječju u tvorbi iz/govorene cjeline. Logika jezika je
sinkrazija kulture i skupova jezičnih znakova čije
strukturne cjeline je predstavljaju. Govor je jezično
činjenje, glazba je zvukovno. Rečenice ponekad, naj-
češće u umjetnosti vrlo umješno⁷³, u sebi sadržavaju
čitav kompleks simbolike / simboličnog, tako je i s
melodijom koja također ima simboličnu funkciju
fragmentiranu kroz odnose tempa i dinamike (makro

⁷³ Fraza: „što je pisac htio reći“ skreće pozornost na simboličnu
funkciju teksta. Kako dekonstruirati književni tekst kojim teo-
rijama se poslužiti, kojim postupcima. Postupcima pozitivista,
strukturalista, ruskih formalista etc. Ti postupci su bliski već
spomenutom Nietzscheovom *prevrednovanju svih vrijednosti*.

razumijevanje pojmova svedeno je na mikro definiciju: dinamika = jačina; tempo = brzina). Ali dalje, kroz glazbene fraze (zaokruženi dio glazbene misli) koje se nižu a oivičene su svim glazbenim oznakama koje se nalaze na partituri, stvara se i formira osjećaj ili aluzija na osjećaj sa konkretnom startnom pozicijom – nazivom skladbe. Ako je riječ o operi, isti je princip. On vrši identifikaciju teme, rezimira je, dekodira njezinu osnovicu.

Nimalo ne čudi razlikovanje glazbe od buke (iako glazba na koju nismo navikli, ona koja nam je strana, začudna, može poprimiti obilježje- bučnog jer se percepcija frekvencije zvuka- visine, naprosto izjednači sa subjektivnom jačinom zvuka, odnosno, nismo navikli na određenu visinu tona ili tonova i određene izvedbene sposobnosti koje odudaraju od nama uobičajenih (razlikovanje glazbenih žanrova!) pa opera zbog artifičnosti par excellence, izvedbene uopće može biti i jest vrlo često označena kao bučna, čemu pridonosi nekoliko centriranih zvučnih točki: orkestralni pasaži, solističke -arije, duetske+ pridruženi glasovi i zbarske).

Harmonija (nauka o sazvučju), *solfeggio* (pjevačka vježba kojom se usavršuje sluh, sigurnost u intonaciji i čitanje glazbenih djela), glazbena teorija u cjelini (učenje o glazbenim oblicima i glazbenom sistemu što dakako uključuje povijest glazbe i glazbenu estetiku) nas upozoravaju da glazba ima strukturu, glas registre (sustavi, nizovi tonova, vokalni ras-

pon) i da se može čitati što će reći da moramo naučiti glazbeni jezik da bismo ga razlikovali od svih drugih jezika i jezičnih struktura. Također, možemo ga doznačavati kroz, u partituri označene kontrole tempa i dinamike da bismo mogli izraziti glazbenu misao – frazu. Prema tome, biti bučan značilo bi proizvoditi buku koja se u značenjskom smislu mimoilazi s poimanjem melodije iako je i ona zvuk. Percepcija tog zvuka odaje nelagodu upravo zbog visoke razine zvučnog tlaka ukoliko na nju nismo navikli.

Zato jer nužno uključuje tonove i melodije, opera jest glazbena vrsta, i to vrlo složena jer uključuje instrumentalnu i vokalnu glazbu pridružujući im sve ostale teatarske elemente: scenografiju, kostimografiju, narativ (što i jest libretto kao tekst opere) i osobe na sceni kao glumci: plesače (balet kao druga pridružena plesna umjetnost) i pjevače koji su glumci u dvostrukoj ulozi artifijelne transformacije (glume i pjevaju). Radi tog gomilanja elemenata koje je teško percipirati odvojeno sa saznanjem o drugim koji također ožvljavaju na sceni, ona jest izvedbeni hibrid. Transformirana drama; glazbena drama. Zbog libretta, prilagođenog dramskog teksta i upotrebe melodije kao sredstva izražavanja dramskih situacija odakle i možemo suditi o značenju glazbene fraze, melodije koja bi imala neki (pridruženi) karakter ovisan o tempu i dinamici, pjevanje možemo dovesti i korepondenciju s (raz)govorom ili pričom (narativom).

Melodija, narativ-priča / libretto, facijalne ekspresije vezane vokalnm ekspresivnošću- glasnicama, kontrolom glasa i daha streme jednom: iskazu i izrazu osjećaja na sceni kada svaki element progovara, postepeno veze priču – narativ sveukupnosti opernog doživljaja oživljujući libretto svakom novom izvedbom koja jest neminovno različita od prethodne na interpretativnom nivou i na perceptivnom nivou društvenog korpusa koji se konstantno mijenja/cirkulira. Što će reći da potreba da se priča pjevanjem i glazbom (i uz sve ostale vizualno- scenske elemente i dekor upriličava na sceni), proizvod je ne samo želje pripadnika camerate da se oživi antička tragedija već ta želja i danas o(p)staje kao naslijeđe zajedno sa svim sudjelujućim interpretatorima-orkestru, dirigentu, solistima i publici.

3.5 Zaključak

“Skladatelji zasićuju glazbu emocijama znajući kakva su nam očekivanja i zatim vrlo promišljeno nadziru kad će se ta očekivanja ostvariti, a kad neće. Uzbudjenje, jezu i suze koje doživljavamo s glazbom rezultat su vještog manipuliranja našim očekivanjima koje proizvodi umješni skladatelj i glazbenici koji interpretiraju tu glazbu.” (Levitin, 2016, 110)

Glazba dakle ima moć emotivnog usmjeravanja. No, i s drugim elementima je tako. U operi sav

konglomerat elemenata od kojih se sastoji zapravo služe onome što smo davno prepoznali kao insinuciju i iznuđivanje. Zašto? Zato što umjetnost i služi čovjeku, zato jer postoji potreba za umjetnošću i zato jer *katarsis* i jest naposljetku to: bivanje u jastvu koje pretendira tome da ide prema van stapajući se sa socijalnim korpusom gdje na kraju etika i estetika bivaju uhvaćene u perceptivni smisao emotivnog balansa. Disbalans postoji onda kada ne znamo što očekujemo, ili smo uhvaćeni u zamku začudnog.

Hermeneutika i fenomenologija se moraju proširiti na područje opere shvaćene kao specifične glazbene tehnologije koja je hibridni model društvenog svijeta koji je sam u sebi proturječan i neprekidno traži uskladjivanje i podešavanje svih ljudskih identiteta koje pojedinac dnevno obnaša kao svoje životne uloge.

MITOLOŠKA REMINISCENCIJA I DRUŠTVENA STVARNOST U OPERI

4.1 Uvod

Historijski podaci o nastanku opere, o dvoru i elitizmu kao startnoj poziciji, uglavnom pokazuju povezanost tih pojmova u praksi opernog postvarenja⁷⁴. Nemoguće ju je (povezanost pojmova) ignorirati zato što je bitno odredila sva dalja kretanja i upotrebu opere. Da li je visoka umjetnost imala sve predispozicije da takva i ostane? Ona je postala simbol moći, autentičnosti, stila, od Italije pa nadalje dijeleći se na fragmente u ideji nacionalnih opera koje svoj opstanak zahvaljuju činjenici/ideji kulturne razdvojenosti. Imati operu i uprizoriti operu (nacionalnu) značilo bi djelovanje/čin uprizorenja ali i „imanja“, odnosno posjedovanja nazvati kulturom/kulturnim autentič(om)im jer je od ritualnog čina obnavljanja ili obnavljajućeg – matrice – konstruirala vlastitu mimetičku izvedenicu.

Razlikujemo talijansku od njemačke opere, npr. ili dalje razlikujemo druge nacionalne opere koje su

⁷⁴ Opera je nastala u Italiji. „Praopera” *Dafne* je izvedena 1594. u salonu Corsija. (Andreis, 1954)

prepoznatljive (glazbeni stil epohe) i autentične (nacionalna opera) iako pripadaju jedinstvenom opernom kanonu. Izraz „najljepše opere“ označava nebrojeno mnogo kompilacija s tim nazivom gdje je implicitno samo ono što se smatra „najljepšim“ pa kao takvo biva i utvrđeno lijepo, estetski prihvatljivo jer nudeći vlastitu formu zadovoljava perceptivna (ne)očekivanja. (Na)učena očekivanja jesu ona vezana (za) pojmom (pojam ili poimanje) što bismo mogli nazvati plošnom percepcijom ili percepcijom dihotomije; očekivanom dvosmjernom ograničenošću i razlikovanjem karakterističnim za cjelokupan razvoj Zapadne kulture (odnos sakralnog i profanog koji je izgradio čitav niz simboličnih paradigmi idući tim tragom ⁷⁵).

⁷⁵ Vidjeti Mary Douglas: *Čisto i opasno* (2002); Mircea Eliade: *Sveto i profano* (2002); Tvrtko Kulenović: *Umetnost i komunikacija* (1983); Ernst R. Curtius: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* (1998). Ovi izvori su dostatni za razumijevanje gore spomenutog razlikovanja.

Potrebno je naglasiti vezu smještenu u naslov navedene Eliadeove knjige. Nazvati taj odnos primordijalnim jest istovremeno pristati na ontološke odrednice prvih uzroka – zašto jest takvo kakvo jest, što su odrednice bitka bića kao bića, čovjeka kao čovjeka, bića razlikovanog od ne-bića, bitka i ne-bitka. Potreban je obrazac funkcija bitka bića da bi onda i biće kao bitak spoznalo vlastitost bitka u odnosu na ne-bitak a onda i na ne-biće.

Nadalje, opće bi prema tome bilo realno. Zato se Crkva opredijelila za realizam što se dalje razvija u svim već spomenutim odnosima i razlikovanjima (Toma Akvinski objašnjava: univerzalije su u Bogu a dalje se apstrakcije konačno pronalaze u ljudskom umu; jedino Bog jest po esenciji, a naša spoznaja počinje od *osjeta*). Riječ je o filozofiji Zapada oslonjenoj na kršćansku dogmu. Suodnos s metafizičkim, onostranim ukazuje se u formi

Ritual ulaska u specifično(st) kazalište/a sa sobom nosi i te konotacije kulturne osviještenosti. Međutim, ta vezanost za ritual je mnogo složenija u perceptivnom nizu smislova/poveznica. Njezina interpretacija nije samo plošno intuitivno simbolična na razini “nas” koji smo u kazalištu i “onih” koji bivaju u *realnom* ili objektivnom svijetu.

“Škola klasičnih antropologa iz Kembridža pokazala je vrlo detaljno da oblik grčke tragedije sledi formu vrlo starog ritual Enniautos-Daimon-a ili boga godišnjih doba” (Fergusson, 1970: 49).

Što dokazuje da grčka tragedija, svojevrsan prapočetak duguje vlastitom prapočetku koji je preuzela i modificirala. Razvoj grčke glazbe (zahvaljujući kojoj, dakako nastaje opera) ⁷⁶ prate i filozofi (Pitagora ostavlja nekoliko rasprava, mjeri titraje i duljinu žice, u brojevima 1, 2, 3, 4 vidi utjecaj magije, gleda

umjetničkih djela i arhitekturi (više o tome se može vidjeti i u Gombrichovoj knjizi o umjetnosti naslovljenoj *Saga o umjetnosti - umjetnost i njena historija* (2011)). Razumijevanje opere ne može ignorirati osjet/e. Intuicija ili pretpostavka vodi zaključku da glazba posjeduje nešto više. Zbog toga se muziciranje često smatra božjim darom, onim što jest metafizičko, izvan znanja (o). Također, to je i sklonost uvjerenju da ono jest jer osjećamo prisutnost onoga što jest, ali to nije obuhvaćeno u svojoj pojavnosti isključivo realnim.

⁷⁶ Vidjeti razvoj opere i/u kontekstu mitologije i razvoja glazbe u Fisher: *A History Of Opera* (2005), Andreis: *Historija muzike* (1954); te mitove koje spominjem dalje u tekstu u Graves: *Grčki mitovi* (1995).

simbolične vrijednosti godišnjih doba i strana svijeta i sve to nastaje, može se zaključiti, na temelju mita o muzama ⁷⁷ koje inspiriraju – udahnuju ljudima moć transformacije stvarajući harmoniju nasuprot kaosu odakle je moguće pojmiti ideju o principu/utemeljenju kosmosa) te zahvaljujući i njima od polovine VIII. st. p.n.e počinje intenzivniji razvoj. Aristoksen, Aristotelov učenik već u IV. st. p.n.e. razvija teoriju ritma smatrajući da su sluh i čulnost odlučujući u donošenju suda o glazbenom djelu, dok Aristid Kvintilijan u I. st. n.e. razmatra moralne učinke glazbe te se kao Pitagora bavi brojevima i njihovim odnosima ⁷⁸. Zahvaljujući tim otkrićima i tumačenjima razvila se cjelokupna glazba Zapada.

⁷⁷ Devet kćeri Mnemosine (titanke kćerke Gee nastale iz prvobitnog Haosa koja je rodila titane, prve stanovnike Zemlje i Urana (Neba) - otjelotvorenja nebeskog svoda i Geinog sina) i Zeusa (najmlađeg djeteta Ree (Geine i Uranove kćerke) i Krona (titana, sina Urana i Gee). Njihova imena i podjela na devet polja djelovanja izvedena su u doba Rimskog carstva. Riječ je o: Polihimniji (bogata himnama) – zaštitnici mimike i vještine pokreta, Melpomeni (pjevačici) – zaštitnici tragedije, Klio (ona koja slavi) – zaštitnica povijesti čiji su znak truba i svitak, Taliji (svečana) – zaštitnici komedije, Uraniji (nebeska) – zaštitnici astronomije čiji su znakovi kompas i globus, Erato (čežnjiva) – zaštitnici pjesništva i ljubavne poezije, Terpsihori (igračica) – zaštitnici plesa čiji je znak lira, Euterpi (ona koja razgla ljuje) – zaštitnici frulaša te Kaliopi (lijepoglasna) – zaštitnici epske poezije. njezini simboli su tablica za pisanje i truba (Mondi, 2003).

⁷⁸ Ove podatke koji povezuju grčku glazbu, tragediju i operu moguće je naći u Andreisovoj *Historiji muzike* (1954) i u Fisherovoj *A history of Opera* (2005).

Iako je dar bogova, glazba, kako su Grci utvrdili, ima svoju strukturu ili se ona nazire upravo u tom traženju logičnog slijeda brojki i opažaja iz kojeg proizlazi. Postavlja se pitanje kako doći tim slijedom do opere? Odgovor se čini vrlo jasnim: razvojem glazbe u Grčkoj, razvila se tzv. tragedija sredinom VI. st. p.n.e. sintezom riječi, tona, pokreta (mimike) i dekora. Razvija se iz ditiramba⁷⁹ – korske lirike namijenjene bogu Dionizu. Postojale su dionizijske svečanosti – sukladno s kultom, odvijale su se u kazalištu, trajale po četiri dana, glumci su imali maske. Upravo te maske, dokaz o magijskim igrama, očituju da je riječ o čitavom procesu ritualne identifikacije. Najprije postoji pjesnik u glavnoj ulozi, pa onda glumac, Eshil mu pridružuje još jednog a Sofoklo trećeg. Uz tragediju se razvija i komedija - satira⁸⁰.

Opera se kreće u moru slobodnih transmisija asocijacija apersepcije dihotomije: ono što jest stoji nasuprot onome što nije kao to što jest, odnosno to što nije, nije zato što ono suprotno jest. Nasuprot je razlikovanje, karakteristike podređene bitku, mogli bismo zaključiti. Riječ je o suprotnostima, polovima, skupovima različitih vrijednosti⁸¹.

⁷⁹ Opće informacije je moguće naći i u *Rečniku književnih termina* (1985). Ovaj kronološki slijed je važan za cjelokupan razvoj drame.

⁸⁰ Ovi podaci mogu se naći u Andreis: *Historija muzike* (1954).

⁸¹ *Don Giovanni*, tako, (Mozartova istoimena opera) vlastitu potvrdu postojanja nalazi u svojoj suprotnosti: Leporellu.

Ovdje je nužno vraćanje antičkom dramskom uzorku, aristotelovskom principu razlikovanja tragedije i komedije (još jednom: kakvi trebamo ili ne trebamo biti; zašto se identificirati ili ne identificirati i s čim se identificirati; koje su to etičke i estetske klasifikacije). Ali, ako je istina da je antičko kazalište ili vizija o njemu pružala mogućnost ponovnom obnavljanju te ideje, postavlja se pitanje kakvo je to kazalište baroka koje je utvrdivši temelje drame/i, obnovivši ideju ili misleći da je obnovilo ideju, razvilo operu za koju smo utvrdili da unatoč mnoštvu elemenata od kojih se sastoji primat daje glazbi. Društvo te epohe, navike tog društva, kulture Zapada, kojoj je svijet antike i prije baroka omogućio miješanje onoga što se smatra poganskim s ovim sada/tada kršćanskim, ili točnije katoličkim nastavilo je tu praksu do danas. Potrebno je u ovaj kontekst razmatranja uključiti filozofiju kao aporiju u sintezi antike i baroka. Antička filozofija prethodnica je ne samo zapadne filozofije, nego i umjetnosti, ovdje je najvažnije povezati je s operom.

Slijed kauzaliteta je sljedeći: ukoliko je antička filozofija trebala proniknuti u smisao svijeta i života, a to jest učinila (sudimo prema konkretnom postojanju filozofskih spisa), morala je koristiti kao predložak konstruiranja mišljenja postavke/sliku/viziju svijeta u koji želi proniknuti. U tom svijetu djeluju i bo-

govi i ljudi – i heroji u su/odnosu s božanskim (potiču od bogova ali nisu besmrtni ⁸² (politeizam, mitologija), bogovi interveniraju i pojavljuju se pred običnim čovjekom; te priče jesu mitovi, ali pripadaju religiji koja funkcionira kao takva u antičkoj Grčkoj.

Kada Aristotel piše u *Poetici* (1966) da je umjetnost “oponašanje”, mimesis, smatra, mogli bismo ustvrditi, da je ona u su-odnosu sa stvarnošću utoliko što je produkt podražavanja saznanja. Ne može se oponašati ukoliko ne postoji predodžba. Predodžba (o nečemu ili nekome) mora imati vizualizirani prostorni smještaj: bogovi su na Olimpu, ljudi borave na Zemlji. Ako je tako, postoji razlikovanje. Razlikovati je nemoguće bez usporedbe / uspoređivanja. Usporediti bi značilo smjestiti ono što se smatra postojećim na suprotne strane. Suprotne strane računaju s različitim obilježjima. Obilježja očekuju konkretnu definiranost / definiciju – zašto nešto jest to što jest. Zato mora postojati i saznanje kojemu prethodi misao o

⁸² “Pindar je napravio razliku između tri kategorije živih bića: bogova, heroja i ljudi”; još jednom ističe Elijade u *Istoriji vjervovanja i religijskih ideja I* (1991, 241). (Elijade jedan odlomak navedene knjige posvećuje antičkim herojima). Ta podjela u operi, tragom mimesisa se može shvatiti i doslovno. Prve opere oponašajući antičku dramu/tragediju obiluju antičkim mitološkim bićima. Tako postoje dvije operne verzije mita o Orfeju i Euridici: Gluckov Orfej i Euridika te Monteverdijev Orfej. Dalje je važno spomenuti nacionalne opere koje uvode Heroja utoliko što u središte radnje smještaju likove iz nacionalnih/povijesnih priča/legendi (Wagnerove opere). Ne treba zanemariti ni antiheroje kao posebnu kategoriju u kojoj se izdvaja Don Juan – Mozartov Don Giovanni.

njemu. Postojanje misli o saznanju može biti zavarano intuicijom. Ukoliko intuicija biva umnožena intuitivnim (i) kod Drugog ili Drugih pa se naposljetku svede na slaganje (i/ili/neslaganje) i odredbu o istinitosti na temelju slaganja većine, onda postaje saznanje (o).

Dakle, oponašati je moguće na način da ono što se oponaša ulazi u saznanje. Ono – saznanje jest dovoljno dobro ⁸³ da bi se transformiralo u “produkt” umijeća ili umješnosti ali isto tako da bi već s postojećim saznanjem, posrednim međudjelovanjem izgradilo još jedno, opće saznanje (od pojedinačnog ka općem). Ako se taj princip djelovanja i međudjelovanja ponavlja i obnavlja (kao u ritualu npr.), saznanje

⁸³ “Svako dobro je djelo umijeća”; navodi Aristotel u svojoj *Nikomahovoj etici* (1998, 157), a da li je dobro “mudrost ili uživanje” pita se Platon (1977) – razgovor Sokrat, Protarh, Fileb; pa zaključuje da je ono spoj i jednog i drugog u *životu*. Aristotel objašnjava što su užitak/užitke koji nije/su valjan/i. (...) “Užitak nije ono što je najbolje, jer nije svrha, nego postajanje”. Nije li ova interpretacija slična Sokratovoj prema kojoj je vrlina znanje. Znanje mora iznjedruti umijeće. Umijeće je poznavanje. Zato je i znanje. Ako je vrlina znanje i umijeće, ona onda ne može biti samo užitak; jer ukoliko je samo užitak, onda nije svrha, a svrha može biti jedino točno pojmovno određenje. Užitak je spoljni, trenutni, čulni. Zato ne može biti znanje niti ga ono može pojmovno odrediti u danom trenutku onoga tko uživanje smješta na razinu postajanja. Ono ne može biti pravilo. Zato ne može biti ni dobro jer je lišeno konfiguracije – ono je površinsko, jednodimenzionalno u odnosu na trenutak. Zato dobro koje proizlazi iz tog pojmovnog određenja može postojati samo kao suprotnost tome a potvrđujući se kroz Druge ili uz Druge. Tako nailazi na vlastitu svrhovitost. Ono zbog čega jest.

ulazi u koncept socijalnih kretanja postajući Znanje – ono što se logičnim ishodom zakonomjernosti međudjelovanja potvrđuje. Znanje, pak, onda postaje djelujuće u stvarnosti. Ono što bi se moglo smatrati djelujućim u stvarnosti, zbog aktivnog odnosa sa stvarnošću mora biti njezinim dijelom. Prema tome, onda je i ono stvarnost u vlastitoj mjerljivosti. Stoga, umjetnost jest stvarnost u vlastitoj mjerljivosti ili ograničenosti. I baš zato ona jest i stvarna iako nije doslovna u stvarnosnoj funkciji – zato i jest oponašanje. Ako je tako društveni poredak koji postoji, odnos bogova i čovjeka ulazi u umjetnost mimezom parafrazirajući stvarnost. Jedan dio stvarnosti onda i mora o(p)stati u umjetničkom djelu. Dio te stvarnosti se odnosi na već spomenuti odnos ili možemo zaključiti nadnaravnu religijsku stvarnost dok drugi stremlje filozofiji – biti i bitku (u) umjetnosti. Stremlje našem uključivanju u umjetnost, interakciji da bismo došli do saznanja.

“Kenet Berk je proučavao tragični ritam u Filozofiji književnog oblika (*Philosophy of Literary Forms*) i u Gramatici motiva (*A Grammar of Motives*) gde daje ovim trima momentima tradicionalne, vrlo sugestivne nazive *Poiema*, *Pathema*, *Mathema*. Oni se zgodnije mogu izraziti nazivima *Namera*, *Patos* (ili *Pasija*, *Patnja*) i *Saznanje*. Ovaj tragični ritam radnje jeste suština ili duhovni sadržaj drame i rešenje njenog izuzetno sadržajnog oblika.” (Fergusson, 1970, 38)

Saznanje bi stoga trebalo postojati u umjetnosti – dramskoj operi. Nadalje, postoji dvojaka interakcija: (ne)umjetnika i umjetnosti. Spaja ih vraćanje istom – umjetnosti dok ih dijeli nivo (sa)znanja. Svi elementi imaginarnog i stvarnog bivaju jednako važni kako bi saznanje uopće ušlo u kontekst razmatranja / promišljanja / zaključivanja (o) umjetnosti.

Aristotelova interpretacija mimesisa očito je (i iz ovog istraživanja društvene fenomenologije opere) ostala prisutna do danas (arhetipski). Filozofski pristup razlici i poimanju o (sa)znanju u drami je dobio dimenziju još jednog pridodanog sakralnog – kršćanskog, a odatle se razvijaju i nova etika i nova estetika, doduše na antičkim temeljima zbog prostorne nužnosti europske kulture, kulture Zapada⁸⁴. Naša potreba da se i dalje vraćamo istim dramskim uzorcima govori dovoljno o tome da se nismo oslobodili predkršćanske tradicije. Svakako ta upotreba ne može biti nikako identična onoj iz koje je i nastala, ali ide u prilog tezi koja je spomenuta u prvom dijelu ovoga istraživanja – onome što se čini neminovnim u čovjeku: da svijet objašnjava do jedne granice a u njoj se nalazi ono o čemu je u danom trenutku moguće raspravljati kao o istini (o svijetu u kome

⁸⁴ Vidjeti XXXVIII poglavlje trećeg toma Elijadeove *Istorije vjerovanja i religijskih ideja* (1991) naslovljeno: *Religija, magija i hermetičke tradicije pre i posle reformacije*.

čovjek živi iskušavajući slobodu djelovanja i mišljenja). Filozofija nije bila dovoljna da progovara o istini zbog ljudske potrebe da se uz jezik kao način sporazumijevanja služi i simbolima koje sam jezik podupiru – i/zazivaju. Umjetnost koristeći (sa)znanje ulazi u diskurs promišljanja o čovjeku i/u svijetu služeći se jezikom ili jezicima s kojima sama raspolaze, ali oni su i apstraktni u određenoj formi koja je također dio tradicije/navike zbog koje umjetničko djelo kao produkt i/li jezična oporuka pripada npr. likovnoj umjetnosti ili glazbenoj umjetnosti a dalje se dijeli u manje umjetničke cjeline – rodove.

4.2 Ponovno prepoznavanje arhetipa

Opera je i u tom slučaju specifična umjetnost zato jer spaja više umjetnosti/umijeća. Ali naziv *glazbena* drama je određuje. Prve opera (razdoblje kršćanskog monoteizma!) obiluju mitološkim bićima [Orfej (I Euridika) – Monteverdi, Gluck; Didona i Eneja-Purcell; dok “poznata”Arijadna dolazi kasnije s Richardom Straussom i operom naziva Arijadna na Naxosu] jednako kao i tragedija iz perioda politeizma. Najznačajniji mit, zbog čega postoji i višestruka povezanost mitologije i opere/a, jest mit o Orfeju. Može li on imati veze s Don Juanom? Može jer interpretativne odrednice smrti i obožavanja ih spajaju. Oba dokazuju svoju smrtnost, nemogućnost odupira-

nja želji (za) idejom besmrtnosti – sada i ovdje. Obojica odbijaju pokoriti se. Upravo zato je uprizorenje tih opera moguće zamisliti i jest moguće danas (kao na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu u sezoni 2015/2016 – Don Giovanni).

Nadalje, Francis Fergusson svoju studiju nazvanu *Sušтина pozorišta* (1970) započinje analizom arhetipa, drame *Kralj Edip*. Taj uvodni odabir nimalo ne čudi s obzirom na činjenicu da je ta tragedija postala topos – opće mjesto, model prepoznavanja i razlikovanja, simbolične interpretacije o onome kakav treba biti, o neizbježnosti sudbine i konačno o etičkim principima na kojima se zasniva lik Edipa. Ali, istovremeno, ona je postala obrazac za izučavanje drame i kazališta, ponovo idući istim estetsko-etičkim tragom.

Već na samom početku analize autor navodi da “mi danas Edipa vidimo i kao mit i kao ritual”. Takav zaključak navodi na mišljenje da se onda ideja o kazalištu – onome što se ondje prikazuje ili do-kazuje – nije promijenila, da je srž u narativnoj funkciji i u perceptivnoj interakciji ili re-akciji i očekivanjima koja se mogu dovesti u vezu s neokatarzičnim utjecajem ako se sve dovede u vezu s postmodernom i post-postmodernom.

Ali isto tako, metafizička dimenzija se ne gubi, ona je izjednačena s estetskim očekivanjima: očekuje se forma i/li isječak (pojedina arija ili duet i sl.; u operi *Carmen* (libretto su napisali Henry Meilhac i

Ludovic Halevy): *L'amour est un oiseau rebelle* ili u operi *Don Giovanni* (librettist je Lorenzo da Ponte) duet *Là ci darem la mano*. Ulazeći u operu ulazimo u svijet, ograničeni prostor gdje želimo zateći određeni glazbeno-scenski oblik. Početno saznanje o razlici između tragedije i komedije, ponovo prema arhetipskom uzorku. Tragedija ipak kasnije ustupa mjesto tragičnom kao u operi *Carmen*, tragično kao odlika sudbine glavnog lika (Don Jose na kraju ubija Carmen što se može objasniti kao zločin iz strasti).

“Smiješno” je ono s čim se ne identificiramo ukoliko se ne služimo autoironijom; a s “tužnim” se identificiramo zato jer se “tužnog” bojimo, “tužno” želimo izbjeći i zato je ono autosugestivno. Zato oboje mora biti i katarzično. Mora ponovo biti saznanje da bi se oboje moglo razlikovati – mora postojati značenje. Ukoliko značenje postoji, ono mora imati vrijednosnu funkciju. Ako i ona postoji a crpi se iz sfere raspoloženja, jer “tužno” i “smiješno” jesu raspoloženja, onda ono mora biti “univerzalno”/opće/istina u smislu prepoznavanja istog. Prepoznavanje jest uočavanje smisla ili smislenog u različitim skupovima konotacija “tužnog” i “smiješnjog” (u odnosu na *qualia* – Denett). Smisao ili smisleno mora biti dijelom realnog. Realno je prepoznatljivo. Onda je zato razumljivo i moguće je identificirati se s njim ako jesmo. Bitak poopćuje što će reći da se možemo identificirati jer je to realno i opće raspoloženje koje smještamo u skup svima razumljivih riječi iako intenzitet poop-

ćavanja nije isti. U tom razumijevanju smo onda jednaki u pro et contra jezičnom lociranju jer detektiramo iste vrijednosti u istom trenutku. Zato, aristokratsko u operi prelazi u moguće općerazumljivo – paradigmatsko razumljivo prateći društvena kretanja. Aristokratskom kazalištu – početnom –stoji nasuprot “pandan” pučko kazalište (razvijeno postepeno)⁸⁵.

U Veneciji – “tada gradu od oko 40 000 stanovnika (...), u tom moćnom ekonomskom i političkom centru otvara se 1637. prvo javno kazalište, Teatro di S. Cassiano (...) Opera – bar u Veneciji – prestaje biti dobro jednog povlaštenog staleža. Ona postaje dostupna i širim građanskim slojevima kojih su pripadnici, uz odštetu od dvije lire mogli nabaviti ulaznicu. Aristokrati su i javnim kazalištima iznudili izvjesne povlastice, utoliko što su postali vlasnici loža. Ali demokratizacija muzike u Veneciji ostavila je i tu svojih tragova: glasoviti engleski muzički historičar Burney, koji je u XVIII. stoljeću posjetio Italiju i druge evropske zemlje, spominje, kako su upravitelji opernih kazališta dopuštali gondolijerima, da uđu u prazne lože i prisustvuju predstavi.” (Andreis, 1951, 221)

Sasvim očekivano, takva rješenja pobuđuju interes publike pa se povećava i broj kazališta. Onda je i broj publike veći; umnažanje prostora omogućava

⁸⁵ Tako se operu *serija* javlja i pučka opera *buffa*. O tome piše i Supićić u svojoj *Estetici evropske glazbe* (1978, 97).

veći interesni raspon – želje za praćenjem događanja – predstava, opera. Broj publike, receptivno-perceptivni suodnos, mogućnost identificiranja s umjetničkim predloškom rađa i kritičku (po)misao i potrebu da se ono što je vizualno-auditivno popraćeno smjesti u kontekst vrednovanja. Ono izaziva ideju o prvotnom razlikovanju “sviđanja” od “nesviđanja”, što dalje prelazi u razlikovanje kanona od nekanona kada subjektivna klasifikacija objektivnom brojnošću iskaža postane opći model objektivnog. A onda se taj postupak može smatrati ustoličenjem “visoke” kulture koja je naposljetku zadani identifikacijski obrazac. Ako sistem vrijednosti promatramo kao niz stimulativnih elemenata u odsustvu kritičkog ili kritičnosti, ili ga podredimo istom, a razlikovanju isključivo pridružujemo naposljetku strukturirane etno predznake, mogli bismo čitav proces nazvati gubitkom individualizacije kojem prethode nizovi njegovog osiromašenja i usredotočenost na ono što bi trebalo predstavljati opće.

Zanimljivo je zato operu promatrati i kroz prizmu *Ogleda iz opće etnopsihijatrije* (1992) Georges Devereuxa. Autor se bavio analizom koja bi obuhvatila još jednu dihotomiju ili odnos: nenormalno i normalno; analizirajući također šamanske (svete) poremećaje, etničke, tipske i idiosinkrazijske a sve ne bi li odgovorio porivu psihijatrijske analize. Autor povezuje utjecaj pojedinačnog na opće i obrnuto. *Doživljavanje kulturnih vjerovanja* omogućavaju

tretiranje delirija i psihoza na način uobičajenog ponašanja.

Zanos, delirij u opernoj izvedbi je jedan od tih koji bi mogao biti povezan navedenim primjerom ili pak zanos i delirij likova u operi koji imaju psihološke profile / identitete. Riječ je, dakle, o etničkim poremećajima koji (napokon) slijede vlastiti put postajući odraz kulture. Ali kao takvi ne moraju izazivati negativne konotacije, dapače, perspektiva je itekako bitna. Biološko promatranje nije identično psihološkom niti je ovo identično kulturnoj perspektivi. Obilježja kulture su vezana za, kako autor navodi, “dresuru” koja se odnosi na razlikovanje određenih društvenih skupina. Ono po čemu oni jesu takvi kakvi jesu. Riječ je o pravilima a pravila određuju i podređuju razlikovanja.

“Kultura je prije svega standardizirani sustav obrana i prema tome solidarna u prvom redu s funkcijama Ja. (...) Posljedično tome, kad govorimo o ‘kulturnim osima koje organiziraju ponašanje’, moramo neprestano i jedino misliti u kulturnim i sociologijskim granicama, tj. u granicama INSTITUCIJA.” (Devereux, 1992, 112-113)

Kultura može postati kulturom samo institucionalizacijom. I danas su kazališta – institucije. Zato je i moguće ići tim tragom. Pučko i aristokratsko poistovjećivanje, tj. spomenuto identificiranje omeđeno je namjenskim prostorom i vremenom prikaziva-

nja sadržaja. To je percepcija kulturne identifikacijske zadanosti. Još jednom potvrđena akcija i reakcija, smjer društvenih kretanja reanimacijom mase koja kreće iz jednog smjera.

Tretiranje pojedinca na određen način, njegovo izdvajanje iz grupe ne samo da ga obilježava, nego se također prenosi na Drugog ili druge sličnih ponašanja ili karakteristika zbog čega ih se izdvaja iz skupine ostalih – drugih, ili odvojivih karakterističnih drugih. Na taj način paradoksalno ne samo da se gubi individualno ili individualnost jedinice, individue, već niz karakterističnih svojstava postaju trajno obilježje identifikacije određene izdvojene grupe. Tako društvo poprima obilježje pozitivno ili negativno doznačenog u suglasju s tim istim pojedinačnim. Onda se takva uopćena karakterizacija koja se ocrta uz pomoć standardizacije raznih “modela neprijemljenog ponašanja” podastire kao predvidivo *u funkciji kulturnog referentnog okvira*. Mogli bismo ustvrditi da je taj okvir, okvir socijalnih kretanja koja oblikuju neuroze, psihoze, shizofreniju onaj koji ulazi i u kontekst poremećaja modernog ⁸⁶ društva kako navodi isti autor. Ono što je također zanimljivo, a vezano je za specifične kulture, jest stupanj tole-

⁸⁶ Današnju perspektivu istog problema tvore istraživanja kao što su npr. *Naši unutrašnji konflikti* (1987) i *Neurotična ličnost našeg doba* (1987) Karen Horney te *Evolucija I konstitucija psihoze* Ivana Milakovića (1990).

rancije izdvojenog pojedinca, odnosno, način na koji je isti tretiran u okvirima određene kulture (car ili kralj ili bilo koji drugi pripadnik/pripadnici društvene ljestvice/hijerarhije/poretka). Stupanj tolerancije pojedinca se onda prenosi na stupanj tolerancije grupe i postaje pravilo.

Nadalje, dramski tekst u operi prema tome ulazi onda u kontroliranu parafrazu identifikacijskih vrijednosti. S jedne strane postoji društvena stvarnost, odnosi, prepoznavanje i identifikacije, dok je s druge pozadina istoga. Manfred Pfister u djelu *Drama-teorija i analiza* piše da:

“polazeći od modela prožimanja unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava može se, analogno distinkciji i informiranosti likova i gledatelja, razlikovati perspektiva likova s jedne strane i perspektiva percepcije koju priželjkuje autor s druge strane.” (Pfister, 1998, 102)

Stoga, percepcija opere u krajnjem slučaju jest priželjkivana od strane autora. Priželjkivanje percepcije računa s predispozicijama autora. Njegov angažman u tom slučaju biva iskorišten zbog pretpostavke da njegovo umijeće može vlastitim sredstvima “izazvati”. Autor onda mora poznavati formu ili formulu kojom će se poslužiti ne bi li “izazvao”. Riječ je još jednom o mimesisu i (neo)katarzi. Ali ostaju pitanja. Odakle dolazi opera koju publika gleda i sluša? Koje su to kauzalne vodilje scenskih uprizorenja?

Tko naručuje i da li itko naručuje operu? I što takav čin sam po sebi predstavlja ako polazišna referentna točka jest mitološka? Što u čitavom tom procesu stvaranja mora biti važno da se uoči nedostatak odstupanja od onog početnog u samom stvaranju prvih opera a u percepciji postaje samo po sebi razumljivo?

Andreis (1951) navodi u svom prikazu da su ubrzo svim željnim slušateljima i gledateljima bila otvorena vrata kazališta iako su, dakako, mjesta u ložama bila namijenjena aristokraciji. Slobodna mjesta su se mogla popuniti i publikom koja je morala sačekati da svi s rezervacijama sjednu pa da se tek onda smjeste ondje gdje je bilo slobodno, isto tako je i danas. Taj deterministički stav ili ophođenje prema publici, koja jest u istom prostoru (gledajući i slušajući operu) ali taj prostor ne dijeli jednako, odnosno on joj nije dostupan u svoj svojoj mjerljivosti, ponovo ima veze s društvenom nejednakošću. Ako gledatelj ne može birati gdje će sjesti, ako niz uvjeta to određuje, onda i razlozi zbog kojih netko negdje sjedi kao i razlozi zbog kojih uopće posjećuje kazalište i prati operu nisu isti. Nadalje, to *uživanje* u izvedbi jest jednako za sve na makroplanu, ali mikroplan bi trebao pružiti “više” zadovoljstvo, “bliže”, estetsku i etičku identifikaciju: ja trebam biti takav kao oni koje gledam jer od onih koje gledam – ja učim. Narativ, libretto jesu identifikacione spone, glazba je estetski kalup.

Biti bliže sceni jest jednako biti bliže sadržaju onoga što se na sceni izvodi, biti uronjen u umjetničko djelo bez entropije, biti “zaglušen”, ograničen perceptivno, više izoliran. Biti bliže sadržaju za razliku od onih koji su dalje, više podložni šumovima i zvukovima izvan scene.

“Sindrom” aristokratskog otpora jest ta težnja da se još jednom u prostoru u kojem je moguće niveliranje odnosa, eksperimentiranje izdvoji i percepciju i recepciju zaštititi i kategorički podvede pod hijerarhijsku liniju. Salazar (1984) čitavo poglavlje *Ideologija u operi* posvećuje mecenatu. Već na samom početku navodi da “brz proces vodi od mecenata do državne opere” uvodeći u stanje recepcije opere u 17. stoljeću. Opera, prema tome, najprije dolazi iz mecenata. Ona je naručeno djelo. Ta linija nije vidljiva samo u danoj dihotomiji, vidljiva je i u odnosu/odnosima prema Tijelu (pojedinačnom “ja” – u kontekstu qualia i emocija). Općepoznata činjenica o kastratima (kastrirovano tijelo muškarca pjevača) da se razmatrati i kroz rakurse odnosa prema seksualnosti. Kultura i priroda ⁸⁷ mogu se poticati i željom

⁸⁷ Odnosi kulture i prirode vidljivi su u: Polnost i kultura (1997) Žarane Papić, Moći užasa (1989) Julie Kristeve (u dijelovima Između dviju moći, Majčinski autoritet kao čuvar “čistoga” tijela, Strah od žena – strah od rađanja), Ženske studije (2001) Joy Magezis, Not in God's image (1973) – žena u povijesti od Grka do Viktorijanaca te Michel Foucault (1978) Volja za znanjem – istorija seksualnosti. Riječ je o antropocentričnim vizurama i objašnjenjima falocentričnih modela strukturiranih uz pomoć, mogu zaključiti, sakralno-profanih para-

da pojedinac postane ono što su danas rockzvijezde/uzor a dakako mora biti i muškarac (čiji opseg pluća dopušta mnogo više mogućnosti glasu nego li ženski) zbog odsustva kolektivne feminističke prakse – nemogućnosti da to tijelo s vlastitim predispozicijama bude zamijenjeno drugim tijelom (ženskim).

Dostupnost znanja i vještine izvođenja tog znanja (pjevačka praksa) stoga (tada) nije deskripcija mogućnosti njegova iskazivanja nego nemogućnosti njegove rodno-spolne subordinacije. Kastratima je posvećivana pažnja publike i kompozitora kao što je Porpora. Publika uživa u izvedbama dječaćkih glasova zatočenim u muškim tijelima, odraslim tijelima.

Ta tijela su izmučena muška tijela kojima je obitelj željela osigurati egzistenciju. Danas izvedbenu vještinu kastrata možemo vidjeti u prirodnoj zamjeni nasuprot kulturne – ženskom Tijelu primjerice Cecilie Bartoli – talijanski mezzosopran i Ann Hallenberg – švedski mezzosopran (no, ne treba zanemariti ni ulogu kontratenora, visokih muških glasova, kao što su npr. Max Emanuel Cenčić i Philippe Jaroussky). Kultura je u vokalnom izvedbenom smislu dala priliku prirodi da u njoj nađe svoje mjesto. Mecenat danas je/su ministarstva kulture i

digmatskih ali istovremeno fatazmagoričnih zapadno-kulturnih povijesnih (po)ostvarenja.

druga glazbena udruženja s njima posredno i neposredno u vezi – npr. udruženja muzikologa.

4.3 Pred-stavljanje sadržaja i po-stavljanje forme stvarnosti u operi

Učili smo se kulturi ili kulturnom, rekli bismo uočavajući kako se nazire dihotomija kao nužnost razlikovanja, ona koja se kasnije primjećuje u udžbeničkim formulacijama. Ona se nadograđuje interpersonalnim razlikovanjima komunikacije. Mi se razumijemo i možemo se razumjeti ukoliko nam je fond zajedničkog utemeljen na jednakim ili pri bližnim upotrebama jezičkih izraza i simbola do kojih je moguće doći ukoliko pripadamo skupini koja dijeli isti ili barem približni sustav vrijednosti. Ponovo je riječ o onome što nazivamo predodžbom, unaprijed poznatim ili zadanim obrascem ponašanja – prema ili u odnosu – na.

Ako netko sjedi u posljednjem redu u kazalištu, taj mora pretpostaviti da neće vidjeti scenu jednako kao onaj koji sjedi bliže sceni te da će možda biti i nagrđen zvuk koji se pokušava pratiti. Tada će ta recepcija i percepcija biti svedena na onoliko vizualnih detalja na istoj sceni koliko mu pruža vidokrug te će ta manjkava recepcija i percepcija potom jednako tako utjecati i na komunikaciju koju osoba pokušava ostvariti s djelom (interakcija-subjekt/objekt=

mikroplan). Bit će vizualno i/li auditivno nepotpuna u odnosu na one koji se nalaze bliže sceni i čija percepcija i recepcija, za razliku od navedene, uspijevaju doći do maksimuma zbog vizualnih i audio detalja koji su im bliži – ulaze u vidokrug te je zato sveukupnost percepcije kompletnija u odnosu na vizualno-auditivne elemente.

Za samu društvenu fenomenologiju opere čini se da ta razlika ne igra nikakvu ulogu, međutim, čak i detalji poput toga ulaze u ono što bismo mogli smatrati plošnom percepcijom. Njezina osnovna karakteristika bila bi da u nekom osnovnom kontekstu društvene fenomenologije se ne čini toliko bitnom i odlučujućom. Ona ne može spriječiti pro et contra rezimiranje efekta izvedbe cjelini niti može naštetiti melomanskom praćenju glazbe, no, ipak ona je jedan od pokazatelja složenih društvenih odnosa. Ti odnosi ulaze u sam narativ opere. Ne možemo ignorirati različitost/i percepcije opera s mitološkim temama i one kao što je *Carmen*. Ako se aristokracija nekoć identificirala s Orfejom, kako se može viši građanski sloj identificirati s Cigankom Carmen čija je sudbina u konačnici tragična usmjerenost ka strasti? Riječ je o identifikaciji prema centralnom liku. Što je Carmen a što je Orfej? Harnoncourt (2008) čitavo poglavlje knjige *Glazbeni dijalog* posvećuje Monteverdiju, zato što je original opere sačuvan i kao takav se može podvrgnuti analizi. Ondje, u originalu se nalaze sva uputstva, čak i raspodjela

muških i ženskih uloga, tempo, tj. “narav” dionica djela. S druge strane, sam Orfej je simbol umjetnosti i propadanja. On je taj koji mora vidjeti, mora se uvjeriti i time ponovo vratiti na isto – čežnju, ljubav, osjećaj/emociju, empatiju, etc. Zato se nalazi u dijelovima, rasut je po moru, nestaje i traje, paradoksalno; jednako kao opera koja je rasparčana i cijela. Je li moguće ovako interpretirati *Orfeja*? Dakako da jest. I sam Harnoncourt svoju knjigu naziva *Glazbeni dijalog* (glazba funkcionira s narativom – ona je reflektivna). Fenomenologija jezikom, simbolima može ući u Tijelo umjetnosti, a ulazeći u to tijelo mora progovoriti iz sebe, iz svog vokabulara.

Opera, naposljetku, ipak nije samo glazba, ona je i drama/predstava. Ona pred-stavlja, želi uputiti i naučiti; tragom antičke drame očekuje katarzu i neokatarzu kao odgovor saznanja.

Klasno razlikovanje koje iz perspektive sadašnjosti izgleda arhaično (više simbolično jer kazalište danas je otvorenije nego li je bilo onda kada je opera stasala i gradila status nacionalnog kulturnog blaga), ostaje prisutno i dalje. Svaki detalj kao što je i onaj u razlici cijena karata/ulaznica zbog čega smo raspoređeni u jednom prostoru, navodi na zaključak da društvo i danas nije tretirano jednako. Možda se sada to može promatrati kao jedan ostatak prošlosti ili tradicije vezane za premijernu identifikaciju s narativom i likovima za koje su opere, također one vezane za tradiciju, pisane. *Carmen* zato ne možemo

uspoređivati s *Orfejom*, na nivou narativa i onoga što ta cjelina nudi kao rješenje ili zaključak. Čak i Mozartov *Don Giovanni* daruje katarzu kakvu očekuje zapadni estetsko-etički model.

Vratimo se operi *Carmen*. Ona nije jednaka vlastitoj praizvedbi (socijalnom gnjevu ili buntu socijalnog perceptivnog opernog korpusa) a identifikacija zbog blizine prostoru izvedbe ulazi u kontekst estetike, ne etike na koju se odnosila praizvedba. Narativni obrazac *Carmen* nije mitološki kao što nije niti, npr. Leoncavallov *Pagliacci*. Njih vodi strast, želja – ne proročanstvo, ne veliki etički principi. Oni su izraz autentičnosti, razvoja i demarkacije operne tradicije. Oni su lutajući simboli – uobičajenog. Oni su slika ili oslikavanje čovjeka i/ili sudbine koja je nerazumljiva ili zbunjujuća, vrhunac emocija zbog filtrirane strasti, filtrirane želje. Opera dolazi “s Dvora”, iz “uzvišenosti” ona mora (po)pratiti zadanost vlastitog bitka (danom) u rođenju/em, ona zato preusmjerava uzvišeno tragično kasnije u vrhunac emotivne empatije.

Isprva car ili kralj funkcionira/djeluje /ili je pozicioniran/ kao božji alter ego⁸⁸. Techne-episteme-

⁸⁸ Pišući o baroku, što je za nas važno, jer barok je proizveo operu, Harnoncourt navodi sljedeće (2008, 75): *Barokna predodžba o Bogu i barokni stav prema vladaru međusobno su toliko isprepletene, a hijerarhijsko mišljenje tako izraženo da poistovjećivanje obaju likova nipošto nije djelovalo blasfemično. Bog je takoreći, bio vrhovni vladar, ali je kralj ili narečeni regent normalnu smrtniku ionako bio nedostižno dalek (u doba*

znanje o istoj božjoj uzvišenosti zbog čega i jest blizak Bogu. Onaj koji djeluje u pojavnom svijetu, ako svijet pokušamo dijeliti poput Platona na svijet ideja i pojavni svijet (ne zaboravimo da praktična upotreba takvog razlikovanja postoji i danas, dualizam Neba i Zemlje, božanskog i ljudskog što se dalje grana u svim drugim razlikovanjima, podjelama) jest odabrani, ČOVJEK, ali kao individua ili predstavnik: librettist, glazbenik, kompozitor i njegovo djelo.

Djelovanje mora stoga biti i na tragu “magijskog”, što se nadovezuje i na zaključak Levi Straussa u *Divljoj misli* (1966) koji navodi da je “magija naturalizacija ljudskog djelovanja”. Magija je primordijalni supstrat, veza s onostranim, približavanje onostranom. Nije li to “magijsko” djelovanje upravo oivičeno pojavnošću ideja u pojavnom svijetu; i to rubno kroz simbole – likove iz antičke mitologije a kasnije likove iz svakodnevice, likove koji se daju prepoznati u tragičnim sudbinama ljudi o kojima čitamo u dnevnim novinama, koje pratimo na TV kanalima. Rađanje čovjeka, uskrsavanje ideje o čovjeku renesanse, pa potom baroka, mora ga dovesti do ruba mogućnosti djelovanja. Umjetnik/vokalno-scen-

baroka stanovao je u raskošnim građevinama nalik crkvi, u dvorcima koji koji više nisu imali nikakve sličnosti s normalnom obiteljskom kućom), pa se tako jaz između vlastite građanske osobe i kneza smatrao nepremostivim. Knez je takoreći bio „više biće“ (na dvoru Louisa XIV. Posjetitelji mise morali su leđima biti okrenuti oltaru, a licem prema kralju) a Boga se u konačnici moglo dosegnuti samo preko kralja, „poluboga“.

ski interpretator, dirigent, kompozitor i libretist u operi su “magi” – simbolički interpretirano, oni su ti kojima inspiracija *dolazi* te ju vještinom uobličavaju u djelo. Oni su posrednici vladara i naroda; umjetničko djelo to dokazuje. *Čarobnjaci* su i ti koji svjedoče povezanosti/ma božanskog i svjetovnog. No, ovakva interpretacija umjetničkog stvaralaštva ostaje dijelom mašte koliko god bila povezana s nesumnjivom ljudskom potrebom da granice razuma stavlja na suprotnu stranu od sakralnog.

Nakon izlaska iz sakralnih nocija poduprtih delirijima, obrednim zanosima, ostaje praksa svakodnevice, ustrojstvo svijeta svakodnevice koje nalaže postojanje profanog vođe i iste takve ideje što, čini se, paradoksalno svoj pečat traži u sakralnim tekstovima a samim tim filozofiji jedne istine koju oni promiču. Odmak od te interpretacije čini npr. *Opera Carmen*.

Umjetnost služi objema sferama djelovanja. Krenemo li od bilo koje umjetnosti naići ćemo na prožimanja gdje umjetnici djeluju dvosmjerno – likovna umjetnost npr. Gombrich (2011) u 18. i 19. Poglavlju *Sage o umjetnosti* naslovljenima *Kriza umjetnosti – Europa, kasni šesnaesti vijek* i *Vizija i vizije – Katolička Europa, prva polovina sedamnaestog vijeka*, objašnjava utjecaje arhaične umjetnosti na umjetnost dva stoljeća koja su bitna i u kontekstu opere. Naravno, riječ je o likovnoj umjetnosti i arhitekturi čija invencija se ogleda u istovremenom služenju

klasičnim stilom radi (u)potreba i standarda nove epohe. Svjetovni sadržaji kao što je i moda tog doba upotrijebljeni su čak i u biblijskim prikazima, Kristovo tijelo je poput tijela atletičara. Međutim, “svjetovni sadržaji” se odnose na pučko djelovanje – zadržavanje na temama svakodnevice.

Na tom tragu djeluje i *opera buffa*. Ona podražava pučke teme, odnose gospodara i slugu, ironijski se poigravajući istim odnosima. Pergolesijeva komična opera – buffa *Služavka gospodarica* (*La serva padrona* – 1733.) u dva čina obuhvaća kratak vremenski dramski kontinuitet, samo tri lika (Sarpina – spletkarica, služavka; Uberto – zalučeni bogati gospodar, Tempesto – sluga) i karaktere glavnih likova Serpine i Uberta dok je treći lik-funkcija-sporodni lik – sluga Vespone čija uloga u operi je značajna zbog toga što pridonosi harmoničnom ishodu dvaju centralnih likova te time i kraju opere. Sasvim očekivano Serpina i Uberto na kraju pjevaju ljubavni duet. Ovaj primjerak komične opere građanske provenijencije asocira na happy and današnjih filmskih uradaka – opća mjesta u odnosima bogataš/bogatašica vs. siromah/sirotica i u konačnici bezgranična ljubav. Ta paradigma ljubavi (ruši sve prepreke?) odnosi se na očekivanja publikuma – socijalnog korpusa. Iluzorna ili ne daruje mogućnost prihvatanja ideje / ideala ljubavi sa sretnim završetkom.

Opera seria, za razliku od prethodno spomenute, stremlje tome da mitologijom i/ili ozbiljnim sadržajem

“uzvisi” i estetski potvrđi ono što je sasvim razumljivo i u društvenoj hijerarhiji. Monteverdijev *L’Orfeo* (1607.) i Gluckove opere *Orfeo ed Euridice* (1762.) mogu biti shvaćeni kao opere u kojima postoji dvostruka mitologija / složenost / parafraziranje / idealiziranje: glazba i mitologija i/ili drama vs. izvođenje. Kauzalnost nas uči da ne negiramo prošlost nego da u njezinim temeljima gradimo sadašnjost.

4.4 Prestrukturiranje dimenzija i obrazaca stvarnosti u operi

Pripadanje identičnom povijesnom razdoblju možda je jedina unisona identifikacija dijela, svi ostali elementi rakurse prethodnih epoha i stilova gdje su ljepota, lijepo, harmonično i prikaz praksa, dokaz su dvofazne epifanije. Koja je onda diferencijacija u upotrebi maske, plesa, glazbe kakva se može rabiti u obredima, narativu koji služi misterijama/misterijima, i u upotrebi mitologije koja služi kao operni predložak (s naglaskom o izuzimaju pučkog s obzirom na početni stadij)?

One / oni računaju na drugo vrijeme, na inicijacijski ulazak u novu dimenziju. Glumci-pjevači se prurušavaju, ali prurušava se i publika, postoji kodeks ponašanja (i odijevanja) – kazališni bonton. Ulazak u drugu dimenziju, dimenziju imaginarnog iziskuje posezanje za neprirodnim.

Mitologija – apostrofiranje druge realnosti, u operi svjedoči o postojanju više vremenâ, više stvarnosti. Mitološka stvarnost, izvodačka stvarnost i perceptivna stvarnost čine jedan niz. Ulazak u svijet imaginarnog putem racionalnog razlučivanja ekvivalentan je razlici perceptivnih modela “za” i “protiv”, katarze ili statusa quo. Katarza ili neokatarza zagaravaju percepciju in vivo pri ulasku u svijet imaginarnog. Riječ je o pristajanju na drugu stvarnost. Alijenaciju od svakodnevice. Život koji priželjkuje ili ne priželjkuje projiciran je u, npr., model ljubavi uobličen u likove / odnose Orfeja i Euridike – operni prauzor i Don Juana razvratnika – antijunak koji ne zavrjeđuje ljubav zato jer je njegova sloboda bila vanetička sloboda što nikako ne predstavlja sintezu etike i estetike. U ovom posljednjem slučaju, estetika je primarna vrijednost vještine izvođenja etičkih modela ponašanja. Ali što je etičko? Nije li antijunaštvo zapravo samo još jedno ironijsko poigravanje? Dakako da jest. Don Giovanni je reinkarnacija slobodnog izbora: ja znam da se trebam pokoriti, da se trebam popraviti, ali to ne želim! Moje jastvo je zaštićeno i želi biti zaštićeno od Drugoga!

Nadalje, ideja racionalizma, metrički sustav analize i dedukcije rezultirao je time da se umjetnost podvede pod isto pravilo. Ako je konačno mjerilo razum, pamet, onda je i etika rezultat razumne potrebe za istim. Ona je rezultat spoznaje.

Nakratko se vratimo bitnim odnosima koji proizlaze iz društvenih konstelacija. Postoji nekoliko diferencijacija u odnosima: sakralno i profano, aristokratsko i pučko u odnosu na vrijeme. Ako postoji ulazak u drugo vrijeme, koje omogućava opera, gdje prekoračenje praga mjesta održavanja može simbolizirati inicijaciju i ako se zanemare upravo ti društveni statusi i vrednovanja, opera može biti shvaćena kao dionizijska i apolonijska umjetnost/svečanost. Upravo zbog toga ulaskom u svijet mitologije, pružajući alternativno vrijeme, alternativnu stvarnost, opera ne samo da uobličava definiciju vlastitog rađanja neospornim poveznicama s antikom i elementima drame, već i u kontekstu modeliranja alternativne stvarnosti koja služi kao model izobrazbe ili naravoučenja.

Dakle, sasvim očekivano moraju postojati elementi zbog kojih uopće možemo ustvrditi razliku: da, to je na tragu talijanske opere, to je *bel canto*, “fraziranje” karakteristično za period od 17. stoljeća do početka 19. st. etc. Ponovno ulazimo u diskurs poznatog i općeg introvertiranog u opću povijest glazbe. Ali po čemu ih (te elemente ukoliko postoje a očito postoje) razlikujemo? Koji bi to elementi trebali biti uočljivi da bismo znali da ta specifična opera postaje nacionalna paradigma?

Prema librettu – tekstu opere; narativu koji služi razlučivanju. On bi morao pripovijedati, morao bi imati jasan kauzalni cilj u iznuđivanju percepcije, tragičan ili komičan. Tendencija da se tekstom

obuhvati sadržaj koji će biti jasan, gotovo identičan kazališnoj predstavi s tim izuzetkom – najbitnijim, da glas ne govori nego pjeva i samo ponekad, vrlo rijetko progovori, tj. da iznivelira odnos artifičijelnog i “prirodnog” (raz)govora. Koliko je moguće sistem znakova i simbola jezika nazvati prirodnim? On je artifičijelna apstrakcija kulture.

Kultura je rezultat procesa. Ono što je imanentno kulturi jest jezik. Imati vlastiti jezik – sistem znakova i simbola uobličen u pismo, dokaz je postojanja autentične, odvojive, specifične kulture. Baš zato, stvaranje pravopisa, gramatike, pravila, jednog jezika jest simbolična identifikacija kulture. Države nastale raspadom Jugoslavije tako pokušavaju unatoč neprikosnovenim sličnostima stvoriti ambijent koji bi, nakon dugo vremena posvećivanja unisonom interpretiranju baštine koja bi napokon trebala rezultirati jednakošću ili barem velikoj sličnosti među susjednim narodima i državama, trebao najaviti ili čak zaključiti svaki taj proces kulturne identifikacije rađanjem opera na temelju nacionalnih legendi: *Hasanaginica, Nikola Šubić-Zrinski*.

Zato svako multiplicirano djelovanje čovjeka stremlji ka kulturi – njezinom formiranju zbog čega jezik i djelovanje na jezik i komunikaciju nije izuzeto iz tog čitavog procesa. “Prirodi” i “prirodnom” bez ikakvog ili s neznatnim ljudskim djelovanjem (kao u frazi “život u skladu s prirodom” koja aludira na pokušaj mirenja s primordijalnim u sebi što i jest

priroda par excellence) stoji nasuprot arhaična kultura a njima je opozicionirana “kultura” ili “kulturalno”, tj. niz obrazaca ponašanja i djelovanja– pravila zakona u i iz jezika, označitelja i označenog. Onda se nameću i odnosi između denotacije i konotacije o čemu pišu naprimjer i Biti (2000), Jean Baudrillard – IDEOLOGIZACIJA VS. MIT O OBJEKTIVNOSTI (Simulacija i zbilja, 2001), Barthes (1971) ili Susanne Langer (1967). Langer u treće poglavlje knjige naslovljeno *Logika znakova i simbola* uključuje glazbene simbole-akorde preko/uz pomoć kojih želi pojasniti funkciju simbola, razliku između psihičkog i logičkog značenja.

Mogu dalje nastaviti s onim najznačajnijim što, čini se autorica započinje (u kontekstu glazbe pa dalje razrađuje u drugim primjercima), a to je značenje. Sva terminologija, jezične konstrukcije, razlikovanje znakova, simbola, razdjeljuje/u se u *značenju*. Ono bi moglo biti svaki puta drugačije i ovisiti, također, samo o individualnoj percepciji ili njezinom nizu vezanom za već konvergentne fenomenologije, razdijeljene na onoliko dijelova koliko je moguće njima obuhvatiti perceptivna svojstva jednog fenomenološkog jedinstva.

Opera je konglomerat konvergentnih fenomenologija. A mitologija i percepcija upotrijebljene mitologije je kompatibilna sa simboličnim stremljenjima onoga tko želi izazvati značenje – oformiti ga, tako da se može prepoznati=ekstrovertirana percepcija. Ta percepcija mitologije ruši introvertiranu percep-

ciju glazbenog djela, delirij koji izaziva arija ili bilo koji dio opere naklonjen izvođačkoj kompetenciji.

Dok je antička kultura mitologijom uspostavljala kozmos, pravila, filozofiju, kulturu, tj. usmjeravala djelovanje prožeto jasnom mitologijom, credom što jest i kako treba biti, monoteizam želi nametnuti jedan smjer: početak-kraj (*Ja sam put, istina i život* Iv.14,6). Ostaci politeizma, mogu se shvatiti kao prisutni u štovanju svetaca (unatoč tome što postoji jedan Bog-Istina). Car, vladar, ministar kulture (?), predsjednik ili neki suvremeni “dostojanstvenik” – odgovaraju simboli izvođenja mitološkog predloška in vivo te se odnosi mogu podesiti tako da se prestrukturira paradigmatički obrazac izvođenja i identifikacije.

4.5 Zaključak

Mitološke reminiscencije u operi imaju svoju značajnu ulogu u prezentaciji samog sadržaja i percepciji opere uopće. Kao što se mitologija odnosi na sam sadržaj opere, ono mitološko što se nalazi izvan nje jest uobličeno u kulturološki izraz čije oponašanje slijede nacionalne opere. Ta povezanost mitologije kao oponašanja velikog i značajnog narativa s ovim perceptivnim označava također i utvrđivanje etičko-estetskih principa kroz ritualno usmjeravanje simboličnih društvenih uloga.

POSTMODERNA (I) OPERA

5.1 Uvod

“Postmodernim se može nazvati doba u kojem je sve više onih koji s podsmjehom reagiraju na imperativne i normativne prognoze – čakupravo imperativne i prognoze moderne.” Ovim riječima Hörisch (2007) vrlo jednostavno opisuje jednu epohu koja još traje (ako joj već granice nisu sasvim zatvorene, granice koje, dakako, zatvaraju sami teoretičari) ali koju ja nazivam u ovom istraživanju post-postmodernom ⁸⁹.

⁸⁹ Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2000) navodi da je pojam *postmoderna* začet u književno-znanstvenim krugovima šezdesetih godina prošlog stoljeća. No, *post* u riječi postmodernizam stvara neprilike oko pitanja da li je on nastavak moderne ili nova epoha. Početkom osamdesetih dvadesetog stoljeća dovodi se u pitanje i periodizacija pojma. Možemo, prema tome, zaključiti da je pitanje postmoderne ekvivalentno pitanju post-postmoderne ukoliko isti pojam označava nama blisku budućnost koja je u samom začetku, s obzirom na činjenicu da se stanje svijeta-izmiješanost stanovništva koje rezultira izmiješanošću kultura rapidno mijenja, što se odnosi na sve procese koji se odvijaju po inerciji-politika, ekonomija, kultura etc

Ako je istina da je tradicija, osobito moderne koja prethodi ovoj epohi, podložna reakciji „podsmijeha“, onda bismo, ni manje ni više mogli svjedočiti *povijesti laži* (Derrida, 1996). Poruga, preispitivanje vrijednosti ili ono što Lyotard (2005) ističe: *tradicija filozofije subjekta se raspada*, ne može rezultirati drugačijim zaključkom od toga koji snubi ambis vrijednosti - rješenje enigme postojanja ili bivanja u svijetu onda kada se nudila cjelovitost.

Dakle, o kakvoj cjelovitosti je riječ; gdje se ona nalazi? *Poetika postmodernizma* Linde Huchon (1996: 98) nam obrazlaže da postoji pretenzija da se teorija sruši jer ne postoji vjerovanje u jednu „istinu“, već se o njoj može teoretizirati unedogled, a fikcija i metafikcija računaju upravo na to. Ako je teorija kao forma, obrazac, dovedena u pitanje, onda ne čudi preispitivanje i nadogradnja. Ako volja jest pokretač (kao kod Schopenhauera (1969)), onda joj se razum odupire, ne postoji realno i logično. Ne postoje trajne vrijednosti i modeli. Ako one ne postoje, onda i etika i estetika kao monumenti istih vrijednosti bivaju fleksibilne i nestalne.

Tematska reverzibilnost i reinterpretacije rezultiraju nevjerodostojnošću. A cjelovitost o kojoj se pitamo ne može stoga biti shvaćena ili prihvaćena u okvirima takvog djelovanja. Poetika ili poetike (kao što je Aristotelova), ne mogu biti svrsishodne ukoliko je njihov domet ograničen (ne)mogućnošću implementacije. Gubi se objektivnost suda ili prosudbe

ukoliko su sud ili prosudba podložni promjeni ili čak brisanju, uništenju.

Kako subjekt može djelovati unutar objektivnog koje je onda djelomično objektivno, zavisno od uvjeta, raspoloženja, teorija koje su disonantne u odnosu na pretenzije? Kako uopće možemo računati na odnos subjekt – objekt, kada tradicionalni postulati o njihovoj povezanosti bivaju dovedeni u pitanje? Onda kada subjekt nije misleći, onaj koji zaključuje i obrazlaže, već može vlastite pretpostavke nadograđivati mnoštvom nezaključenih, neformiranih teorija izbalansiranih i provučenih kroz različite prizme konfrontiranih djelovanja? O kojem subjektu se radi i da li je moguće pridružiti mu objekt jednako drugačije shvaćen i odgovarajući, barem u meditativnom poimanju?

Subjekt shvatiti kao stanje i objekt kao priliku uz ono poznato razlikovanje – ja od ti kao razlikovanje dvaju subjekata, subjekt kao individua, subjekt kao biće, objekt kao činjenje, kao nebiće, kao skupinu elemenata koja bitak čini bitkom bića u *usmjerenosti*? prema nebiću. Subjekt može biti dalje shvaćen kao *znanje* (ponovo idemo tragom Lyotarovog tumačenja!), a *praktičan subjekt* kao čovječanstvo. Oboje sugerira konkretizaciju, osobnost, autentičnost, omeđenost, svrhovitost koja se objektivnošću objektivnog – onoga što jest zbog elemenata koje isto stanje čine objektivnim, objektivizira u praksi, doznačava akcijom. Što će reći da je stanje subjekta takvog kakav

on jest objektivno ⁹⁰ - usmjereno djelovanje ka nečemu što je objektivno važeće. Međutim, spomenuti autor naglašava da su ustaljena očekivanja očito iznevjerena i preusmjerena.

Ta vezanost objekta i subjekta ili *tradicija filozofije subjekta* sa kolosalnim hegelijanskim *duhom* kao fertiliziranim aplikativnim jedinstvom značenja i funkcije postojanja, postaje nedorasla igra riječi i simbola čija težina adaptacije ostaje nedovoljno rekonstruirana u odnosu na stvarnost. Stvarnost ili postmoderno doba/epoha ⁹¹se dugo pripremala. Prethodile su joj industrijske revolucije i ratovi dvadesetog stoljeća u koje je epoha uronjena i koji su na nju itekako utjecali.

Sva zbivanja i dovođenje subjekta u pitanje jesu neophodna zbog primjena njegovih alternativa ponuđenih suvremenim tehnologijama.

Misao je potpomognuta i vođena jezikom tehnologije, jezikom koji je *metajezik*, specifičan, a priori zadan i karakterističan jer vodi ili želi dovesti do zaključka, bez prepuštanja i dopuštanja slučaja/slu-

⁹⁰ Odnos subjekt - objekt *ulaziti? ili bez „može“?* u tradicionalnu interpretaciju prema kojoj je subjekt shvaćen kao biće, a objektom se smatra predmet vanjskog svijeta, spoznaje i djelatnosti subjekta.

⁹¹ Možda bismo mogli uključiti u ovaj diskurs o postmoderni ili dobu post-postmoderne *Estetiku kibersvijeta i učinke derealizacije* (2005) Marine Gržinić.

čaju, zbog čega se rađa *bolesni skepticizam* (Bruckner, 2012-*Europski glasnik*).

Ako je tako, suvremeno doba, postmoderni ili post-postmoderni (jer tehnologije su itekako uznapredovale, kolanje simbola i znakova, jezika se još više izmiješalo, slika svijeta se konstantno redefinira vijestima/izveštajima) ne zaustavlja taj skepticizam nego ga još više usložnjava. Dakle, skepticizam rađa i pitanje preformuliranja shvaćanja/ interpretiranja (o) subjekta/u. Prema tome, nedostaje cjelovitost „suvremene“ ontologije.

Ukoliko ta cjelovitost ne postoji, ne postoji ni *narativ, priča* (Lyotard (2005)), koja bi bila u ulozi obrasca, paradigme. Ako ne postoji narativ ili priča kao paradigma, niz ili struktura supstancijalnih vrijednosti, kako onda krenuti u novo definiranje fluidnosti subjekta pa onda i objekta, ukoliko se oni sami po sebi više ne podrazumijevaju, ukoliko ambivalencija nikako ne ulazi u novi kontekst shvaćanja i razumijevanja?

Konstatirati da su i subjekt i objekt nestabilni-fluidni možemo stoga što su transmisijski u vlastitoj subverzivnoj datosti. Ne proističu ni iz čega, već ih uvjetuju sukubi percepcija prošlosti i mogućnosti uobličavanja sadašnjosti. Oni su u početnoj poziciji „možebitnog“, a takva nezahvalna pozicija, koliko god fleksibilnošću i nestalnošću epistemologijske dijalektike garantirala poticaj u osvajanju nove teorije iza koje se krije „pleksus“ teorijâ, stvara konfuziju

aporijske relativnosti. Zbog toga se subjekt vraća demarkaciji sebstva koje mora doći do novog *znanja* ili „samospoznaje“. Zanimljiva su istraživanja Heinza Kohuta (*Analiza sebstva*, 1990)⁹². Pitanje sebstva je zanimljivo jer suprotstavlja iluziju stvarnosti. Ali ako zaključimo da postmoderna i postpostmoderna u kojoj smo sada obiluje znakovnim i simboličnim sistemima koji se ukrštaju i preusmjeravaju, konstantno se nadograđujući, nije li onda ugroženo i sebstvo?

Granice iluzije i stvarnosti se pomiču. Kao primjer uzmimo djelovanje interneta, facebooka. Ako smo prijateljstvo smatrali bliskim odnosom među određenim brojem ljudi koji dijele „fond zajedničkog“ zbog koga odnos biva nazvan prijateljskim, kako onda shvatiti prijateljstvo između, nekad čak i nekoliko tisuća ljudi, od kojih poznajemo samo nekolicinu ali o njima ništa značajno ne znamo, pa čak ni kako točno izgledaju.

U kontekst sebstva zasigurno mora ulaziti i taj modus vivendi u novom okrilju. Sebstvo shvaćeno u epohi suvremenih tehnologija očekuje prestrukturiranje (ponovo!) vrijednosti, kako na općem tako i na

⁹² Psihoze, neuroze, dakle ponašanje gdje su vidljive *neuobičajene* manifestacije sebstvana tragu istraživanja koje sam objašnjavala u kontekstu ja-jastva uz pomoć psihijatrije i etnopsihijatrije, označene su kao psihopatološke; razni poremećaji ličnosti.

individualnom nivou. Etnopsihijatrija koja uopćava ili poopćava, koja želi objasniti univerzalnost transformacije pojedinačnog u opće mjesto ras-poznavanja, jedinstvenost psihološkog profila kakav god da on jest, sada ulazi u vlastitu bazu. U tu jedinku sebstva, ako idemo tragom Kohutove analize. Ništa se bitno ne mijenja u značenju djelovanja pojedinca. Ono što u psihijatriji predstavlja poremećaj, pojedinca-u analizi sebstva ili grupe-u području etnopsihijatrije, kroz društvene filtere prolazi kao sasvim prihvatljiv model ponašanja.

Ako se navedena tradicija filozofije subjekta raspada, to nikako ne može značiti da ta rasparčanost do koje dolazi ne može insinuirati naznake već stećene cjelovitosti. Dakako, insinuacija te cjelovitosti ne mora biti niti jest repetitivan akt. Ona razdijeljenim dijelovima, ukoliko želi stvoriti cjelinu, pridodaje „novo“, *meta-*, *inter-*, gdje direktno povezujući se i sa jezikom i simbolikom potvrđuje „uspjeh“ suvremenog eksperimentiranja prelamanjem i nadopunama.

A dalje, što i kako razumijevati ne bi li se uopće podjarmila stvarnost takva kakva jest, ako jest? Vlastiti bitak, potvrđujući nam kroz „sukob“ ili diferencijaciju „novog“ od „starog“, stavlja kao imperativ - jesam, postojim, ti si svjedok, društvo potvrđuje! Kako? Ponovo „kolektivnim“ - *mi* u daljem razvitku – *građanstvom* (ili kritikom *malograđanstva* tragom Barthesovih *Mitologija* (2009)). Bitan povod tim mijenama koje je nemoguće obuhvatiti diskursom

mnoštva? jezika koji se preklapaju ili sudaraju uočljiv je u *igri, igranju*, čija pravila morate poznavati da biste mogli pozitivno reagirati, odnosno da biste mogli sudjelovati. Pozitivna reakcija nije potvrđivanje slaganjem, već razumijevanje s otklonom ili prihvaćanjem tog mnoštva. Iz njega proizlazi zaključak da postoji potreba za alternativnim svjetovima koji se umnažaju, jer se na taj način ona stalno samopotvrđuje novim konstrukcijama, simboličko jezičnim nadogradnjama.

5.2 Film kao nastavak opere

Film je jedan od vizualno auditivnih nastavaka kazališne prethodnice opere. Također, može biti shvaćen kao alternativna stvarnost, ona koja očekuje svoj nastavak u deskriptivnoj nadogradnji.

“Na području zvuka, sklop stvarnosti i nestvarnosti stvorio se najprije oko muzičke nestvarnosti. Stvarni život očigledno ne poznaje simfonijski tok ⁹³. Ipak je muzika, koja je pratila već nijemi film, našla svoje mjesto na zvučnoj traci.

Dakako da jest, a razlozi su ponovo tehničko-tehnološko kauzalne prirode. Film je logičnim slijedom

⁹³ U povijesti glazbe zanimljivo je ono što je pokušaj simfonijske pjesme. Riječ je o programnoj orkestralnoj skladbi razvijenoj u 19. stoljeću. Želja romantičara je bila da se glazba približi drugim vrstama umjetnosti, služeći se sadržajem kojeg najčešće obuhvaća već samim naslovom.

nastavak opere. Opera iz grčke tragedije, koristeći različitost elemenata, postiže katarzu ili ono što sam označila neo-katarzom na tragu dihotomija/plošnosti. Ona je svojevremeno značila umjetničku evolucijsku tvorevinu odgovarajući nalazi na polu suprotnom od zahtjeva za objektivnošću.? Nevjerovatna protivuriječnost između oka i uha; uho se uljuljkuje na ono što oko one dozvoljava“ (Morin, 1967, 123).

Ona se narativno nadograđivala ne bi li iz nje konačno nastao film. Rođenje filma nastaje zahvaljujući kinematografu (braće Lumière -22.3.1895./28.12.1895.) u novoj epohi.

S obzirom na svoju narativnu i simboličku narav, ne čudi što danas nakon zvuka⁹⁴-inovacije zvučnog filma, napredak u njegovom razvoju predstavlja glazba sa svim svojim značenjima. “Zvuk je već komplikovao montažu” (Bazin, 1967, 102). Nadalje, zahvaljujući zvuku, pamtimo mnoge glazbene teme npr. Coppolinog *Kuma* - kompozitor Nino Rota, Leonevog *Bilo jednom na Divljem zapadu* - kompozitor Ennio Morricone etc. Filmski kompozitori imaju svoj društveni status filmskog kompozitora. Morricone i Williams su planetarnu popularnost stekli upravo filmskim kompozicijama.

⁹⁴ Značaj zvuka u filmu je veliki. Cjelokupnost filmske estetike ovisi upravo o njemu. Vidjeti u *Umijeće filma* (1996) Hrvoja Turkovića i *Estetika filma* Henria Angela (1978).

Cilj je tih kompozitora – kao i u operi, izazvati-potaknuti emociju u značenjskom / perceptivnom konglomeratu, ponovo kao u operi. Gledajući prizore, sekvence filma/scene, slušamo istovremeno zvuk emocija, zbivanja na filmskom platnu. Vrlo često dolazimo i do spoznaje da sâmo filmsko uprizorenje sa narativnim manjkavostima, nedostatkom detaljnog/zornog prikazivanja onoga na što se odnosi ili bi se trebalo odnositi, sa sobom nosi “ljepotu” glazbene teme i/li fotografije kao što je bio slučaj s kostimografijom u operi (vizualna percepcija izuzeta iz narativnog konteksta koja se služi vlastitim simboličkim poveznicama).

Spoznajemo da Gabrijelova oboa (glazbena tema filma *Misija* Rolanda Joffea o jezuitima i pokrštavanju domorodaca u Južnoj Americi), tako uz vlastiti emotivni naboj (te “idiličnu” fotografiju prirodnih ljepota Amerike) ostaje prisutna kao zasebno umjetničko djelo filma (i fotografiji/snimci/pokretnim slikama). Filmska industrija se razvila i neprestano se razvija. Mnogi filmovi bivaju zato zaboravljeni, dok jedino glazba svjedoči njihovom postojanju. I mnoge opere se ekraniziraju – kao (više puta spomenuta) opera *Carmen*⁹⁵, ali te ekranizacije su namijenjene

⁹⁵ *Carmen* je ekranizirana 1984. godine. Film, odnosno ekraniziranu operu, je režirao Francesco Rosi. Uloge su raspoređene na sljedeći način: Julia Migenes (*Carmen*), Plácido Domingo (*Don José*), Ruggero Raimondi (*Escamillo*), Faith Esham (*Micaela*). Lorin Maazel je dirigirao Francuskim orkestrom.

malom broju poklonika opere u odnosu na drastično veliki broj obožavatelja drugih filmskih žanrovskih ostvarenja.

Također, glazba u filmu može biti repetitivna utoliko što ćemo uočiti slijed/praksu upotrebe klasične glazbe na filmu. Tako je nebrojeno mnogo filmova u sebi zadržalo Vivaldijevo Proljeće iz Četiri godišnja doba, Bachovu Suitu za čelo ili Mozartovu Malu noćnu muziku. Glazbeni filmovi najviše liče operi. Imaju sadržaj nalik opernom - govor, mimiku, glazbu. Suvremena glazba s mjuziklom i novim žanrovima sudjeluje u stvaranju filmova kao što su *Fantom u operi* Joela Schumachera iz 2004. i *Briljantin* Randala Kleisera iz 1978. Ipak, postoji zanimljiv film koji doslovno ujedinjava operu i film, zbog čega se može smatrati operom u operi. Riječ je o Formanovom *Amadeusu* (1984).

5.3 Opera i rock opera

Zamasi masovne kulture usisali su i preusmjerili percepciju opera na isti način kao što su od umjetnosti učinili poostvarenje trash culture uopće. Prvobitna namjera opere, kao glazbene drame s velikim naglaskom na baroknu mitomansku prena-glašenost, kastratske uloge i pribjegavanje artificijelnom ne bi li se, paradoksalno, ono ipak dovelo u vezu sa itekako svjetovnim, danas se svela

na mogućnost da se ona „konzumira“ na brzinu, sa slušalicama na ušima ili bez njih dok pratimo sekvence opere na tv ekranima. To se može objasniti i na način da je želja poklonika glazbe, pa je prema tome i opera, morala birati ili da ostane na tradicionalnim upotrebnim vrijednostima u kazalištima, koja opet trpe definiciju elitističkih i zatvorenih arhaičnih mjesta provoda, ili da se pokuša svidjeti i nametnuti koristeći suvremene postupke djelovanja.

Odatle ideja za operu (i glazbu) na otvorenom, ekraniziranje slavni opera kao što su *La Boheme* (Roberta Dornhelma iz 2008. godine) ili *Carmen*, ili pak otvaranje tv i radio kuća prilagođenih potrebama poklonika takve umjetnosti (Mezzo, Arte etc.). Ali, moramo uvidjeti da se bitan element, možda i najbitiji za percepciju (sudeći prema pravilima drame pa prema tome i glazbene drame), tada gubi - percepcija uživo ili bivanje u danom trenutku/ trenucima uprizorenja. Jer, i glazbenici i publika čine simbiozu opere; to je nužnost koja nestaje. Nestaje zato što je opera tada, u vremenima vlastitog razvoja, plijenila pažnju funkcionalnošću današnje sapunice. Ona je bila zabav(n)a, noćni pasaž užitka, traganje i idealiziranje. Idealiziranje stoga jer su likovi i sudbine bili oivičeni vječnim ljubavima ili mitološkim pričama, legendama.

Opera je traganje, zato jer je takav koncept opere nužno djelovao na publiku, zbog čega je ona odgovarala introspekcijom i „uživljavanjem“. Ne na način

da se poistovjećuje sa likovima i pričom, već zato što se gnoza metafizike grana - s jedne strane zbog priče koja nije autentično realistična i s druge strane - zbog glazbe, koju publika odvajkada povezuje s božanskom providnošću. Zato je ona užitak, jer je avanturistički umjetnički hedonizam. Uljuljkavanje u viziju sredenog društva, strukturiranog, funkcionalnog, tako je podržala i sama opera. Ona, kao i svaka druga umjetnost, odražava društvo – mikrokosmos. Suvremeno doba sa vlastitom redefiniranošću, kompulzivnošću, destruktivnošću, subverzijom koja je usmjerena na prazan prostor, bezidejan prostor, temporalan, ne može, nije u stanju ponuditi formu u nepromijenjenom obliku. Zato su nastale opereta i mjuzikl, a opera je ostala u Schönbergovskom eksperimentu koji povlađuje vremenu *prevrednovanja*.

Od operne tradicije je ostalo sjećanje i uprizorenje tradicije. Novo doba ne poznaje, niti se želi prikloniti prauzorima. Jer opera, napokon, to jest. Slika društva koje je običavalo uživati u operi kao zabavi, ali istovremeno pokušavajući i nametnuti preko nje i čitav sustav vrijednosti eksperimentirajući s aktualnošću teme. Tako La Boheme pripovijeda o boemskom životu (sukladno sa boemskim zanosima tadašnjeg Pariza), Carmen o ljubavi i klasnim predrasudama (glavni lik je Ciganka zavodnica), Madame Butterfly o jednoj tragičnoj egzotičnoj ljubavi (što je sasvim očekivano zbog romantičarskog zanosa i

divljenja egzotičnoj, i tada nedovoljno upoznatoj, kulturi Japana).

Sada sve egzotično i neuobičajeno prenose drugi mediji, mnogo brže i učinkovitije, s mogućnošću pauziranja sadržaja. Opera, kao i drama, namijenjena percepciji uživo, danas se može slušati i gledati na radiju, mobitelu, televiziji. Njezina socijalna dimenzija se gubi. Interakcija sa publikom ne može postojati ako se opera gleda u samoći i praznini dnevnog boravka. Njezin ekvivalent biva konzumerizam, proizvodnja, tiraž, dodjela nagrada. Ona je parafraza tradicije. Današnja kultura naslonjača i konzumerizma je kultura stagnacije, slijeganja tradicijskih rakursa. Opera se danas nalazi u paradoksu egocentrizma.

Kako promatrati tzv. rock operu u kontekstu opere uopće? Je li ona specifična opera ili je samo jedan eksperiment; odgovor – travestija/e? Da li riječ o neuspjelom eksperimentu? Postmodernom hipi eksperimentu koji obuhvaća i film, transformirajući i sâmu ideju opera kao kazališne tvorevine – drame, koja se mora odvijati u kazalištu, *sada* i *ovdje*, distancirajući se od prethodnog (što je ono)? Je li riječ o kulturnom pamćenju; definicija koju obuhvaća Assman (2008) u istoimenoj knjizi?

Čini se da je mnogo konstruktivnije rock operu promatrati kao jedan zaseban glazbeno-scenski fenomen. Nazvati je fenomenom može se naprosto zato jer je rezultat jednog specifičnog vremena sedamde-

setih godina, godina koje su iznjedrile studentske štrajkove i hipi pokrete, ideje o slobodi i oslobađanju a koji je iznevjerio formu opere dovodeći je do empirijskog (sic!) paradoksa. Spoznati taj glazbeno-scenski oblik ne znači samo i jedno prvi put ući u kazalište, prvi put čuti i vidjeti bez ikakvih očekivanja, biti isključiv u spoznavanju *sada* i *ovdje* (doslovnošću).

Spoznati operu, prodrijeti do smisla iskustveno značilo bi slijediti obrazac zadan nekoliko stoljeća ranije, bez limita doći posredovano do prethodnog. Zbog njega, zbog obrasca – ponašanja i kulturoloških razlikovanja, odlučimo ili ne nazočiti operi uz jednostavnu distinkciju: razumijevanja od nerazumijevanja. Iako su uzrok i jednom i drugom stoljeća od njezinog nastanka i razvoja, stoljeća koja posredstvom jezika formiraju objektivno - istinu.

Doći do vremena – epohe kada nastaje *Nekoliko misli o odgoju* (Locke, 2014), na koji način? Nisu li takve misli otpor slobodi, indoktrinacija koja u konačnici plaća danak prirodi/prirodnom/nekonvencionalnom, svodeći individualno na opće, na vrijednost, na neupitnost, na društveno, na pravil((n)o(!), značilo bi doseći vrijeme kada se u već malo razvijenijem obliku opera tretira kao kulturološki artefakt. Locke je rođen 1632., a umro je 1704. Njegovi operni suvremenici su primjerice Henry Purcell (1658–1695), autor - kompozitor slavne opere *Didona* i *Eneja* (1690) i Matthew Locke (oko 1630-1677), koji objavljuje glazbu pod naslovom *The English Opera*

(Psyche i Oluja). U isto vrijeme koegzistiraju i talijanska i francuska i njemačka opera (Italija je dalje širila svoj utjecaj). Riječ je o glazbi Zapada, čiji je rezultat i opera. Od Ars antique (1170- 1310), do Ars nove (polifonija 14. stoljeća). Od jednoglasja, višeglasja, opere, do danas.

Sva ta kretanja nameću sljedeće pitanje: da li učenje, što dokazuje da je društvu prema Lockeu potrebno uređenje (iako se Locke zalaže za liberalizam), ne dokazuje istodobno i paradoks prosvjetiteljstva? Ne dolazi li ta *ponuda* rješenja, ta ideja ili nauk iz engleske empirističke škole?

Engleske - zemlje u kojoj nekoliko stoljeća kasnije dolazi do procvata rocka s Beatlesima. Oni slave slobodu, zanoseći se istočnjačkim idejama o njezinom poticanju, dijabolički „opijumskim“ hedonizmom – drogi slavljenoj u Lucy in the Sky with Diamonds (LSD)! Liberalistička, ili točnije ideja o liberalizmu, dolazi s kolonijalnim duhom koji lebdi od renesanse pa nadalje; od širenja carstva Engleske. Razvoj misli, razvoj filozofije je matematički princip, eristička dijalektika provedena u djelo dakle (Schopenhauer piše o istom u 38 trikova (2002)).

Ideja je lebdeći credo kojega treba „uhvatiti“, „zatočiti“ i obrazložiti u nekoliko točaka. Tek tada ona postaje istina ili model ili pravilo. Domena filozofije ju ruši ili potiče; potvrđuje ili negira. Kako onda slobodno provoditi ideju? Na koji način razlikovati *primarne i sekundarne kvalitete* (Locke, *Ogledi o ljud-*

skom razumu), iznivelirati ih tako da budu smislene i razumljive, *refleksiju* i *osjetilno iskustvo* odvojiti, shvaćajući da je razum taj koji potvrđuje da jest ono što jest. Dokazivati smjerno ali obrambeno, uz pomoć sudova, da ideja nije subjektivna ako je usmjerena na jednakost, ne na štetu drugome, ne protiv drugoga. To s druge strane aludira na etičko-estetske paradigme, na opća određenja bitka. Nije li i tu začetak odricanja od sebstva, bitka-bića koji se samopotvrđuje (kolonizatorstvo)?

Stoga, spoznati operu značilo bi shvatiti ju kao svijet za sebe - onaj koji ima vlastita pravila ili čak i arhetipove, što se posebno odnosi na prve opere s mitološkim temama; ući u taj svijet i biti promatrač i to onoliko vremena koliko traje sâmo uprizorenje. Dakle, „socijalizirati se“ međuprožimanjima ⁹⁶ na ovaj način značilo bi sudjelovati u uprizorenju gledanjem i slušanjem s već unaprijed zadanim zadatkom

⁹⁶ Norbert Elias (2007) u knjizi *Što je sociologija?*, posebice u petom poglavlju knjige naslovljenom *Odnosi međuprožimanja - problemi društvenih veza*, obrazlaže vezu između holizma-nezavisnog skupa pojedinačnih akcija i metodološkog individualizma. Riječ je o procesima koji se nadopunjuju, stvarajući društvene poretke kroz povijest od kojih dolazi poimanje i razlikovanje civilizacija. Te akcije i procesi su također evolucijski i teološki. Ne možemo ih shvatiti kao jednoobrazne i monolitne misaone strukture, već je riječ o vezama i odnosima prirodnih i društvenih znanosti. U operi se stoga, kao društveno-individualnom produktu, proiciraju svi ti odnosi i međuprožimanja ukoliko se ne ignoriraju svi elementi koji ulaze u kontekst njezinog rađanja i razvitka.

– što znači ipak posredno pratiti i pokušati dešifrirati ono što se odvija na sceni. Zadatak je, prema tome, jasan za onoga koji je najprije u ulozi recipijenta. Područje opernog uprizorenja iziskuje spremnost, čak i unatoč spoznaji da je moguće prihvatiti ga kao prvo iskustvo. Ali prvo iskustvo opernog prožimanja nije ulazak u svijet nepoznatog (nekolicina ljudi ima otpor prema načinu opernog pjevanja – izvođenja, tako da postoji mogućnost negodovanja koja se manifestira / obrazlaže / uobličava u jeziku/govoru/izjavi kao „neznanje“: *ja to ne razumijem*; a zapravo je riječ o želji za smještanjem takvog izvođenja u kontekst iz kojeg dolazi).

Potrebno je zaključiti, donijeti sud, smještajući operu u povijesni i kulturološki kontekst specifičnog glazbeno-scenskog izričaja, ako je riječ o općem socijalnom međuprožimanju. Spoznati već spoznato, jer spoznato dovodi u pitanje smisao vrijednosti iz kojih spoznato potiče. Paradigmatsko se dovodi u pitanje zato jer ono, zalažući se za etiku iz vremena iz kojeg dolazi, stvara i estetiku koja postaje saznanje o nečemu. Istovremeno, ta saznanja sa sobom nose pretpostavke i predrasude koje se smatraju vrijednostima.

“Vrednosti se promišljaju u aksiološkim terminima, što je, uostalom tautologija, jer se aksiologija ne svodi ni na pojmovno ni na afektivno. Smisao vrednosti nije predmet saznanja: nema nauke o

lepom, o dobrom, o pravednom. I sama istina, kao podudarnost misli sa stvarnošću, uprkos tradicionalnim predrasudama, nije vrednost. Upravo zbog toga je zasnivanje nauke o moralu uvek dovelo do neuspeha, kao i pokušaji da se izgradi nauka o lepom ili nauka o pravednom. “ (Polin, 2001, 86)

Kako onda shvatiti ono što kasnije tvrdi Hegel (2000) kada piše o apsolutnom duhu koji se ozbiljuje u osjetnoj pojavnosti? Kakva je osjetna pojavnost kod onih koji osjećaju otpor i što taj otpor predstavlja ako smo naučeni ili bismo trebali biti naučeni da operu spoznajemo kroz aspekt spoznatog?

Prema Hegelu, ono što jest, ili bit svijeta se razvija, dolazi do toga što jest. Onda bi se moglo zaključiti da je Hegel siguran u istinu ideje i da ona jest takva kakva jest, i da svoj bitak potvrđuje čak i kroz navedeno samopotvrđivanje, ulazeći u povijesno-kulturološki kontekst. Ona se, prema tome, konstantno samopotvrđuje. Isto bi vrijedilo i za operu. Nije li uvjet te osjetne pojavnosti unaprijed zadan u operi, u zbilji njezinog nastanka, razvoja i opstanka? U znanju (o) – pogotovo onda kada je činjenično uobličeno u tekst u udžbeniku, ondje gdje je riječ o kulturi ili sferama ljudskog djelovanja koje je čine.

Ako je te sfere čine živucom kroz spektar već spoznatog, onda bi ono trebalo biti „zbiljsko“. Imati mišljenje o artificijelnom konglomeratu kakav je opera, značilo bi ići i na suprotnu stranu od zbiljskog,

jer takvo stanovište ono što se označava zbiljskim dovodi u pitanje. “Zbiljsko” ne bi trebalo biti prividno. U operi postoji to prividno vidljivo u sadržaju narrativa-libretta, vidljivo u jeziku glazbe; sadržano u metafizičkom. A posjeduje i perceptivno “lažno” da bi postalo (i) s onu stranu “zbiljskog”. Možebitno, iluziju.

A što je to još *lažno* u socijalnom pristupu ili međuprožimanju? Obredna reverzibilnost u pristupu. Što se događa *sada* i *ovdje* ima svojupovijest, smisao koji govori o evolucijskom razvoju jednog glazbenoscenskog oblika (uz sve ostale razvoje glazbe uopće - raspodjelu glasova, polifoniju etc.) i društvu koje taj oblik njeguje i potiče zbog čega postaje dijelom kulture obnavljajući kulturni status stoljećima, od baroka pa naovamo, potvrđivanjem vlastitog postojanja svakom novom (pra)izvedbom. Reprodukcijskom osjeta unutar opernog *biheviorizma* – Meyerov (1986) kontekst prenesen na razinu opernog razumijevanja. Što će reći da je *lažno* ondje gdje statusna vrijednost ne podliježe vremenskoj distance, zato jer vremenska distanca ne trpi opće perceptivne preinake. Ukoliko ne dolazi do njih, onda oblik koji je postao kanon ostaje takav i dalje; posvećenost njemu kao takvom ostaje uokvirena kulturološkom kauzalnošću bez uvođenja novog diskursa contra tradicije kulture.

Ako je opera već elementarni glazbeno-scenski oblik ustaljene forme (s obzirom na povijesnu distan-

cu, pozivanje na arhetip – antičku dramu, vlastitu strukturu - činove, glasove), koju čak ni demistifikacije suvremenih stremljenja ne mogu dovesti u pitanje, izmijeniti očekivanja publike usmjerena ka djelovima poznatih opera čija uprizorenja žele afirmirati delirij, zanos, potvrdu već ustaljenog potvrđenog, kako je moguće fenomen postmoderne rock opere interpretirati drugačije nego li kao mimetičko poiigravanje s tradicijom opere i vremensko - prostornim kontekstom novog doba?

Redundancija kao odgovor kanonu koji je i sam takav – ali i filmom i krilaticom postmoderne – izgubljenim subjektom. Zato je ta konceptualna tvorevina subverzivna u odnosu na tradiciju opere. Lyotardovo (2005) tumačenje postmodernog stanja dovoljno obrazlaže stanje subjekta. Subjekta - onoga koji je mogao djelovati sa znanjem, a sada figurira kao oznaka za pojavu kritičkog subjekta. On, urušavajući vlastiti status znajućeg, može spoznati, suditi i postaviti novu filozofsku paradigmu kao što su učinili navedeni filozofi. Subjekt postaje višestruk jer je *znanje sada u njegovoj službi* (Lyotard).

Engleska s početka opere gubi svoj utjecaj, kolonije nestaju (barem formalno u isključivosti tradicionalnom prostornom shvaćanju zbog alternativnih načina ratovanja i kolonizacije na višem nivou djelovanja) i urušava se vjerovanje u poredak/red, u veličinu kulture. Stvarna postaje i kulturna razmjena bez nadziranja; avanturizam kontemplacije I afirma-

cije putem jezika glazbe ali i drame, koji se prevodi; a mnogo je jezika i prijevoda. Ako je tako, dolazi do gomilanja apokrifnih etika (ovisno o izvoru iz kojeg etika ulazi u eter stvarnosti).

Kako tu izmiješanost učiniti smislenim sustavom kada trpi konstantnu nadogradnju; velike kulture više nisu samo djelujuće *latifundije*, na njih se također i djeluje.

Znanje nije znanost (Lyotard) koja se dâ uvesti u tu neporočnu formulu. U velikim povijesnim temama naravoučenija čovjek gubi identitet koji je ranije bio suglasan s kulturom koju suvremeno doba čini fleksibilnom. Ako jest fleksibilna, ne može biti samo sistematična, čak i da pokuša dokazati da jest. Gubi se sistematičnost koja se ogledala u ranijim epohama. Obrazovanje i obrazovanost kao naređenje – obavezno pohađanje osnovne škole; rađaju mogućnost mišljenja – to je iznjedrila ideja građanskog društva. Ukoliko je ta opcija otvorena, mišljenje može biti varijabilno, propitivačko, slobodno – rušilačko. “Kritičko” ili “refleksivno” i hermeneutičko (Lyotard). Zato je pitanje subjekta toliko intrigantno jer svjedoči o *nestabilnosti* (Lyotard). U tim uvjetima, s jedne strane, u glazbenom poimanju i razlikovanju nalazi se rock, dok se s druge strane nalazi opera.

Antagonizam stvara simbiozu, što će reći da u socijalnom kontekstu, općoj razini razumijevanja socijalnih kretanja, ratovi s početka 20. stoljeća, suvre-

menim ratovanjem koje se smatra surovijim naprosto zato jer postojanje logora i konclogora ne može izazvati drugačiji zaključak (Adornov zaključak o tome da li je moguće pisati poeziju nakon Auschwitz!). Drugačije, eufemističko poimanje, stvarajući novi poredak kroz destrukciju – što rat nužno jest, mora na razini umjetničkog djelovanja učiniti „novo“, što će biti odraz stanja - konstrukcija. A novo ne može novonastalom ne odgovoriti. Neodgovaranje ili ignoriranje je samo nova formulacija, novi model odgovaranja, detronizacija vrednovanja.

U ovom slučaju ponovo tradicija ulazi u kontekst reafirmacije i afirmacije ponovo uspostavljenih vrijednosti. Odnosno: dekonstrukcija je samo novi model konstrukcije. Sloboda za kojom teži subjekt, sloboda misli, ne može se uspostaviti bez spoznaje o njenim ranije uspostavljenim granicama. Stoga, i u ovom slučaju shvaćanja, paradoksalno posežemo za filozofskim shvaćanjem koje je uspostavio Kant u *Kritici praktičnog uma* (1797). Sloboda prema Kantu nije i ne može biti rezultat proizvoljnosti, ona mora biti nečim određena.

Rock opera slijedi tu misao / zaključak. Sloboda nije aporija ukoliko je vezana za opće postulate. Opći postulati su oni društveni, vezani etičkim i estetskim normama. Njih je moguće prepoznati i fiksirati društvena međudjelovanja upravo na njih. Umjetnost nije lišena tog međudjelovanja.

Pfister (1998) u jednom poglavlju *Drama – teorija i analiza*, naslovljenom *Kazalište kao društvena institucija*, objašnjava kako postoji neraskidiva veza-nost kazališta i recipijenata (nije li riječ o vremen-skoprostornoj kauzalnosti u percepciji). Recipijent, dakle, može percipirati. Percepcija na individualnoj razini je odraz identiteta subjekta. To „ja“ se identifi-cira s „tobom“ samo djelomično zato jer ne zaboravlja vlastitost, ono se deklarira u proklamacijama pro et contra, ali ta proklamacija sada djeluje autentičnije jer su se izmiješali „slojevi“ društva kojima je mogu-će ući u taj svijet i birati. Kazalište je otvoreno svi-ma: i studentima i penzionerima i ostalima.

Oni dolaze „sada“ i „ovdje“ sa različitim individu-alnim početnim pozicijama, sa različitim navikama, ali i s očekivanjima (zbog sa-znanja ali ne i zarad znanosti). S obzirom na to mnoštvo mogućih pozicija subjekta, on se zato ponaša tako što bira i etičku poziciju, dodajući joj estetski nivo razumijevanja. Prema tome je i estetika prijemčiva. Etika je pravilo proizašlo iz kulture, a estetika/estetski jest forma na koju se vrijednost tog pravila primjenjuje u reciproč-nim kodovima. Iz tog konteksta i koncepta nije izu-zeta ni opera kao jedan kazališni produkt ili produk-tivni kazališni fenomen. Etika tradicije i tradicional-na etika, koje su zamjenjive i kompatibilne s vlasti-tim estetikama, ulaze u kazalište i kao eksperiment, što dokazuje da se Pfisterovo shvaćanje primjenjuje na sve (među)odnose, vidljive ili nevidljive – skrive-

ne ali postojane; a takve su zato što se individualno subjektivno ostvaruje zasebno, a opće postaje tek onda kada i samo ako dođe u sferu znanja (o) znarnosti.

Nadalje, društveni akteri i potiču i stvaraju ideju o tome da kazalište ne može živjeti bez interakcije akcijâ. Kazalište je, u konačnici, ipak slika objektivnog susreta različitih percepcija. One se sudaraju ili se mimoilaze. Interakcija je simboličko ogledalo svijeta, kretanja (u) ideji/idejama (svijesti o bivanju u svijetu), pa stoga ne čudi da u rock operi Tommy ogledalo biva doslovno u funkciji lajtmotiva – naratora koji upućuje/void dječaka iz sjećanja, odnosno živog sjećanja u kome se ogleda glavni lik – retrospektivno, u traumama koje su praktična esencija rata: ubojstvo i silovanje (odnosno nasilje prema onome tko se ne može obraniti jer nije spreman na to nasilje). Ali, centralni lik dakako to ne vidi, iako je ogledalo ezoterični flashback. Katarza se nadopunjuje novom etikom i estetikom, novim učenjem gdje je angažman centralnog lika kič. Njegova vještina ne dotiče se, istina, tragom tradicije nego je prikazuje u duhu ekscentričnog inherentnog. On ne smije vidjeti (jer je i gluh i nijem i slijep), ni čuti. Tu se simbolično iskazuje odnos prema tradiciji. Subjekt je individua koja traži identitet - opće mjesto postmoderne.

Ali, kad bi se Tommy vidio, s publikom bi dijelio iskustvo – bio bi subjekt u interakciji, subjekt koji iskustvo dijeli s drugima, pa bi prema tome i opće

mjesto obuhvaćalo identifikaciju i mogućnost nerazlikovanja. Publika dobiva informaciju više. Njoj može biti jasno. Publika perpetuira „istinu“ općeg ili istinu istine – onoga što je prethodilo (uzrok posljedici - zašto je Tommy gluhonijem i slijep i zašto bi njegovo ponašanje ušlo u kontekst određenog modela postavljenog a posteriori).

O čemu, kakvu? Da li o igri ili bizarnosti uspjeha glavnog lika koji je genijalni igrač flipera pa potom i guru (kič narativa)? Povijesti koja ne daje dovoljno informacija o sadašnjosti da bi subjekt spoznao stanje vlastitog identiteta zbog čega je on paradoksalno Slobodan, unatoč posjedovanju iskustva vlastite prošlosti. Iskustvo povijesti nije prouzrokovalo izbjegavanje svjetskih ratova i katastrofa dvadesetog stoljeća. Ono je učvrstilo skepticizam. *Socijalna međuprožimanja* stvorila su opća mjesta identifikacije u traumi – rata, holokausta, silovanja koje je nemoguće objasniti izvan konteksta izgubljenog identiteta - *homo sacera* (Agamben, 2013), gdje politika - moć balansira između zoe i bios, prirode i culture, a čovjek (kao misleća jedinka) je individua koja ne pripada ni ljudskom (nomos) ni božanskom (physis) zakonu. Dakle, egzistencijalistička promišljanja se produbljuju i nastavljaju paradoksalni smisao u besmislu.

„Čovjek u našoj kulturi snažno osjeća da je njegovo sopstveno ja odvojena cjelina, koja se razlikuje

ili je protivna spoljnom svijetu. On ne samo da inzistira na ovoj individualnosti, nego dobija mnogo zadovoljstva od toga; nalazi sreću u razvijanju svojih specijalnih potencijala, u tome što upravlja sobom i svijetom kroz aktivno savlađivanje, što je konstruktivan i što radi kreativan posao“.
(Horney, 1987, 263)

Povijest je iznevjerila status subjekta koji je od znanosti transformiran u individuu, biće. Misleće biće u potrazi, koje bi ipak moralo vlastiti bitak potvrditi iskustvom ne bi li došlo do pročišćenja. Pročišćenje bi trebalo uslijediti tek nakon razumijevanja i uočavanja razlike: kakav treba ili ne treba biti (prema Aristotelu (1966)). To je opće pravilo koje se dokazuje i ukazuje u etici međuprožimanja.

Nije li publikum taj od koga se očekuje katarza? Zato on – publika koja (i) percipira/ju, dobivaju informaciju više. Moraju je imati/dobiti iz razloga da bi razumjeli disperziju iskustava postmodernog gubitka/pronalaska subjekta - simbolički. Povijest počiva na tim iskustvima tako da forma individualnog, intimnog narativa zaziva opću formulu egzistencije, bivanja u svijetu, društvenog poretka koji se konstantno uništava i stvara. Identifikacija publikuma u (sa)znanju (o) uzroka(uzročnosti).

Ako je negacija prisutna uz proklamaciju, nije li to egzistencijalistički credo (filozofija), još jedan pravac usredotočen na iskustvo percepcije vremena i prostora? Apsurd i paradoks vidljiv i u poslijeratnoj

književnosti prožetoj filozofijom: Camusa, Sartrea, De Beauvoir. Posljednja navedena u nizu, Simone de Beauvoir (1989: 56) navodi da se “sloboda ostvaruje samo angažiranjem u svijetu”.

Nije li i Tommy paradoksalno angažiran u igri/igranju/vještini? Oličenje zagovaranja tog paradoksalnog vjerovanja, formulacije apsurdna u Tommyu je Tommy koji gluhonijem igra i tako potvrđuje svoje postojanje i svoju slobodu. On je dosljedno nedosljedan, egzistencijalistički živo-mrtav, u čemu je očita egzistencija antinomije. Ona dalje (njegova simbolička interpretacija) može biti i shvaćena kao drugi modus “afirmacije života, smisla kroz ljudsko stvaralaštvo – umjetnost” (Kolakowski, 1964: 80) ili umijeće, sposobnost koja se rađa i afirmira kroz traumu i besmisao. Traumu i besmisao sudjelovanja i međudjelovanja. Apstrakciju koja prelazi u *hermeneutiku* nestabilnosti i propitivanja. A što bi ona drugo u postmoderni mogla biti nego li (ponovo, ali autentično!) igra i paradoks jer svakog trenutka očekujemo da se jedna teorija uruši u vlastitoj nepobitnosti trenutka. Ona ni ne može biti više od trenutka ako se nadograđuje i trpi redefinicije.

Dakle, Tommy Petea Townshenda – prva rock opera, iz engleske ontogeneze nas upućuje na sljedeće: ogledalo kao simbol je narativna spona, vanjskog i unutarnjeg svijeta, rudimentarni simbol diferencijacije empirijskog i neiskustvenog; simbol odupiranja traumi empirijskog uobličienog u muk i igru / činje-

nje. Ako je jedna od simboličkih stanica igra, ne čudi taj spoj rocka s konglomeratom opere koji je ionako igra jezicima, simbolima, mitologijom, etikom i estetikom. A i rock glazba je upravo još jedna igra u nizu – glazbeni oblik/izraz koji je ekscentričan u vlastitoj simboličkoj upotrebi, konkomitanciji. Rock se izjednačava sa otporom, slobodom, drogama, delirijima koji proizlaze iz jednog iluzionističkog creda – o besmislu poretka koji ionako rađa anarhiju. Ona – anarhija ne mora biti odmah vidljiva, ali kulminira ratom, nužno.

Ako je tako, rock glazba je uskrsnuće anarhije, proizvođenje delirija, namjerno izazivanje introspektivne konfrontacije koja bi spriječila vanjsku ekstenziju. Njezina upotrebna vrijednost se uobličava u imploziji umjesto eksplozije. Dekonstrukcija tradicije na primjeru rock opere bi se mogla smatrati prototipom akcije reakcije. Dakle, u odnosu prema naslijeđu, na što se „opera“ referira samim uvođenjem u kontekst rock opere, prema upotrebi izraza, za očekivati je da reminiscencija tradicije na neki način ako ne usmjerava, barem sugerira tu povezanost, što se manifestira dakako u samoj strukturi, činovima, trajanju i postojanju priče koja uključuje nekoliko likova.

Nadalje, Foucault navodi na jednom mjestu *Riječi i stvari* (1971: 407) da je čovjek koji se javlja početkom 19. stoljeća *dezistoriziran* jer govori, radi i živi te tako stvara *imaginarne vrijednosti* koje daje proš-

losti. On je, prema tome, podređen i određen događajima i svoje postojanje može potvrditi tek kroz njih, prema tome kroz iskustvo. Ali to iskustvo nudi *ru-ganje asketskom idealu* (Demokrit). Samim tim jer je podređeno potrazi za vlastitim identitetom. Vlastiti identitet nije otrgnut iz iskustva svijeta, iako mu se stalno odupire.

Stoga, ogledalo u Tommyu je upravo simbol spoznaje – episteme kroz iskustvo prošlosti, povijesno iskustvo koje je kulminiralo u novoj epohi, ali ne kao znanost nego kao znanje o njoj. Ono je i iskaz *prevrednovanja* vrijednosti kulture, “demilitarizacije kulture” (Sartre, 1979) pa naposljetku i opere. Opera kao fragment konglomerata u konglomeratu nove tvorevine je također odraz. Jer, “prošlost se može zadržati samo kao slika što nepovratno i zakratko prosine u trenutku kad se može spoznati” (Benjamin, 1974: 81).

A može li se opera spoznati bez vlastite tradicije, bez ikakvog znanja o njezinom nastanku? Kako izgledaju likovi koji su u ljubavnom zanosu i vješto glume i pjevaju, pjevaju – ne govore? Kako povjerovati artificijelnoj kauzalnosti allegra i adagia, dueta kada se glasovi preklapaju kada su u suzvučju i tako „vole“ na sceni, kada se svađaju pjevajući I kada se doima da ti zvukovi na sceni proizvode melodije ? I da su ti likovi naposljetku modeli prema kojima možemo mjeriti ostala estetska iskustva? Publika vjeruje da „to“ upravo tako treba biti, „zvučati“, da je

vještina izvođenja, sposobnost uvjeravanja u „istinu“ uz glazbu moguća i uvjerljiva i da je „lijepo“ i „dobro“ i „odlično“ upravo tako kako jest na sceni. A dalje, da je vještina u cijelosti – orkestra, zбора, solista mikrosfera maksrosferâ. Na tu mogućnost propitivanja upućuje rock opera.

5.4 Strategije suvremenosti

Svako doba ima svoju strategiju centriranja kulture na osnovu onoga šta se po-stavlja kao središte ili centar kulture. To je u pravilu ona vrsta objašnjenja svijeta fenomena koja je privilegirana, ona koja je za to vrijeme racionalno prihvatljiva (što ne znači da je zbog toga i istinita, kako navodi Hilary Putnam u *Reason, Truth, and History*, 1981), ona koja je kao „fundamentalna slika svijeta“ utemeljena i u čiju se argumentaciju vjeruje više nego u druge. Središte kulture određuje još i to ko su „kulturni ljudi svoga doba“, šta su „centralni kulturni događaji“, da li je kultura „okvir“ u kojem znanosti, umjetnosti, „pogled na svijet“, napreduje ili nazaduje, da li se u tom okviru „razvija i proširuje“ znanje.

U svom *Izveštaju o stanju znanja* kojem je dao naslov *Postmoderno stanje*, Jean-Francois Lyotard navodi da izraz “postmoderno” opisuje “u kakvom se stanju nalazi kultura nakon promjena koje su utjecale na pravila igre u znanosti, književnosti i umjet-

nosti, počevši od kraja XIX. stoljeća. Ovdje se bavimo promjenama u odnosu na krizu naracija.” (Lyotard, 2005, v). Ova “kriza naracija”, odnosno nestabilnost metanaracija ili metadiskurza o svijetu, koju su producirale velike filozofske i znanstvene teorije, izgubile su svoj primat i povjerenje na dokazima inkomenzurabilnosti znanstvenih teorija (Kuhn), na socio-kulturnom relativitetu, na mogućnostima drugačijih i različitih jezičkih igara koje ne trebaju legalitet niti konsenzus (koji je zagovarao npr. Habermas). “Pojednostavimo li do krajnosti, možemo reći da se nepovjerenje prema metanaracijama smatra ‘postmodernim’.” (Lyotard, 2005, vi). Nakon što je shvaćeno da suvremeno znanje nema legitimnost, ono što je važno, prema Lyotardu, jest da je postmoderna vrsta utopijskog lateralnog uvjerenja/znanja da je moguće dovesti u prezentnost ono što nije još prezentno ili što uopće ne može biti prezentno.

“Moderna je proizvela tri legitimirajuće metapriče. To su: emancipacija čovječanstva (u prosvjetiteljstvu), teleologija duha (u idealizmu) i hermeneutiku smisla (u historizmu). Te stege jedinstva više ne funkcioniraju u postmodernom stanju znanja što ga opisuje Lyotard. Totalitet kao takav postao je neupotrebljiv, pa je došlo do rasipanja dijelova postulirane cjeline svijeta.” (M. Krivak, u: Lyotard, 2005, 103)

Ovom se pitanju o stilu postmoderne može prići i setom „ironijskih/pragmatičkih nedoumica“ koje je pokrenuo Richard Rorty u različitim djelima. Npr. šta je, glavni izvor/ fundament uvjerenja, vjerovanja, saznanja jednog vremena? Ili: koji (izvor) producira „kulturalna dobra“? Ko je „gvardijan racionaliteta“ (Rorty u *Filozofija i ogledalo prirode* (1990)) jednog kulturnog poglavlja svjetske historije: teologija, koja racionalizira vjerske dogme (tomizam, skotizam), filozofija-kao-stroga znanost (Husserlova fenomenologija), buržoaska ili revolucionarna umjetnost, ili prirodna znanost, ili, što je u ovom stoljeću evidentno, narativna bajkoslovnost (disneyland produkcija, harrypotterizam, lord-of-the-rings sage, avatarizam), ili sve-subverzivni književni kriticizam/tekstualizam? Da li je sva kulturna historija ovog svijeta, sa svim svojim socio-kulturnim relativitetom, samo jedno poglavlje antropologije?

Humanističke ideje su donijele renesansu ljudskog stvaralaštva, povjerenje u ljudsko djelovanje, okretanje slobodi izražavanja emocije, velikim otkrićima i velikim prostornim poveznicama. Prosvjetiteljstvo je u središte kulture postavilo oslobađanje čovjeka od dogmi religijskog nazora na svijet i „utemeljeno znanje“. Čovjek je oslobođen za traženje i formiranje svojih uvjerenja kroz skepsu, vjerujući da istina nije zadana nego da je treba pronaći novom metodom, novim znanostima koje još nisu niti postale moderne, ali su oslobodile percepciju, logiku i

matematiku za osnovu novog uvjeravanja u racionalno prihvaćanje razloga koji su imali svoju evidenciju u iskustvu bez prizivanja na postavljene metafizičke/teološke istine. Dakle, znanje, iskustveno znanje, ljudska pamet i argumentacija, postavljeno je sa prosvjetiteljstvom u centar kulture.

U takvom okviru umjetnost je doživjela procvat, oslobađanjem od zadanih tema iz mitološkog i religijskog svijeta, okrenula se svijetu života i tu potražila motive. Klasična glazba je izišla iz okvira katedrala i sakralnih tekstura i ušla na dvorove i dvorane u kojima se ukrstila sa sekularnim tekstom/libretom, sa dramskom radnjom, sa scenografijom, sa kostimografijom, sa etičkim i estetskim predstavama i prosudbama svoga vremena. Zapravo je kroz operu klasična glazba, kao sakralna umjetnost, ušla u svijet društva i svijet društvenih relacija koje su konstruirane tekstom/libretom. Genijalni glazbenici, npr. Mozart, jednostavno su tražili libreto, tražili su libretistu koji bi glazbu povezao sa riječima i riječi sa stvarima, odnosno društvenim relacijama svijeta u kojem su živjeli.

The Magic Flute, posljednja Mozartova opera, bila je prema Burtonu D. Fisheru kritika stvarnosti. *The Magic Flute* je pokazala kako je opera moguća kao politička i društvena alegorija namijenjena borbi protiv zla, protiv režima i vlasti u kasnom 18. stoljeću politike u carskoj Austriji. Mozartova Čarobna frula je, kako kaže Burton D. Fisher, sublimirala ele-

mente kulture i umjetnosti visokog društva (nobles), političke ideje, mistiku i magiju kao elemente alegorije, realne društvene probleme, romansu pa čak i elemente komedije.

“Čarobna frula je također alegorija presvučena/preodjevena u ideje slobodnog zidarstva/masonerije: ta priča idealistički oslikava ljudsku borbu za istinu, mudrost, i poštenje, i nuždu i samožrtvovanje svojstveno tim postignućima. Ali, u 18. stoljeću, masonerija je tajno društvo koje je u konfliktu s nepopustljivim austrijskim Habzburzima. Kao politička i socijalna alegorija, priča zato prezentira skrivenu uvredu za aristokratsko pravilo kraljice Marije Tereze, koja je poznata po svojoj jakoj strasti da iznenadi Freemasonry: u tom smislu, Marija Terezija se pojavljuje alegorijski kao Kraljica noći, Princ Tamino kao car Josip II, branitelj svetog reda; i Pamina kao austrijski narod koji je uhvaćen u konfliktnoj političkoj borbi. Finalna interpretativna mogućnost je da je Čarobna frula sinonim mitoloških priča s klasičnim arhetipovima, u konfliktu sa moćnim neprijateljima, odgajanim do zrelosti i spuštenim u svijet.” (Fisher, 2005, 13)

Moderna je u središte kulture postavila filozofiju-kao-znanost, zapravo metafiziku subjektiviteta koji postavlja prvo sebe (Ja), pa onda određuje i postavlja objekt spoznaje (Svijet), koja je onda postala i osnova moderne evropske znanosti. Ma koliko se ka-

rtezijanske meditacije činile skeptičkim u odnosu na emiprijski svijet i osjetilnost, one su donijele mišljenje, i to geometrijsko, matematsko, mišljenje i „metodu jasne i odjelite spoznaje“ (clara et distincta) u središte kulture. Metoda je zapravo postala logika sigurnog i pouzdanog saznavanja stvari, kako duhovnih tako i prirodnih fenomena. Kako god da je konstruirana metoda i njen predmet istraživanja, znanje nije moglo niti smjelo, ako je pretendiralo da pronađe i otkrije istinu, mimoići ili izbjeći logiku. Logika je kroz konstrukciju pojmova vodila ka apsolutnom znanju, konačnoj istini svega u idealističkoj filozofiji kao znanosti.

Moderna je za „gvardijana racionaliteta“ imala filozofiju-kao-znanost (Kantovu epistemologiju, kritika čistog teorijskog uma), pa onda filozofiju-kao-strogu-znanost (Huserrova fenomenologija), pa onda Hegelovu feneomenologiju duha ili znanje o nauci i nauku o apsolutnom znanju, i prirodnu znanost koja je dala teoriju relativiteta. Tako je fizika, odnosno prirodna znanost, kroz teoriju relativiteta učinila više na odbacivanju apsolutizma u znanstvenim teorijama nego bilo koja filozofska i književna teorija svijeta.

Postmoderna je međutim odbacila Mit o Datum, mit o istini koja je negdje izvan i treba je metodom znanosti pronaći i otkriti, i mit o jeziku kao ogledalu prirode (Rorty). Filozofija i analitička filozofija postale su moguće samo kao kritika teksta, dekodiranje

subjekta u tekstu, dekodiranje metodom dekonstrukcije logike fiksiranih i privilegiranih teorija o svijetu. Richard Rorty ovo zauzimanje privilegiranog mjesta u kulturi moderne i postmoderne posmatra kao odnos idealizma, kojeg je nametnula moderna, i tekstualizma, kojeg je nametnula postmoderna.

„Govorio sam, najprije, da idealizam i tekstualizam imaju zajedničku opoziciju u tvrdnji o znanosti koja je paradigma ljudske aktivnosti, i, drugo, da se one mimoilaze u tome što je jedna filozofska doktrina a druga izraz sumnje o filozofiji. Ne mogu staviti ta dva stajališta zajedno govoreći kako je naprotiv idealizam 19. stoljeća htio zamijeniti jednu vrstu znanosti (filozofiju) za drugu (prirodnu znanost) kao centar kulture, tekstualizam dvadesetog stoljeća želi smjestiti literature u centar, i tretirati ih obje i znanost i filozofiju, kao, najbolji literarni žanr. Ostatak mog pisanja će biti pokušaj usavršavanja ove okrutne formule čineći je vjerojatnijom. Počet ću od određivanja sastavnih termina u smislu u kojem ih ja želim koristiti.” (Rorty, 1982, 141)

Tekstualizam postmoderne donosi dekonstrukciju velikih ontoloških mitova o postojanju neke istinite i realne i objektivne stvarnosti kao Datog izvan ljudskih konstrukata. Sve što je dato postoji samo u tekstu. No, pitanje koje ironično postavlja Rorty u svom eseju o Derridi (Rorty, Consequences

of Pragmatism) „da li je postmoderna stara igra koja se samo drugačije igra, ili je to sasvim nova igra“, moglo bi se postaviti i u odnosu na kulturu u čijem je središtu tekstualizacija. Da li se dekonstrukcija etičkih i estetskih, filozofskih i umjetničkih, esencijalističkih i fundamentalnih koncepata odvija horizontalno, kao nastavak interpretacije koja se interpretira da bi pobudila novu interpretaciju koja će biti reinterpetirana i opet, kroz stoljeća, ili potpuno vertikalno, potpuno na novi način, iz temelja, iz novog početka?

U ovom kontekstu, uzimajući Rortijevo razumijevanje tekstualizma kao vrste tekstualne psihoanalitičke kritike subjekta ili čak iščezavanja subjekta iz teorije o svijetu (...) moguće je postaviti pitanje: da li je opera takvo umjetničko djelo koje se može tretirati postmodernistički kao forma u kojoj se istina fenomena umjetnički stvara pred očima slušatelja i gledatelja ili samo kao umijeće, vještina koja nalazi najbolji način otkrivanja istine u partituri koja je zadana!?

Prema Richardu Rortyju, dekonstrukcija i neo-pozitivizam koji surađuju u konceptu postmoderne, naglašavaju procese prekidanja (?) i kritičkog obračuna sa modernim iluzijama totaliteta istine, uprkos pluralnosti koja je producirana djelovanjem metafizike i religije tokom stoljeća pokrenutih prosvjetiteljstvom, koje se završilo diferenciranim oblicima krize mišljenja, krize morala, ekonomskih kriza, kriza znanja.

Rorty u djelu *Contingency, Irony, and Solidarity* (1993) jasno naznačuje da je volja za moć išla prosvjetiteljskim putevima totalitarizma koje su utirale metafizika, znanost i religija i umjetnost sve do krize esencijalizma, etičkog i estetskog, do »pada« u pluralizam empirizma i pozitivizma, pa do različitih formi nihilizma, kao reakcija na totalitarizam i aposolutizam pojmova, koncepata, teorija koje su bile zasnovane na konceptima Istine, Pravde, Morala.

Možda baš tu sveukupnost procesa koji se mogu imenovati postmodernom kulturom kritičke refleksije i skepticizma najobuhvatnije izražava i karakterizira Terry Eagleton na sljedeći način:

„Svjetski postmodernizam se generalno referira kao forma suvremene kulture, gdje termin postmoderna dopušta specifični historijski period. Postmodernizam je stil mišljenja koji je sumnjičav prema klasičnim idejama istine, razuma, identiteta i objektivnosti, o ideji univerzalnog progresa ili emancipacije, jedinstvenih okvira, velikih narativa ili posljednjih temelja objašnjenja. Protiv tih normi prosvjetiteljstva vidi svijet kao nepredviđen, neosnovan, različit, nestabilan, neizvjestan, set razdvajajućih kultura ili interpretacija koje razvijaju stupanj skepticizma o objektivnosti istine, historije i normi, darovima prirode i koherenciji identiteta. Ovaj način videnja, kako bi neki tvrdili, ima stvarne materijalne uvjete: iz historijskih promjena na Zapadu do nove forme kapita-

lizma do efemernog, decentraliziranog svijeta tehnologije, konzumerizma i industrije kulture, u kojoj servis, informacije, financije i industrije trijumfira nad tradicionalnom manufakturom i klasičnom klasnom politikom položenom u rasistički gnjev „politike identiteta“. Postmodernizam je stil kulture koji reflektira neke od ovih epohalnih promjena, u manje dubokim, decentraliziranim, tajnim, decentraliziranim, samo-refleksivnim, zaigranim, derivativnim, eklektičkim, pluralističkim umjetnostima koje zamućuju granice između 'visoke' i 'popularne kulture', jednako kao između umjetnosti i svakodnevnog iskustva.“ (Eagleton, 1996)

5.5 Zaključak

Ovdje, u razmatranju statusa opere u postmodernoj kulturi u čijem je središtu ironija, kontingencija, subverzija klasičnih deontičkih narativa, potrebno je ipak postaviti pitanje: da li je opera takva umjetnička forma koja je omogućena samo idealističkim konstrukcijama velikih narativa ili bi mogla funkcionirati i u dekonstruiranim formama tekstu-alizma? Da li je ona podržana samo mimezismom konstrukcije koji joj omogućava da se reproducira horizontalno u svojim reinterpetacijama, u interpretacijama, u interpretacijama reinterpetacija, u reprodukcijama, i tako izranja iz muzeja umjetnosti kroz

stoljeća na kulturnu scenu da je „djelomično obogati“, ili ima mogućnost da bude podržana mimezismom dekonstrukcije, da „nastane“ u nekom urnebesnom vertikalnom preobraženju likova, dramske radnje, kostima, etičkih i estetskih vrijednosti koje se odbacuju na sceni, koje se spaljuju kao iluzije ili aveti prošlosti, mitološke ili historijske ili kulturološke, u čijem je libretu utkano kritičko čitanje, nihilistička šara koja ozbiljnost svijeta koji propada pretvara u komediju, u ljudsku temporalnu manifestaciju moći koja se čovjeku nije niti trebala dati?

Drugim riječima, posmatrano iz razlike između slabog tekstualizma i jakog tekstualizma o kojoj govori Rorty (*Consequences of Pragmatism* (1982)), pitanje se može postaviti i ovako: može li se opera toliko jako zatvoriti u sebe (jaka teorija tekstualizma), u svoj (privatni/umjetnički) jezik koji ne bi uopće bio obavezan bilo kakvom referiranju na vanjski, društveni svijet, u kojem jezik opere ne bi bio ogledalo društva?

“Postmoderno znanje nije samo oruđe moći. Ono istančava našu osjetljivost za razlike i osnažuje našu sposobnost podnošenja nesumjerljivog. Ono samo svoj uzrok ne nalazi u homologiji stručnjaka već u paralogiji izumitelja.” (Lyotard, 2005, vii)

Glazba u operi je onaj element koji može da funkcionira bez referencije, čak i ako bi se odvojio od dramske radnje i postavljao samostalno na „scenu“.

Operna glazba sadrži instrumentalne sekvence, sadrži arije, sadrži recitale. Što bi se desilo ako bi se unutar jedne opere, npr. Mozartove opere *Čarobna frula* promijenio libreto, ako bi se umjesto Kraljice Noći, koja je u libretu predstavljala prema Shikanederu (libretist) zlu kraljicu, našao neki drugi lik s tekstom kao u Formanovom *Amadeusu* (ideja dobivena iz govornog čina dosadne i čangrizave majke iz svakodnevice) ili pak novi lik, npr. predsjednica jedne države koja bi proklamirala vlastitu pobjedu, ali služeći se istom melodijom?

Tekst opere/libreto se ne mapira u tekst glazbe (u odnosu na ideju koju potencijalno može nositi). Zato glazba može djelovati na dramsku radnju tako da je konstruira ili da je dekonstruira. Mimetičko obavezivanje glazbe u operi nije jednako mimetičkom obavezivanju dramske radnje i teksta čiji jezik može biti ogledalo društva. Glazbeni mimezis se obavezuje partituri/tekstu u kojem se stvari ne događaju izvana nego doživljavaju u unutarnjoj konstrukciji zvučne koherencije. Ako bi kod određenja statusa opere u postmodernoj kulturi slijedili Rortya i odredili operu kao jednu umjetničku formu koja može producirati ironiju i auto-ironiju, ili čak i biti pogon za liberalnu utopiju, ili ako bi je, u skladu sa Lyotardovim mišljenjem, doveli u vezu sa mogućom produkcijom mašte i paralogijekoja čini mogućim „pojavljivanje onoga što se ne može pojaviti“, onda je moramo dovesti i u vezu sa “društvenom pragmatikom koja je potpuno anomalijaska” (Ibrulj, 2015).

“Društvena pragmatika nije ‘jednostavna’ poput znanstvene. To je čudovište stvoreno preplitanjem mreža klasa heteromorfničkih iskaza (denotativnih, preskriptivnih, performativnih, tehničkih, vrijednosnih, itd.). Ne postoji nikakav razlog radi kojeg bismo mogli misliti da možemo odrediti metapropise zajedničke svim jezičnim igrama i da konsenzus, kojeg možemo provjeravati, poput onog koji vlada u nekom trenutku u znanstvenoj zajednici, može obuhvatiti cjelinu metapropisa što upravljaju cjelinom iskaza koji kruže zajednicom. Upravo je napuštanje ovog vjerovanja povezano s današnjom propašću priča legitimnosti, bilo tradicionalnih bilo ‘modernih’ (oslobođenje čovječanstva, nastajanje Ideje). Ideologija ‘sustava’ sa svojom totalizirajućom težnjom nadoknađuje gubitak ovog vjerovanja i istodobno ga cinizmom svojeg kriterija performativnosti izražava.” (Lyotard, 2005, 97).

Paralogije, koje Lyotard smatra prihvatljivim naracijama, pružaju umjetnosti *inventivnost* umjesto modernističkih *inovacija*, jer je inventivnost ono što mijenja pravila igre u bilo kojoj jezičkoj ili društvenoj ili znanstvenoj igri. Fantazija ili Blochova utopija još-ne-bitka (Ernest Bloch, *Princip nada* ili *Duh i utopija* (1982)) jesu stvaralački um o kojem govore i sociolozi koji relacije društvenih aktera promatraju kao “socijalne pulsacije” koje imaju u svojoj osnovi vrstu “anomalijskog kauzaliteta” (Ibrulj, 2015) ili “prenosivog kauzaliteta” (Komšić, 2015).

Mogu li se dakle opere, koje ipak nastaju i u vrijeme postmoderne kulture, promatrati kao paralogije, kao liberalne utopije, kao auto-ironijske društvene igre, koje su u stanju dovesti u prezentnost ono što još nije? Odgovor na ovo pitanje treba potražiti kod kompozitora od kraja 1900. godine do danas. Djela kompozitora 21. stoljeća svjedoče o tome da se stvarnost o kojoj govori postmoderna nalazi u operama koje ne uzimaju za svoj tekst samo klasične motive, nego i one koji su prezentni ili koji bi mogli postati prezentni.⁹⁷

⁹⁷ Ovdje treba spomenuti suvremene kompozitore koji su tvorci opera: William Walton (1902–1983) čija je najpoznatija opera *Troilus and Cressida*. Michael Tippett (1905–1998), najznačajniji britanski kompozitor koji u svojim djelima *The Midsummer Marriage* i *The Knot Garden* izlaže moderne društvene i metafizičke teme. Dmitri Shostakovich (1906–1975) čija je najpoznatija opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, koja je svojim sadržajem skandalizirala sovjetske autoritete. Samuel Barber (1910–1981), američki kompozitor koji je komponirao dvije opere *Vanessa and Antony* and *Cleopatra*. Gian Carlo Menotti (1911–2007), italijansko-američki kompozitor koji je napisao prvu operu za televiziju *Amahl and the Night Visitors*. Benjamin Britten (1913–1976) jedan od najznačajnijih i najplodnijih britanskih kompozitora, autor opera *Peter Grimes*, *A Midsummer Night's Dream* i *The Turn of the Screw*. Hans Werner Henze (1926–2012) je kompozitor čija su djela najčešće izvedena nakon II. svjetskog rata, *The Bassarids* i *Elegy for Young Lovers*. Peter Maxwell Davies (1934–2016), britanski modernist tzv. „Mančesterske škole“, autor brojnih djela, kao *Taverner* i *The Martyrdom of Saint Magnus*. John Adams (rođen 1947), američki kompozitor koji se u svojim operama bavi suvremenim temama, kao *Nixon in China* i *The Death of Klinghoffer*, čime je proizveo političke kontroverze.

ZAKLJUČNA RIJEČ

U istraživanju smo ukazali na potrebu viseznačnog razumijevanja opere kao umjetničkog djela, kao posebnog i specifičnog glazbenog djela, kao umjetničkog i društvenog fenomena koji ima svoju strukturu i semantiku, koji je specifičan po upotrebi zvuka i glasa, koji je neodvojiv od radnje i njenog predstavljanja, koji uvlači u svoj prostor i vrijeme sve aktere, one unutarnje i na sceni djelatne, one koji glazbom oponašaju dramu radnje, i one koji aktivno sudjeluju svojom percepcijom i rekognicijom, svojim moralnim i estetskim iskustvom, svojom životnom filozofijom, svojim obrazovanjem i svojim pripadanjem određenom društvenom sloju.

Zbog čega je opera društveni fenomen i zbog čega nam društvena fenomenologija može pružiti pomoć u rasvjetljavanju problema jedinstva tako heterogenih konstitutivnih elemenata koji je konstituiraju kao kompletno prostorno-vremenski objekata koji svojom egzistencijom producira tako kompleksan individualni i kolektivni doživljaj ?

Radna hipoteza od koje smo krenuli u Uvodu bila je “ ...da je moguće odrediti operu kao jednu glazbenu “tehnologiju” koja omogućava transfer opažajnih, kognitivnih, emotivnih sadržaja, koji mogu biti real-

ni ili imaginativni, historijski ili mitski, apсурdni ili smisleni, i koji u prostoru i vremenu direktno konstituiraju umjetnički doživljaj i društvenu svijest naseljavaju etičkim i estetskim činjenicama, stanjima stvari, projektivnim ili regresivnim uvjerenjima.”

Pokazalo se u istraživanju da se opera u svom povijesnom razvoju ostvarivala napredak u svojoj formi i sadržaju koristeći se, moderno rečeno, “resursima” vremena u kojem su njena djela nastajala. Ne samo da se opera mijenjala kao forma glazbene umjetnosti nego se njen sadržaj neumitno uvijek obraćao sada-i-ovdje-konzumentu prenoseći mu dramu etičkih i moralnih, pravnih ili ekonomskih, socijalnih ili umjetničkih vrijednosti koja upravo u njegovom svijetu ima svoje porijeklo i u svijetu opera dobiva svoj opazaj i svoje moguće razrješenje. U tom smislu se može reći da je opera uvijek podrazumijevala javnost, konzumenta, svijet života, iz kojeg je nastajao njen sadržaj i na koji je ona referirala, kojeg je izražavala, odslikavala, i ujedno mu učitala kroz primjer jednu novu mogućnost razrješenja deontičkog konflikta. Tim transferom opazajnih, kognitivnih, emotivnih sadržaja, bez obzira na njihov ontološki status, opera je konstitucijom umjetničkog doživljaja, ili produkcijom kvalija (qualia), mijenjala društvenu svijest i omogućavala joj da transcendirava vremenske i prostorne ograničenosti jednog slučajnog primjerka.

Ustanovili smo da se svako umjetničko djelo, svako glazbeno djelo, a napose opera kao kompleksno umjetničko glazbeno djelo pojavljuje u divergentnoj interpretaciji njenih izvođača i istovremeno divergentnoj percepciji njenih konzumenata. Usprkos tome opera svojom formom i sadržajem realizira jednu sinergiju konvergentnih doživljaja koje proizvode zvuk, glas, prirodni ili artificijelni, instrumentalni ili vokalni, kroz pokret, radnju, na jednoj sceni koja pruža scenski prostor i scensko vrijeme, dovodeći ih u sinergiju i omogućavajući vizualizaciju društvenog svijeta, odnosa u tom svijetu i vrijednosti koje te odnose konstituiraju i kompliciraju. Ta se sinergija može interpretirati jedino kroz interakciju konvergentnih društvenih fenomenologija koje objašnjavaju tako raznorodne doživljaje nastale iz različiih izvora i sa tako različitim intenzitetom.

Različitost doživljaja koji nastaju u svijesti koja je istovremeno okupirana zvukom, bojom, tonom, pokretom, promjenom, radnjom, glasovima, likovima, dijalozima, riječima, temama, opredjeljenjima, karakterima, izgledom likova, izgledom mjesta i prostora, producira različitost kvalija (qualia) ili različitost kognitivnih sadržaja i držanja/reakcija prema tim sadržajima. Iz ovoga se može deducirati i pitanje: da li te qualije kao subjektivni odnos ili kao subjektivno konstituirana percepcija i rekognicija koja nastaje iz odnosa svijesti prema glazbenom umjetničkom djelu, a prije svega prema operi, mogu biti

reducirane na objektivna značenja koje produciraju društvene strukture produkcijom društvenih kulturnih vrijednosti koje se u svojim fenomenima istovremeno vizualiziraju i konceptualiziraju?

Društvo, društvene strukture, društvene institucije, društveni subjekti sigurno neće izabrati operu kao pogodno ili privilegirano glazbeno umjetničko djelo da izvrši transfer deontičkih vrijednosti svojim članovima, mada je u stanju koristiti glazbu kao propagandno i motivirajuće sredstvo u sklopu nametanja svoje ideologije. Opera je prije forma koju izabire pojedinac, stvaralac, glazbeni umjetnik, da na jedinstven način uprizori svoj odnos prema društvenim vrijednostima, prema ideologiji i vlasti, prema kulturnim i etičkim ili socijalnim i ekonomskim normama vremena u kojem živi.

Teško je zamislivo da bi opera bila moguća bez referiranja na stvarnost ili bar na neke aspekte stvarnosti kao je što je to moguće npr. apstraktnom slikarstvu. Opera je nastala iz života i referira na život.

Ustanovili smo, nadalje, da konstituciju jedinstva umjetničkog doživljaja kroz operu kao kompleksnu umjetničku formu treba promatrati ne samo u objašnjavanju kognitivnih stanja i procesa procesuiranja zvuka, slike, radnje, riječi, pokreta, nego i u okviru djelovanja društvenih aktera koje ova umjetnost obuhvaća u njihovom sudjelovanju: kompozitore, koji djeluju glazbom na emocije, dramske likove

koji riječima djeluju na mišljenje, dramsku radnju koja ponašanjem likova djeluje na asocijativnu memoriju i mentalna stanja publike (strah, nadu, očekivanje, simpatiju, odbojnost etc.). U tim se relacijama između aktera koji djeluju iza scene, aktera na sceni i aktera u publici razmijenjuju etičke i estetske, deontičke i političke, mističke i umjetničke poruke i djelovanja koji ne mogu dovesti do konstitucije jedinstva umjetničkog doživljaja bez da funkcioniraju kao zahtjevi za važenjem koje svi akteri emitiraju i interpretiraju međusobno. Zapravo se djelovanje društvenih aktera u jednom kompleksnom umjetničkom djelu kao što je opera zbiva na isti način socijalnih pulsacija kao i u samom društvu i relacijama društvenih aktera, u traženju prihvaćanja moralnog držanja ili stava koji se drugom akteru ispoljava, o čemu je pisao Ivo Komšić u knjizi *Teorija socijalnih pulsacija* (2015).

Ovo istraživanje opere ponudilo je nekoliko različitih pristupa oslanjajući se najviše na područje koje smatramo društvenom percepcijom i društvenom rekognicijom ili ponovnim prepoznavanjem deontičkih sadržaja na koje intendira svijest.

Povijesti glazbe i povijesti opere najčešće su se zaustavljale na općim mjestima koja već odavno postaju i dijelom onoga što nazivamo općom kulturom, bazičnim obrazovanjem. Filozofije glazbe u svoj centar su smiještale metafizička svojstva glazbe jer služeći se vlastitim jezikom ona i ne može odgovoriti

na ključno pitanje: zašto taj jezik shvaćamo kao jezik emocija koje nismo u stanju detektirati izvan susreta s glazbom. Taj artifičijelni svijet tako biva stalno pod krinkom nerazumljivog i nemoguće spoznatljivog ali mu se stalno vraćamo pokušavajući doseći „uzviše-no“- osjećaj koji vezujemo za dvije krajnosti: tugu i sreću.

Opera taj problem s metafizikom i metafizičkim još više produbljuje služeći se različitim jezicima simultano. U zadnjem dijelu ovog istraživanja cilj je bio navesti sve te poteškoće u percepciji koja se čini uobičajenom u jedno stanje svijesti a zapravo je sačinjena, ponovo, od nekoliko elemenata, nekoliko jezika. Ti jezici u danom trenutku funkcioniraju kao cjelina.

Glazba je ipak hermetična umjetnost jer njezin jezik je takav, zatvoren nizom vlastitih pravila. Njezova artifičijelnost je podređena svakidašnjoj konverzaciji i govornom jeziku ali samo utoliko što znanja kojima raspolažemo – u većini sličajeva, nam ne dopuštaju da misao o svim mogućim konotacijama dovedemo u ravan jezika glazbe. Dakako, ta razdvojenost u razlikovanju sasvim očekivano ne može ponuditi više od toga što nudi bez dezintegracije jedne cjeline na dijelove koji bi postali razumljivi i time bi ih bilo moguće prevesti u jezik svakodnevice.

S druge strane, postavlja se pitanje zašto nam je toliko bitno inzistiranje na analizi, čak i površinskoj – putem osjeta, qualia onoga što slušamo? Zašto pi-

šemo o površinskoj - zato što je auditivna percepcija u operi rezultat recepcije zvuka nametnutnog i smještenog u prvi plan. Ostali elementi opere ili u operi njime/njom su potisnuti, oni su dekorativni i usputni.

Glazbu je nemoguće opredmetiti. Ponovo zbog autentičnosti vlastitog jezika. Ona jest samorazumljiva ali postoji neprikosnovena potreba da se njome opredmete osjeti koji su također samorazumljivi obličeni redaktori neurona. Zašto osjet jednostavno ne može ostati na razini samorazumljivog, onoga što nije potrebno stalno dekonstruirati i prespajati u jeziku kojim se služimo svakodnevno? Odgovor na ova pitanja našao se u paradoksalnom suodnosu jedinke i cjeline.

Tako i sam osjet nije lišen vezanosti za te odnose jer bez obzira na psihološke i edukativne predispozicije individualne ili kolektivne povijesti ustuknemo pred kanonom, slikom, glazbom u trenutku, u bljesku gdje čitava ideja i predodžba o znanju i simuliranosti postane ništavna. Odatle i čitav niz teorija o metafizičkim svojstvima glazbe, o pitanjima koja se vrte u krug prožetim ponovo znanjima, filozofskim postavkama o etičkom i estetskom a da dubok jaz nerazumijevanja i dalje stoji, čini se jednako. Ali vezanost odvojivosti postoji u jeziku koji je potreban da bi odvojivosti naglasile i da bi se višestrukost značenja objasnila ne bi li onda teza o jedinstvenosti strukture bila što jasnija. Dakle, jezik predstavlja su-

odnos ali i ograničava ga. Čini ga isključivim. Sve jest u jeziku i iz jezika-hermeneutički.

Zato kompleksnost opere intrigira. Jer znanje o glazbi – o jeziku-notnom tekstu/zapisu/pismu ne završava se samo tu, u njegovoj odvojivosti i isključivosti. Ono se nastavlja u socijalnoj interakciji raspršenoj na djelovanja uz pomoć jezičnih artikulacija. Jezik kojim se služimo u svakodnevnoj komunikaciji služi nam da bismo objasnili sve druge jezike, znakove, simbole koji se nalaze i u njemu i izvan njega. Da bismo objasnili način na koji jezik djeluje na govor a govor pak na pismo/pisanje. Sve što je u funkciji apstraktnog završava se onda u konkretnom. Ulazeći sferu semantičkog pro-kazivanja.

Mašta se vizualizira, „opredmećuje“: u slici (kostimografija, scenografija), u pokretu (balet), u glumačkoj gestikulaciji, u tonu (pjevanje, sviranje koje konotira raspoloženje). Sve te radnje se završavaju u komunikaciji idući komunikacijskim kanalima kroz kroz govor/enje i jezik, značajan i u značenju onda kada ulazi u pismo/pisanje. Ondje je do-kaziva i vještina-mimesis jer svijet ideja i ideja po sebi ponovo komunicira s individualnim/pojedinačnim i općim/društvenim putem jezika, govora, komunikacije validne onda kada postaje pravilo (kao kanon/kanoniziranje). A pravilo se opredmećuje u svijetu realnog jedino uz pomoć pisma i jezika. U suprotnom ono je neuhvatljiva apstrakcija – kao qualia (prividno iako je psihofizički rezultat; psihički sistem i iskus-

tvo). Ono je tada „nešto“ lebdeće što se samo „pojavi-
lo“, bljesnulo nenadano.

Analiza je pokazala da nenadano, osjećaj/qualia pa misao, ponovo tragaju za jezikom da bi se do-kazale, da bi ideja ušla u svijet realnog opredmećivanja u težnji da postane istina ili pravilo čiji sustav je jasan jer je uobličen jezikom. Istina ne može postati, ponovo - izvan jezika iako jest postojeća i izvan nje-ga. Opera je stoga suodnos odvojivog u jeziku i ele-mentarnoj svrsishodnosti pojedinačnih artefakata.

Ona nudi alternativnu stvarnost kao odgovor di-menziji života (ili u životu) u i sa dimenzijom umjet-nosti. Ako je stvarnost alternativna a služi se i svrsi-shodnostima stvarnosti onda ne može „definitivno“ odudarati od te stvarnosti iako je njezina pojavnost zavaravajuća. Opera je prototip stvarnosti. Kao što je i drama nastala prema antičkom arhetipu, jedna-ko tako i opera referirajući se na dramu poziva se na datosti koje se nalaze u svijetu na koji se referira i kome pripada. To su stvarnosna mjerila nastanka ili izvođenja vještine.

Odatle i ideja o stvaranju takvog audio – vizual-nom kglomeratu. Ona upotrebljavajući simultano dva jezika i dva „pisma“ otkriva vlastite funkcije; uz već detektirane kulturološke, metafizičke i etc. Zah-valjujući jezicima i govoru opera je i edukativna tvo-revina nastala iz/u etički(m)h i estetski(m)h društve-ni(m)h potreba/ma. Nastala u baroku kojemu je stil prepoznatljiv, ona je model pro-izažao iz stila epohe

(kulture i ideja). Glazbeno- scenski konglomerat kakav jest, ona je svjedočanstvo raskoši zahvaljujući spoznaji (o) istom svijetu; o mnogostukostima koje on sam inkorporira u misao pretačući je onda u jezik kojim uz pomoć znakova nadograđuje želju za opredmećenjem onoga što svakako postoji u logičkoj strukturi pojavnog svijeta.

Niz pravila estetsko-etičkih postoji upravo zbog toga jer postoji svarna potreba za njima, ona nisu nastala ni iz čega.

Suvremena interpretacija funkcije opere ne može biti sakrivena iza „slike svijeta“ jer opera je samo jedna u nizu umjetnosti posvećena određenoj skupini ljudi i ulazi u njihovu sferu preko onih koji također obitavaju posredno u realnim suodnosima. U suvremenom svijetu opera obitava kao kulturna manifestacija uz sve ostale (izložbe, koncerte etc.). Ona odudara od početne ideje operi-ideji prema kojoj se može povazeti s grčkom tragedijom. Sada ona može i ne mora „izazvati“ katarzu; ona je zabava, poput sapunica. Ali, takva je samo onda kada nudi alternativnu stvarnost kao bjeg od stvarnosti koja je mnogo kompleksnija i surovija od te alternativne. U suprotnom, ona nudi i formulu negativnog iskustva iz svijeta (kao u Bergovom Wozzecku-ekspresionističkoj operi, premijerno izvedena 1925.).

Plošne percepcija koje sam odredila kao dihomijske odredile su i konstruirale konvergentnu fenomenologiju socijalnih izdvajanja i vrednovanja. Bilo

je bitno naglasiti dualizam koji je u suodnosu sa egzistencijalnom potrebom čovjeka da se za „nešto“ odluči u izboru vrijednosti ili modela koji mu se nude (stav). Redukcija tih vrijednosti ili modela istih vrijednosti tako omogućava da se izbor modela i vrijednosti sužava svodeći se sve više na one koji se predstavljaju kao ključni u odluci izbora.

Više spomenuta odbojnost prema glazbi- određenoj vrsti ili usht pak su odrednice koje su isfiltrirane, proizašle iz svih tih percepcija za koje doznajemo da su postojeće tek onda kada uspijemo razlikovati percepciju i/od recepciju/e informacija ili kodova, odnosno opere. Zato postoji i razlika između radnji: slušati i čuti⁹⁸. Opera se može (uz sve dodatne vizualne percepcije na koje se odnosi) i slušati i čuti. Hiperbole, simboli melodija ili „raspoloženje“, osjetiqualia se odnose i na slušanje, na učitavanje u jeziku glazbe onoga što je nepostojeće. Ekspresija i impresija zato nisu isto i tragom ovog istraživanja mogu se tumačiti i razlikovati na sljedeći način: perceptivnu impresiju prevodimo na govorni jezik a ekspresija u tom slučaju se služi različitim alatcima kojima pokušava obuhvatiti, zaustaviti, determinirati, kontrolirati impresiju. Ekspresija je techne a impresija je percepcija (od strane socijalnog korpusa) činjenja.

⁹⁸ Vidjeti u *Listening* Jean-Luc Nancy. Mogućnost da se nešto čuje nije isto što i uočiti bitnu razliku između sadržaja koji se čuo i sadržaja koji je slušan. Ako nismo nešto čuli to ne znači da ono u danom trenutku nije postojalo- kao u stanjima svijesti, odnosno budnosti.

Riječ je o prevođenju jezika umijeća na jezik/e kojima se služimo u komunikaciji, isključivost govornog čina.

Opera danas nije izgubila svoju vrijednost. Ona je i danas živuća kao simbol vrijednosti, kao kulturno dobro. Međutim, njezina reprodukcija je mnogo važnija od produkcije. Vraćajući se unazad ona predstavlja i po-stavlja vještinu izvođenja u prvi plan. S obzirom na žanrovsku glazbenu obojenost danas, želju za profitom-brzom zaradom opera se ne može niti bi se trebala mjeriti s pop glazbom koja u svoj centar ne stavlja glazbenu vještinu već vještinu brzog zaradivanja kroz vlastiti dekor- glazbenike koji su nalik jedni drugima, glazbenike koji glume u glazbenim spotovima, glazbenike koji odjevaju trendi odjeću, glazbenike koji mogu sve ali baš zbog te mogućnosti zanemaruju vještinu pjevanja ili izvođenja glazbenog djela. Kompleksan oblik kao što je opera zahtjeva veću posvećenost vremenu i prostoru s kojima računa, ali i veću posvećenost publike. Iz tog razloga ona sada živi više fragmentarno kroz izvedbe pojedinih dijelova/sekvenci. Čak i tako ona oponaša jedan svijet iz kojeg dolazi.

Opera je glazbena, vokalna, literarna i scenska umjetnost, ona je prostorno-vremenski fenomen i zato je u stanju da izražava identitet, da ga reprezentira i da ga anticipira, odnosno da sudjeluje u formatiranju kulture naroda i kolektivne svijesti.

LITERATURA

- Adorno, W. T. (1979): Estetička teorija. Beograd: Nolit.
- Agamben, Giorgio (2006): Homo sacer. Zagreb : Multimedijalni institut.
- Andreis, J. (1951): Historija muzike I. Zagreb : Školska knjiga.
- Angel, Henri (1978): Estetika filma . Beograd : BIGZ.
- Aristotel (1966): O duši. Zagreb: Naprijed.
- Aristotel (1966): O pesničkoj umetnosti. Beograd : Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.
- Aristotel (1988): Nikomahova etika. Zagreb : Globus.
- Arnheim, R. (2008): Novi eseji o psihologiji umjetnosti. Zagreb : Matica hrvatska.
- Assman, J. (2008): Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama. Zenica , Tuzla : Vrijeme & NAM.
- Bahtin, M. (2010): Ka filozofiji postupka. Beograd: Službeni glasnik.
- Barthes, R. (1971): Književnost, mitologija, semiologija. Beograd: Nolit.
- Baudrillard, J. (2001): Simulacija i zbilja. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk : Hrvatsko sociološko društvo.
- Barthes, R. (2009): Mitologije . Zagreb : Pelago.

- Bauman, Z. (2009): Postmoderna etika. Zagreb: AGM.
- Bernstein, L. (1976): The Unanswered Question. Cambridge : Harvard University Press.
- Biblija (The Bible) (1991). Zagreb : Kršćanska sadašnjost.
- Biti, V. (2000): Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Bloch, Ernst (1982):Duh utopije . Beograd :BIGZ.
- Caillois, R. (1979) Igre i ljudi. Beograd: Nolit.
- Cassirer, E. (1978): Ogljed o čovjeku. Zagreb, Naprijed.
- Chudoba, D., T. (1946): Muzički priručnik. Zagreb: Melos.
- Curtius, E.R. (1998): Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje. Zagreb : Naprijed.
- Damasio, A. (2005): Osjećaj zbivanja. Zagreb : Algoritam.
- De Beauvoir, S. (1982):Za moral dvosmislenosti . Beograd : Grafos.
- Della Volpe, G. (1979): Istorija ukusa. Beograd. Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Dennett, D. C. (1991): Conciousness explained. New York : Black bay books.
- Derrida, J. Povijest laži. Sarajevo : Međunarodni centar za mir, 1996.
- Devereux, G. (1992): Ogljedi iz opće etnopsihijatrije. Zagreb : Naprijed.

- Dollot, L. (2000): Individualna i masovna kultura. Beograd: Clio.
- Donna, M. (2008): Filozofija muzike. Beograd: Geopoetika.
- Douglas, M. (1986): Kako institucije misle. Beograd: Reč.
- Douglas, M. (2004): Čisto i opasno. Zagreb : Algoritam.
- Dragičević-Šešić, M. (2003): Kultura, menadžment, animacija, marketing. Beograd: Clio.
- Durkheim i francuska sociološka škola. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Eagleton, T. (2002): Ideja kulture. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Eagleton, T. (1996): The illusions of postmodernism. Oxford : Berghahn Books.
- Eliade, M. (1991): Istorija verovanja i religijskih ideja I/III. Beograd : Prosveta.
- Eliade, M. (2002): Sveto i profano (The Sacred & The Profane). Zagreb: AGM.
- Elias, N. (2007): Što je sociologija? . Zagreb : Antibarbarus.
- Fergusson, F. (1970): Suština pozorišta. Beograd : Nolit.
- Fink, E. (1984): Osnovni fenomeni ljudskog postojanja. Beograd: Nolit.
- Fischer, B. D. (2005): A History of Opera. USA : Florida : Opera Journeys Publishing.

- Fischer, B. D. (2001, 2005): The Magic Flute. Opera Journeys Publishing.
- Focht, I. (1959): Istina i biće u umjetnosti. Sarajevo: Svjetlost.
- Focht, I. (1976): Tajna umjetnosti. Zagreb: Školska knjiga.
- Focht, I. (1984): Uvod u estetiku. Sarajevo: Svjetlost
- Foucault, M. (2006): Volja za znanjem/istorija seksualnosti. Beograd : Zuhra.
- Foucault, M. (1971): Riječi i stvari. Beograd: Nolit,
- Freud, S. (1976): Dosetka i njen odnos prema nesvesnom. Beograd: Matica Srpska.
- Freud, S. (1976): Iz kulture i umetnosti. Beograd: Matica Srpska.
- Gadamer, H. G. (1978): Istina i metoda. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Gehlen, A. (1990): Čovjek. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Gligo, N. (1987): Problemi nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Gombrich, E. H. (2011): Saga o umetnosti. Beograd : Laguna.
- Graves, R. (1995): Grčki mitovi. Beograd : Nolit.
- Harnoncourt, N. (2008): Glazba kao govor zvuka. Zagreb: Algoritam.
- Harnoncourt, N. (2008): Glazbeni dijalog. Zagreb Algoritam.

- Harris, M. (2009): Music and the young mind. USA: The National Association for Music Education.
- Hegel, G. W. F. (1986): Fenomenologija duha. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Heidegger, M. Bitak i vrijeme. Zagreb : Naprijed, 1985.
- Hörisch, J. (2007):Teorijska apoteka – pripomoć upoznavanju humanističkih teorija posljednjih pedeset godina, s njihovim rizicima i nuspojavama .Zagreb : Algoritam.
- Horkheimer, M. 'Authority and the Family'. In:
- Horney, K. (1987): Naši unutrašnji konflikti. Titograd Pobjeda.
- Horney, K. (1987): Neurotična ličnost našeg doba. Titograd : Pobjeda.
- Huizinga, J. (1992): Homo ludens : o podrijetlu kulture u igri. Zagreb: Naprijed.
- Huserl, E. (1975): Ideja fenomenologije. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Ibrulj, N. (2005): Stoljeće rearanžiranja. Eseji o identitetu, društvu i znanju. Sarajevo: FDT.
- Ibrulj, N. (2015): Fenomenologija anomalijskog kauzaliteta. U: Komšić, Ivo (2015): Teorija socijalne pulsacije . Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Kant, I. (1979):Kritika praktičnog uma . Beograd : BIGZ.
- Kierkegaard, S. (2009): Čovjek i duh. Beograd: Partenon.
- Kohut, H. (1990): Analiza sebstva . Zagreb :Naprijed.

- Kolakowski, L. (1964): Filozofski eseji. Beograd : Nolit.
- Komšić, I. (2015): Teorija socijalne pulsacije. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Kristeva, J. (1989): Moći užasa. Zagreb : Naprijed.
- Kristeva, J. (2005): Neverovatna potreba da verujemo. Beograd: Službeni glasnik.
- Kuk, D. (1984): Jezik muzike. Beograd : Nolit.
- Kulenović, T. (1983): Umetnost i komunikacija. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Le Goff, J. (1982): Intelektualci u srednjem vijeku. Zagreb.
- Kulenović, T. (1995): Rezime. Sarajevo: Međunarodni centar za mir.
- Langer, S. (1967): Filozofija u novome ključu. Beograd: Prosveta.
- Lehmann, S., Woody, R. (2007): Psychology for musicians. New York: Oxford University Press.
- Lessing, G., E. (1964): Laokon. Beograd: Rad.
- Levi-Strauss, C. (1999): Tužni tropi. Beograd: Zepter Book World.
- Levi-Strauss, C. (2001): Divlja misao. Zagreb : Golden marketing.
- Livraga, J. A. (2000): Kazalište misterija u Grčkoj. Zagreb: Nova Akropola.
- Lyotard, Jean-F. (2005): Postmoderno stanje. Zagreb : Ibis grafika.
- Horkheimer, M. (2002): Critical Theory. Selected Essays.

- Huizinga, J. (1991): *Jesen srednjeg vijeka. (Autumn of the Middle Ages)*. Zagreb: Naprijed.
- Magezis, J. (2001): *Ženske studije*. Sarajevo : Magistrat.
- Milaković, I. (1990): *Evolucija, konstitucija i psihoze*. Sarajevo : Svjetlost.
- Marcuse, H. (1987): *Um i revolucija*. Sarajevo : Veselin Masleša.
- Meletinski, E. M. (1983): *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Merleau-Ponty, M. (1990): *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo : Veselin Masleša.
- Meyer, L., B. (1986): *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.
- Mitchell, D. (1984): *Jezik moderne muzike . Ideologije u operi*. Beograd : Nolit.
- Mondri, N. (2003): *Mali rečnik mitologije*. Beograd: Mono & Mañana.
- Morin, E. (1967): *Film ili čovjek iz mašte . Beograd : Institut za film*.
- Musabegović, S. (2009): *Mimesis i konstrukcija*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Nancy, Jean-Luc (2007): *Listening*. New York: Fordham University Press
- Nietzsche, F. (1983): *Rodenje tragedije*. Beograd. BIGZ.
- Norris, C. (1990): *Dekonstrukcija*. Beograd : Nolit.
- O' Faolain, J. (1973): *Not in God's image*. London : Harper colophon books.

- Onfray, M. (2010): Magnetizam sunčevih prekretnica: dnevnik hedoniste. Zenica: Bosansko narodno pozorište.
- Papić, Ž. (1995): Polnost i kultura. Beograd : Čigoja štampa.
- Paz, O. (1995): Lavirint samoće. Beograd: Centar za geopoetiku.
- Pfister, M. (1998): Drama-teorija i analiza. Zagreb : Hrvatski centar ITI.
- Platon (1977): O jeziku i saznanju. Beograd : Rad.
- Polin, R. (2001): Istine i sloboda . Beograd : Clio.
- Putnam, H. (1981): Reason, Truth, and History. Cambridge University Press, London.
- Randel, M. (1998): The Harvard concise dictionary of music. Harvard University Press.
- Rorty, R. (1982): Consequences of Pragmatism. University of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1989): Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1990): Filozofija i ogledalo prirode . Veselin Masleša. Logos. Sarajevo.
- Rosen, C. (1979): Klasični stil/Haydn, Mozart, Beethoven. Beograd: Nolit.
- Salazaar, P.J.(1985): Ideologije u operi. Beograd : Nolit.
- Schopenhauer, A. (1969): The World as Will and Representation. New York Dover Publications.
- Schopenhauer, A. (2002): Eristička dijalektika . Split : Marijan Tisak.

- Schwartz, J., M. (2002): The Mind and the Brain. SA: Harper Collins e-books.
- Škreb, Z., Živković, D., (1985). Rečnik književnih termina. Beograd : Nolit
- Sloterdijk, P. (2013): Božja revnost. Zenica: Graforad.
- Steiner, R. (1997): Christianity as mystical fact. NY: Antroposophic press.
- Stravinski, I. (1972): Memoari i razgovori 1. Zagreb: Zora.
- Stravinski, I. (2009): Poetika glazbe . Zagreb: Algoritam.
- Supek, R., Cvjetičanin, V. (2003): Emile
- Supićić, I. (1978): Estetika evropske glazbe. Zagreb : JAZU
- Trilling, L. (1990): Iskrenost i autentičnost. Beograd: Nolit.
- Turković, H. (1996): Umijeće filma. Zagreb : Hrvatski filmski savez.
- Uzelac, M. (2008): Fenomenologija umetnosti. Novi Sad:Veris studio.
- Višić, M. (2008): Plutarh. O muzici. Podgorica: Unireks.
- Wagner, R. (2003): Opera i drama. Beograd: Madlenianum.
- Wexler, B., E. (2006): Brain and Culture- Neurobiology, Ideology, and Social Change. London: A Bradford Book.
- Žmegač, V. (2003): Književnost i glazba. Zagreb: Matica Hrvatska.

