



UNIVERZITET UMETNOSTI
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - DIPLOMSKI RAD

Milica Lazarević

**Jedan vitgenštajnovski pristup muzičkom delu. Muzičko-jezička igra bečke škole:
nova „pravila“ i stare forme**

Beograd, 2015.

Sadržaj

| | |
|---|------------|
| Reč autora | 2 |
| 1. UVOD | 4 |
| 2. UVODNE NAZNAKE O VITGENŠTAJNOVOJ FILOZOFIJI I JEZIČKOJ IGRI | |
| 2. 1. Kratak pregled Vitgenštajnovog opusa: filozofski diskursi | 10 |
| 2. 2. Recepcija Vitgenštajnovog dela u umetničkim praksama i diskursima o umetnosti | 18 |
| 2. 2. 1. <i>Diskursi o Vitgenštajnu i muzici i odbacivanje Vitgenštajnovе „filozofije muzike“</i> | 23 |
| 2. 3. <i>Filozofska istraživanja – jezička igra</i> | 36 |
| 2. 4. Moguće značenje pojma jezičke igre – dijalog sa Vitgenštajnom | 41 |
| 3. PITANJA MUZIČKOG JEZIKA: SKICA ZA JEDAN OD MOGUĆIH ODGOVORA | |
| 3. 1. Muzički jezik | 48 |
| 3. 2. Muzičko-jezička igra: uže značenje pojma | 53 |
| 4. MUZIČKO-JEZIČKA IGRA BEČKE ŠKOLE: NOVA „PRAVILA“ I STARE FORME | |
| 4. 1. Stanje muzičkog jezika u prvoj deceniji XX veka | 57 |
| 4. 2. Šenberg: <i>Pet orkestarskih komada op. 16</i> | 60 |
| 4. 3. Vebern: <i>Pet orkestarskih komada op. 10</i> | 65 |
| 4. 4. Berg: <i>Vocek</i> | 70 |
| 4. 5. Šenberg: <i>Duvački kvintet op. 26</i> | 77 |
| 4. 6. Vebern: <i>Simfonija op. 21</i> | 85 |
| 4. 7. Berg: <i>Violinski koncert</i> | 91 |
| 5. ZAŠTO MUZIČKO-JEZIČKA IGRA? | |
| 5. 1. Jezik, muzički jezik i društvene igre | 104 |
| 5. 2. Od muzičko-jezičke igre bečke škole do šireg značenja pojma | 105 |
| 5. 3. Moguće ekstenzije pojma | 110 |
| 6. PRILOG | 111 |
| 7. LITERATURA | 119 |
| Indeks imena | 123 |
| Summary | 127 |
| Beleška o autoru/Note on the author | 130 |
| Izvodi iz recenzija | 131 |

Reč autora

Bogata i raznovrsna izdavačka delatnost Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu obuhvata od prethodne godine i elektronska izdanja. Tako, diplomski rad (master rad po novom nastavnom planu) iz oblasti Muzikologije, pod naslovom *Jedan vitgenštajnovski pristup muzičkom delu. Muzičko-jezička igra bečke škole: nova „pravila“ i stare forme*, jeste jedna od prvih elektronskih publikacija Fakulteta muzičke umetnosti u okviru edicije studentskih radova. Rad je pisan pod mentorstvom dr Mirjane Veselinović-Hofman, redovnog profesora na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Odbranjen je 27. septembra 2013. godine sa najvišom ocenom, pred komisijom koju su činili: red. prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman (mentor), red. prof. dr Miško Šuvaković (predsednik komisije) i vanr. prof. dr Tijana Popović-Mlađenović (referent).

Ovaj diplomski rad je prvi rad te vrste kod nas koji se bavi problemom primene filozofije Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein) u muzici i opsežnijim teorijskim promišljanjem muzike kao muzičkog jezika. Vitgenštajnov model jezika kao jezičke igre, postavljen u njegovom poznom filozofskom delu *Filozofska istraživanja* (*Philosophische Untersuchungen*, posth. 1953), figurira ovde kao metodološki *apparatus* u pristupu muzičkom delu (shvaćenom u tradicionalnom evropskom smislu reči), odnosno muzičkom jeziku kao muzičko-jezičkoj igri. Cilj autora jeste da kroz analitičko-interpretativni pristup odabranim delima kompozitora bečke škole, tj. problematici postavljanja novih pravila i upotrebe starih formi u njihovom stvaralaštvu, pokaže da muzika nije samo jedan specifičan jezik – muzički jezik, nego i svojevrsna muzičko-jezička igra u vitgenštajnovskom smislu. Namera autora, takođe, jeste da podstakne teorijsko promišljanje i drugih aspekata muzike iz vizure vitgenštajnovske jezičke igre, odnosno probudi interesovanje svih “igrača” u svetu muzike za primenu Vitgenštajnovske filozofije u muzici uopšte, te da uzmu učešće u nastanku neke nove (muzičko-)jezičke igre.

Na mogućnosti da ovaj svojevrsni „apel“ uputi širem krugu čitalaca autor je naročito zahvalan svom mentoru prof. dr Mirjani Veselinović-Hofman koja je svojom

recenzijom preporučila ovaj diplomski rad za objavljivanje. Veliku zahvalnost autor duguje i recenzentu, prof. dr Dragani Jeremić-Molnar, glavnom i odgovornom uredniku, prof. dr Gordani Karan, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Zahvaljujući predlogu i podršci recenzenata, angažmanu urednika i pozitivnoj odluci Komisije za izdavačku delatnost, načinjeno je elektronsko izdanje ovog rada.

1. UVOD

Predmet ovog diplomskog rada čine, u osnovi, dva problema koja su proistekla iz našeg višegodišnjeg promišljanja o muzici i proučavanja (poznog) opusa filozofa Ludviga Vitgenštajna.

Jedan problem rada je, dakle, muzičke prirode i odnosi se na pristup muzičkom delu shvaćenom kao *opus perfectum et absolutum*, odnosno pristup muzici kao jednom sasvim specifičnom, nepojmovnom jeziku *par excellence*. Ono o čemu, s tim u vezi, ovde pišemo predmet je mnogih i različitih tekstova o muzici. Reč je o pitanjima muzike koja su se postavljala i koja se postavljaju odvajkada. No, ovo razmatranje je zasnovano – sa, dakle, one svoje muzičke strane – na studijama naših muzikologa Mirjane Veselinović-Hofman i Tijane Popović-Mladenović, kao i našeg teoretičara i kompozitora Berislava Popovića.¹ Nećemo, dakle, ulaziti u raspravu sa tim, zapravo, nepreglednim poljem tekstova o muzici. To nećemo čak ni sa studijama pomenutih autora, kako bi se to možda moglo očekivati. One ovde isključivo figuriraju kao referentni teorijski sistemi na osnovi kojih gradimo sopstveni teorijski diskurs, koji je, svakako, zasnovan i na ličnom uvidu u samu muzičku materiju, tj. sama muzička dela. Drugi problem je, svakako, nemuzičke, filozofske prirode i bazično je lociran u model jezika kao jezičke igre koji je Vitgenštajn postavio u svom poznom filozofskom delu *Filozofska istraživanja*.² Razmatranjem ovih dvaju problema cilj je da se pokaže da muzika funkcioniše ne samo kao jedan specifičan jezik – muzički jezik, nego na način analogan ili, pak, vrlo blizak onom na koji, po Vitgenštajnu, funkcioniše pojmovni jezik: kao jezička igra, odnosno muzičko-jezička igra. Kao pokazni primeri odabrane su sledeće kompozicije bečke škole: *Pet*

¹ Reč je o studiji *Пред музичким делом* (Београд: Завод за уџбенике, 2007) Mirjane Veselinović-Hofman, ali i nekim hipotezama autorke izloženim u knjizi *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1997) i u tekstu „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“ (u: Мишко Шуваковић (ур.): *Изузетност и сапостојање*. Београд: Факултет музичке уметности, 1997), te o studijama Tijane Popović-Mladenović *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka* (Beograd: Clio, 1996) i Berislava Popovića *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, Kulturni centar, 1998).

² U radu je korišćeno sledeće izdanje te knjige: Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*. Prev. dr Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit, 1980.

orkestarskih komada op. 16 (*Fünf Orchesterstücke*, 1909) i *Duvački kvintet* op. 26 (*Wind Quintet*, 1924) Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg), *Pet orkestarskih komada* op. 10 (*Fünf Stücke für Orchester*, 1911–1913) i *Simfonija* op. 21 (*Symphonie*, 1928) Antona Veberna (Anton Webern), te opera *Vocek* (*Wozzeck*, 1917–1922),³ i *Violinski koncert* (*Violinkonzert*, 1935) Albana Berga (Alban Berg). I to zato što, možda, na najpotpuniji način pokazuju očekivani rezultat ovog istraživanja.⁴

S obzirom na pomenute probleme kojima se bavimo, rad smo koncipirali u tri poglavlja: „Uvodne naznake o Vitgenštajnovoj filozofiji i jezičkoj igri“, „Pitanja muzičkog jezika i muzičko-jezičke igre“, „Muzičko-jezička igra bečke škole: nova „pravila“ i stare forme“, za kojima sledi zaključni deo čiji je naslov artikulisan u vidu pitanja: „Zašto muzičko-jezička igra?“.

Izlaganje počinjemo kratkim pregledom Vitgenštajnovog opusa, tj. najčešće razmatranih spisa ovog filozofa, kao i načina na koji su ih drugi autori iz različitih disciplina „čitali“. Generalno govoreći, u pitanju je mnoštvo različitih interpretacija poznog, ali i Vitgenštajnovog dela uopšte. One ne potiču samo iz pera filozofa, već i, doduše u znatno manjem broju, estetičara, teoretičara umetnosti i (mada ponajmanje) muzikologa. Takođe, reč je i o praktičnim primenama Vitgenštajnovе filozofije u umetnosti, dakle, u samim umetničkim praksama. To činimo delom zbog činjenice da se gotovo ni u jednom od, nama poznatih, teorijskih ili umetničkih sistema na koje je

³ U radu je razmatran prvenstveno treći čin opere.

⁴ Pomenimo na ovom mestu da se autorka ovog teksta već, doduše skromnije, bavila Vitgenštajnovim modelom jezika kao jezičke igre na četvrtoj i petoj godini studija, u seminarskim radovima „Ravelova 'muzička igra' obmane: *Concerto pour la main gauche*“ (pisan u okviru predmeta Opšta istorija muzike 4, pod mentorstvom dr Tijane Popović-Mladenović, školske 2008/2009, objavljen u: Ivana Perković (ur.): *Muzikološke perspektive 1–2*. Muzikološke studije – zbornici studentskih radova, sveska 4–5/sveska 2. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012) i „Otvaranje mogućnosti čitanja (odabranih) muzičkih dela iz vizure Vitgenštajnovih jezičkih igara“ (pisan u okviru predmeta Opšta istorija muzike 5, pod mentorstvom dr Mirjane Veselinović-Hofman, školske 2010/2011, u rukopisu). Poslednje navedeni seminarski rad i predstavlja umnogome proširenu i već time izmenjenu verziju ovog teksta.

Veliku zahvalnost autorka ovog diplomskog rada duguje svojoj mentorki (dakle, ne samo ovog rada) dr Mirjani Veselinović-Hofman kako na otvorenosti, svesrdnoj podršci, entuzijazmu prema novim muzikološkim idejama, dragocenim sugestijama i ukazivanjima na to da budem opreznija, preciznija i ubedljivija, tako i na dozvoli da u ovaj rad unesem neke analize sa njenih predavanja.

Istu zahvalnost dugujem i dr Tijani Popović-Mladenović i dr Mišku Šuvakoviću. Zahvaljujući podsticaju, takođe punoj podršci i dragocenom usmeravanju prof. Tijane Popović-Mladenović i započelo je moje prvo „krstarenje“ kroz, uistinu za mene u taj prvi mah, vrlo neprohodnu, Vitgenštajnovu filozofiju, dok su mi nesebična otvorenost prof. Miška Šuvakovića u pozajmljivanju stručne literature o Vitgenštajnovoj filozofiji, sugestije pa i upozorenja pri čitanju te literature, bili od velike pomoći na putu ka razumevanju Vitgenštajnovе filozofije.

ovaj filozof uticao, ne obuhvata problematika umetničkog/muzičkog dela (shvaćenom u tradicionalnom smislu reči) kao jezičke igre.

Pažnja je pri tome usmerena prevashodno na ona nesumnjivo relevantna teorijska promišljanja sledećih problema koje, po svemu sudeći, Vitgenštajnova filozofija „provocira“: Vitgenštajnov govor „o muzici“, „muzičkom razumevanju“ i o „razumevanju muzike“. No, sa ovako formulisanim problemskim krugom nalazimo se u opasnosti od neosnovanog pristupa Vitgenštajnovoj filozofiji, tačnije, jednom delu njegove filozofije kao „filozofiji muzike“ (koju, kako će se to pokazati, on nikada nije napisao), pristupa kakav je to, implicitno ili eksplicitno, kod pojedinih autora. Reč je o tome da u *Filozofskim istraživanjima*, a i u drugim Vitgenštajnovim filozofskim spisima, postoje reference na različite umetnosti, pa i na muziku, i da su prevashodno na osnovi muzičkih referenci – grubo rečeno, „izvučenih“ iz Vitgenštajnovih različitih filozofskih spisa koji se odnose na raznovrsne filozofske probleme – konstituisani diskursi o Vitgenštajnovoj „filozofiji muzike“. A, u suštini, konstituisani su diskursi o muzici onih autora koji su se ovim problemom bavili. Zato u tom delu rada i raspravljamo ne samo o naznačenim problemima koji se tiču Vitgenštajna i muzike, nego i o nekim pitanjima same muzike koja iz tih problema iskrsavaju, pri čemu kod odabranih autora nalazimo neke, kako je pomenuto, relevantne odgovore.

Ne mislimo, međutim, da ne bi bilo moguće iščitati iz Vitgenštajnovih spisa njegov pogled na muziku ili umetnosti, odnosno njegove estetičke stavove. Naprotiv. No, to bi iziskivalo detaljno razmatranje najpre onih Vitgenštajnovih filozofskih spisa iz kojih te umetničke reference potiču – naime, sagledavanje problema kojima se filozof bavi i na koji način, te u kojem se kontekstu poziva na umetnosti ili, određenu umetnost, zašto i na koji način to čini, itd. To su samo neka, a inače, za razumevanje Vitgenštajnovog dela i njegovog filozofskog metoda ključna pitanja koja su uglavnom izostala iz pomenutih diskursa. Moguće je, dakle, govoriti o Vitgenštajnovom pogledu na muziku, o estetičkom viđenju ali ne u kontekstu rekonstruisanja njegove „filozofije muzike“, nego u smislu osvetljavanja njegovog pristupa ili, bolje, metoda u pristupu umetnostima/muzici, a zapravo filozofiji. I upravo je to ono što je, mišljenja smo, u Vitgenštajnovom filozofskom delu moguće

rekonstruisati – jednu metodološku aparaturu. Može se, drugim rečima, konstituisati *jedan vitgenštajnovski pristup* umetnosti, umetničkom delu/ muzici, muzičkom delu, ili „bilo čemu drugom“.

Govor o *Filozofskim istraživanjima*, koji potom sledi, nameren je upravo na to da pokaže, poslužimo se objašnjenjem Miška Šuvakovića koje smo i usvojili a koje je izrečeno u sličnom kontekstu, „kako se može auto-refleksivno iz jezika filozofije posmatrati, analizirati i raspravljati sistem jezika filozofije, kako filozofija zastupa filozofske jezičke igre za filozofiju u konkretnoj 'životnoj aktivnosti'“ i time „nudi umetnosti, jednu otvorenu analogiju: kako iz 'jezika' umetnosti posmatrati, analizirati, raspravljati i proizvoditi sistem 'jezika umetnosti', odnosno, kako umetnost diskurzivnim putem zastupati za umetnost u odnosu na filozofiju i teoriju“.⁵

Tako onda dovodeći sopstveni diskurs u svojevrzni dijalog sa, rekli bismo, nekim ključnim Vitgenštajnovim hipotezama artikulišemo teorijsku postavku pojmovnog jezika kao jezičke igre, tj. samo jedno moguće značenje pojma jezička igra. To znači da je ta teorijska postavka oblikovana iz interesne sfere i polja kompetencija muzikologa, a ne filozofa, dakle, da je ujedno teorijska osnova za izvođenje interpretacije muzičkog jezika/muzičkog dela kao muzičko-jezičke igre koja je izložena u trećem poglavlju u kontekstu odgovora na pitanja muzičkog jezika (ukratko, pitanja: šta je to što nam daje za pravo da o muzici govorimo kao o jeziku, a onda i kao o muzičko-jezičkoj igri?). Odnosno, kao „skica za jedan od mogućih odgovora“ s obzirom na mnoge druge odgovore, među kojima figuriraju i oni dijametralno suprotni našem.

Prva hipoteza koju tu zastupamo jeste ona već naznačena da muzika funkcioniše kao specifičan, muzički jezik, što implicira stanovište da taj muzički jezik ima svoju, takođe specifičnu, muzičku gramatiku, muzičku sintaksu i muzičku semantiku. Druge hipoteze su upravo one koje proizlaze iz našeg razumevanja Vitgenštajnovog modela jezika kao jezičke igre: da jedan jezik jeste jezik samo u *upotrebi*, u *igri*, da tek u njoj dobija neka *značenja*; da se ta upotreba zasniva na javnim

⁵ Мишко Шуваковић: „Тело као медиј односа музике и филозофије“, у: Весна Микић и Татјана Марковић (ур.): *Музика и медију*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, 27, упор. такође на стр. 17-18.

pravilima tog jezika, odnosno ugovorima, običajima, navikama koji pretpostavljaju učenje, razumevanje, znanje, izvesno vladanje tehnikom/tehnika upotrebe tog jezika i njegovih pravila; dalje, da ni jezik ni njegova pravila nisu ništa fiksirano i jednom zauvek dato, nego da se menjaju, između ostalog, zajedno sa promenom opšteg značenjskog konteksta života, kulturno-istorijskog miljea; ali da je ta promena uslovljena i nivoima vladanja tehnikom/tehnika upotrebe jezika i njegovih pravila. Pri tome, jezička igra shvata se, ukratko rečeno, kao upotreba jezika (ili reči) prema, ili, pak, nasuprot jezičkim pravilima, te se po analogiji sa time muzičko-jezička igra shvata kao upotreba muzičkog jezika (ili muzičko-izražajnih sredstava) prema, ili, pak, nasuprot muzičko-jezičkim pravilima. To bi značilo da muzički jezik, vitgenštajnovski rečeno, živi u kompozitorskoj praksi „igranja“, tj. muzičko-jezičkim igrama samih kompozitora, dakle samim muzičkim delima, te da igrati jednu muzičko-jezičku igru (što bi ovde značilo stvoriti jedno muzičko delo), u krajnjoj liniji znači stvaralački se „razračunati“ sa nasleđenim materijalom, odnosno jezikom.

Zato su i izabrane pomenute kompozicije Šenberga, Veberna i Berga *u* kojima su, poznato je, oni „poveli“ muzički jezik, u odnosu na dotadašnji, nekim drugim putevima. Tako, u četvrtom poglavlju, nastojimo da pokažemo na koje su se načine ovi kompozitori „igrali“, odnosno stvaralački „razračunali“ sa nasleđenim muzičkim jezikom, po kojim pravilima su to činili, na koje su probleme pri tome nailazili – što se, zapravo, sagledava kao problem primene novih „pravila“ i starih formi. A navodnost reči pravila odnosi se ovde na onaj njihov atonalni period stvaralaštva koji je značio definitivno napuštanje tonalnog jezika. Ali i, baš zbog toga, problem nepostojanja njemu funkcionalno analognog i javno „propisanog“, odnosno prihvaćenog muzičko-jezičkog sistema pravila. Time zapravo i započinjemo ovo poglavlje, naime, kratkim osvrtom na stanje muzičkog jezika u prvoj deceniji XX veka posmatrano, dakle, iz vizure poznoromantičarskih opusa ovih kompozitora od kojih, inače, nismo posebno izdvojili one reprezentativne samo zato što nas prvenstveno zanima kako su kompozitori pomenute probleme rešavali a ne kako su do njih došli. Skiciramo, znači, put kojim su se – bar u načelu – kompozori bečke škole kretali u osvojenom prostoru atonalnosti. A to uostalom znači i načine na koje se u jednom istorijskom/stilskom periodu muzike, a to će reći i u jednom kulturno-

istorijskom „prostoru“, postavljaju i prihvataju (ili, pak, ne prihvataju) pravila muzičkog jezika. Tako odabrane kompozicije u suštini razmatramo i dijahronijski i sinhronijski istovremeno.

To naše analitičko-interpretativno „krstarenje“ kroz odabrana dela, kroz *upotrebu* muzičkog jezika, trebalo bi da bude i ključni deo argumentacije odgovora na pitanje koje nam se, opet, nakon svega, ukazuje kao bitno: zašto muzičko-jezička igra, na šta se to, zapravo, njom ukazuje? Ukratko da preciziramo, muzički jezik u upotrebi – šta sve to (može da) znači?

2. UVODNE NAZNAKE O VITGENŠTAJNOVOJ FILOZOFIJI I POJMU JEZIČKA IGRA

2. 1. Kratak pregled Vitgenštajnovog opusa: filozofski diskursi

Ovaj kratak pregled Vitgenštajnovog opusa ne pretenduje na to da obuhvati sve filozofske spise koje je ovaj filozof napisao, zapravo koji se smatraju autorskim ostvarenjima. Vitgenštajn je, naime, tip samokritičnog autora koji je svoje misli najpre zapisivao u beležnice u vidu fragmenata, te ih tokom vremena u više navrata prerađivao, odbacivao ono što mu se činilo suvišnim, a zatim izrađivao i više verzija nacrtu za celovit rukopis.⁶ Svi spisi, kako je to već istakao Vilhelm Baum (Wilhelm Baum), koji su objavljeni nakon Vitgenštajnovе smrti (a to je, kako će se pokazati, većina spisa) izdanja su takvih rukopisa ili njihovih ponovnih prerada⁷ (od strane izdavača). Uz to, neka od tih izdanja sadrže i predavanja koja je Vitgenštajn diktirao svojim učenicima i kolegama.⁸ Zato navodimo samo ona Vitgenštajnova ostvarenja koja autori najčešće razmatraju i to onim redom kojim su nastajala, pri čemu godine prvih izdanja beležimo u zagradi. A uz spise koji su objavljeni nakon njegove smrti, navodimo i nama poznate podatke koji se tiču sadržaja tih spisa:⁹

⁶ Upor.: Wilhelm Baum: *Ludwig Wittgenstein između mistike i logike*. Prev. mr. sc. Ksenija Premur. Zagreb: „Naklada Lara“, 2006, 36; *The Cambridge Wittgenstein Archive*, <http://www.wittgen-cam.ac.uk> (napomena: kad god da se pozivamo na ovaj izvor, upućujemo na odrednicu „Biography“ u istom, a koja inače nije paginirana).

⁷ Upor.: Wilhelm Baum: nav. delo, 36.

⁸ Vitgenštajn je, 1930. godine, imenovan za saradnika *Trinity College*-a u Kembridžu, gde je, potom, 1939. godine, kao Murov (Georg Edward Moor) naslednik, dobio zvanje profesora na filozofskoj katedri. Na toj dužnosti je radio do 1947. godine. O Vitgenštajnovoj biografiji pogledati, na primer: Wilhelm Baum: nav. delo, i *The Cambridge Wittgenstein Archive*, <http://www.wittgen-cam.ac.uk>.

⁹ Podaci su navedeni na osnovi sledećih izvora, ali i dopunjeni pretraživanjem interneta: *The Cambridge Wittgenstein Archive*, <http://www.wittgen-cam.ac.uk>; Heda Festini: *Uvod u čitanje Ludwiga Wittgensteina*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1992, 121–122; Wilhelm Baum: nav. delo; Gajo Petrović: „Pogovor. Logički atomizam i filozofija neizrecivog u Tractatusu Ludwiga Wittgensteina“, u: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. S uvodom Bertranda Russella, prev. Gajo Petrović. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987, 192–196, 235–236; Божидар Зеџ: „Белешка о аутору“, у: Лудвиг Витгенштајн: *Опаске о бојама*. Прев. Божидар Зеџ. Београд – Нови Сад: Цицџеро – Матица српска, 1994, 83–85; David Pears: *Wittgenstein*. Fontana (Great Britain): William Collins Sons & Co. Ltd., 1971, 187–188.

1. *Beležnice (Notebooks)*, 1914–1916 (1961; tu spadaju Vitgenštajnov prvi spis koji je sačuvan, „Beleške o logici“ iz 1913,¹⁰ zatim beleške, takođe, o logici koje je diktirao svom profesoru i prijatelju Muru, a koje su objavljene kao “Notes dictated to G. E. Moore”, te prvi postojeći rukopis *Logičko-filozofskog Traktata*);
2. *Kultura i vrednost (Culture and Value)*, 1914–1951 (1980);
3. *Logičko-filozofski traktat (Tractatus Logico-Philosophicus)*, 1914–1918 (1921);
4. „**Neke primedbe o logičkoj formi**“ (“Some Remarks on Logical Form”), (1929);
5. *Filozofske napomene (Philosophische Bemerkungen)*, 1929/1930–1940 (1964);
6. *Listići (Zettel)*, 1929–1948 (1967; sakupljeni fragmenti o pitanjima matematike i jezika);
7. *Filozofska gramatika (Philosophische Grammatik)*, 1931–1932/3 (1969);
8. *Filozofska istraživanja*, početak 30ih – 1946 i 1949 (1953);
9. *Plava knjiga i Smeđa knjiga (The Blue book, The Brown book)*, 1933/34 i 1934/35 (1958; ove dve knjige čine sakupljene lekcije koje je Vitgenštajn diktirao svojim učenicima u Kembridžu; smatra se da je Vitgenštajn u tim predavanjima prvi put javno izneo zamisao svoje „kasnije filozofije“);
10. *Primedbe o osnovama matematike (Remarks on the Foundation of Mathematics)*, 1937–1944 (1956; izbor iz Vitgenštajnovih rukopisa o filozofiji matematike i logici);
11. *Lekcije i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju (Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief)*, 1938–1946 (1966);¹¹

¹⁰ Poznato je da je Vitgenštajn svoje prvo filozofsko predavanje održao na temu „Šta je filozofija“ u *Cambridge University Moral Science Club*-u, 1912, godine kada je postao član tog kluba i student *Trinity College*-a u Kembridžu. Sudeći po navodima u Vitgenštajnovoj biografiji izloženoj na sajtu njegovog Arhiva u Kembridžu, rukopis pomenutog predavanja nije sačuvan. Upor.: *The Cambridge Wittgenstein Archive*, <http://www.wittgen-cam.ac.uk>.

Nismo slučajno skrenuli pažnju na ovaj, možda, naizgled beznačajan podatak. Jer pitanje šta je filozofija kojem je posvećeno to prvo filozofsko predavanje, a na osnovu uvida u Vitgenštajnova ključna filozofska dela i literaturu o njegovoj filozofiji uopšte, deluje nam kao da je odredilo Vitgenštajnovu preokupaciju tokom njegovog celokupnog filozofskog rada, te u tom smislu kao simbolično pitanje njegove celokupne filozofije. To će postati jasnije kada budemo govorili o načinu na koji drugi filozofi govore o Vitgenštajnovoj filozofiji, a i kada budemo razmatrali *Filozofska istraživanja*.

¹¹ Urednik engleskog izdanja ovog spisa (koje je prevedeno na naš jezik), Siril Baret (Cyril Barrett), o njemu kaže sledeće: „Prvo što treba reći o ovoj knjizi jeste da ona ne sadrži ništa što je napisao sam Vitgenštajn [...] Beleške koje su ovde objavljene nisu Vitgenštajnovе vlastite beleške za predavanja, već su ih zapisali studenti, a on ih nije niti video niti proverio. Sporno je čak i to da li bi on odobrio da se

12. *Vitgenštajnovе lekcije o filozofskoj psihologiji 1946–47* (*Wittgenstein's Lectures on Philosophical Psychology 1946–47*), (1988);
13. *Opaske o boji* (*Remarks on Colour*), 1950–1951 (1977);
14. *O sigurnosti* (*On Certainty*), 1951 (1969).

Za vreme Vitgenštajnovog života objavljeni su, dakle, jedna knjiga i jedan članak: *Logičko-filozofski Traktat* i „Neke primedbe o logičkoj formi“.¹²

Ako se apstrahuju svi oni filozofski spisi koje ne čine sakupljene Vitgenštajnovе beleške, predavanja, kao i beleške njegovih studenata i kolega, onda se može reći da njegov opus sadrži, u principu, samo dve knjige, a to su osim pomenutog *Logičko-filozofskog Traktata* i *Filozofska istraživanja*.¹³ Ta dela i figuriraju kao stožeri u Vitgenštajnovom opusu. A čak i u širem smislu. Ona su ta žarišta prema kojima se orijentiše svaka interpretacija Vitgenštajnovog filozofskog rada, određuje smer njegove filozofske misli u celini, pozicioniraju svi drugi filozofski spisi (često kao „preliminarni“, odnosno „prelazni“).¹⁴ A, kako se smatra, umnogome su uticala na smerove savremenih filozofskih tokova. Odnosno, nisu privlačila i ne privlače pozornost samo u filozofiji, nego i u drugim i naučnim i nenaučnim disciplinama, još od vremena svog nastanka, tj. izdanja, kao i danas.

Logičko-filozofski traktat i *Filozofska istraživanja*, pa time, dakle, i Vitgenštajnova celokupna filozofija, interpretiraju se na različite načine. Na jednoj strani, smatraju se konstitutivnim, odnosno utemeljujućim delima logičkog pozitivizma ili logičkog empirizma (Bečki krug), tj. filozofije nauke (*Traktat*),¹⁵ i filozofije jezika ili, uže,

one objave, bar u njihovom sadašnjem obliku. [...] Predavanja o estetici održana su u privatnim prostorijama u Kembridžu u leto 1938. godine [...] pred malom grupom studenata [...] Predavanja o religioznom verovanju predstavljaju deo ciklusa predavanja o verovanju održanog otprilike u isto vreme. Razgovore o Frojdu [...] Vitgenštajn je vodio sa Rašom Rizom [Rush Rhees – M. L] između 1942. i 1946. godine.“ *Ludvig Vitgenštajn. Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*. Siril Baret (prir.), Zoran Hamović (ur.), Andrej Jandrić (prev.). Beograd: Clio, 2008, 5.

¹² Gajo Petrović dodaje tome i pismo uredniku časopisa *Mind*, u kojem se, po autorovim rečima, Vitgenštajn odrekao pomenutog članka. Gajo Petrović: nav. delo, 191.

¹³ *Filozofska istraživanja* su jedino delo objavljeno nakon Vitgenštajnovе smrti koje je on sam, prethodno, pripremio za štampu.

¹⁴ Uporediti na primer: Heda Festini: nav. delo, 21; Gajo Petrović: 194; Ejvrum Strol: *Analitička filozofija u dvadesetom veku*. Prev. Rastko Jovanović. Beograd: Dereta, 2005, 156.

¹⁵ Upor.: Gajo Petrović: nav. delo, 191; Божидар Зец: nav. delo, 83; Jelena Berberović: „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina“, u: Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*. Prev. dr. Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit, 1980, 9; Ejvrum Strol: nav. delo, 80–89; Zoran Arbutina: „Wittgensteinov holizam“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1149–1159.

svakodnevnog govora (*Istraživanja*).¹⁶ Na drugoj strani, vide se kao ostvarenja koja suštinski pripadaju analitičkoj filozofiji,¹⁷ odnosno „lingvističkoj filozofiji“,¹⁸ a u kojima se uočavaju uticaji filozofije logičkog atomizma Bertranda Rasela (Bertrand Russel) i filozofije matematike i logike Gotliba Fregea (Gottlob Frege).¹⁹ Ove

¹⁶ Upor.: Gajo Petrović: nav. delo, 191; Божидар Зет: nav. delo, 83; Jelena Berberović: nav. delo, 9.

¹⁷ Ejvrum Strol: nav. delo, 46–64, 80–89, 162–186. Strol podrazumeva pod analitičkom filozofijom Vitgenštajnovu celokupnu filozofiju, Raselov logički atomizam, logički pozitivizam Bečkog kruga i drugo. Pri tome, autor diskutuje o samom pojmu analitička filozofija ističući da je teško dati njegovu preciznu definiciju jer se on ne odnosi toliko na „neko posebno učenje“ koliko na „labavo povezan skup pristupa problemima“. Ali i da koliko god da se neki od tih pristupa razlikovali, ipak su svi „usmereni ka ekspliciranju značenja izvesnih pojmova, kao što su 'znanje', 'verovanje', 'istina' i 'opravdanje' [podvukla M. L.]“ (isto, 14 i 18).

I u *Filozofijskom rječniku* navodi se, slično, da „zajednička oznaka za različite pravce koji se obično podrazumevaju pod analitičkom filozofijom je metoda pojmovne analize [podvukla M. L.]. B. Russell je bio prvi koji je točno odredio pojam, prirodu i ulogu filozofijske analize kao posebne filozofijske metode. Značajan doprinos određenju sistematizaciji cijelog tog pravca dali su G. E. Moore, L. Wittgenstein, C. D. Broad, G. Ryle, J. Wisdom, S. Stebbing, R. Carnap, A. Ayer, J. Austin, P. F. Strawson. Osnovni smerovi pojmovne analize su: analiza običnog jezika; analiza zdravog razuma; analiza znanstvenog jezika i znanstvenih rezultata.“ *Filozofijski rječnik*. Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984, 24.

¹⁸ David Pears: nav. delo, 11. Pers upotrebljava pojam lingvistička filozofija za filozofsku praksu koju su, kako kaže, inicirali Rassel i Mur početkom XX veka u Kembridžu, iz kojeg se potom, 20-ih godina, ta praksa proširila i na Beč koji je postao „the second home of this linguistic philosophy“ (isto, 11). Tom „novom metodu“ ili novoj „zamisli filozofije“ – koji/koja, kako to objašnjava sam Pers, „was no longer seen as the direct study of thought and ideas, but, rather, as the study of them through the intermediary of language“ (podvukla M. L.) – značajno je, po ovom autoru, doprineo Vitgenštajn, ali i filozofi Bečkog kruga na koje je sam Vitgenštajn umnogome uticao (isto, 11, upor. takođe na str. 14).

¹⁹ Kada se govori o uticaju Raselovog logičkog atomizma misli se isključivo na *Traktat* i gotovo da nema autora koji to nije bar pomenuo, a kada se govori o uticaju Fregea misli se i na kasniju filozofiju. Pri tome se ističu koliko sličnosti toliko i razlike između ovih mislilaca. Upor. na primer: Heda Festini: nav. delo, 35–47, 70; Ejvrum Strol: nav. delo, 83–87; P. M. S. Hacher: *Insight and Illusion. Themes in The Philosophy of Wittgenstein*. New York: Oxford University Press, 1986, 28–55.

Pomenimo i da pojedini autori, na primer, Baum i Petrović insistiraju i na Vitgenštajnovoj religioznoj, etičkoj, pa i mističkoj orijentaciji u *Traktatu*. U tom smislu, Baum kaže, između ostalog, i sledeće: „Ta druga strana Wittgensteinove filozofije [misli se na *Traktat* – M. L.], koja ga je učinila jednim od najznačajnijih mističara 20. stoljeća, prečesto je bila premalo uvažavana“ (Wilhelm Baum: nav. delo, 41–42). A Petrović govori o svojevrsnoj „filozofiji neizrecivog“ i „misticizmu“. (Videti: Gajo Petrović: nav. delo, 222–235). Vitgenštajn u *Traktatu* izlaže nekoliko teza koje zaista daju povoda za pomenuta tumačenja, na primer: „Kako je svijet, potpuno je indiferentno za ono Više. Bog se ne objavljuje u svijetu“, „Nije mistično kako je svijet, nego da on jest“ ili „Svako ima nešto neizrecivo. Ono se pokazuje, ono je Mistično“ (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 187–188, 6.432, 6.44, 6.522). Ovi Vitgenštajnovi stavovi jesu među onim oko kojih se autori najviše spore. No, većina njih nije sklona isticanju pomenutih aspekata kao suštinskih aspekata Vitgenštajnovе filozofije u *Traktatu*, u onom smislu u kojem o tome govore Baum i Petrović. O tome pogledati, na primer: Jelena Berberović: nav. delo, 11–14; Ejvrum Strol: nav. delo, 80–89; Zoran Arbutina: nav. delo; P. M. S. Hacher: nav. delo, 1–27; Judith Genova: *Wittgenstein. A Way of Seeing*. New York & London: Routledge, 1995, 29–31.

Ono što bi na osnovi uvida u literaturu, a, naravno, i u sam *Traktat*, mogli da zaključimo u vezi sa prethodno pomenutim problemom, jeste sledeće: Vitgenštajn je u *Traktatu* (a to, u izvesnom smislu, važi i za *Filozofska istraživanja!*) ukazao na to da pitanja religije i etike, ali i estetike („Etika i estetika su jedno.“; isto, 185, 6.421), nisu ona pitanja kojima bi filozofija trebalo da se bavi. To, međutim, ne znači da ona nikako ne bi trebalo da se postavljaju. To ne bi trebalo činiti samo u filozofiji. U tom smislu,

kategorizacije neretko su, pak, rukovođene viđenjem smerova Vitgenštajnovе filozofske misli kao disparatnih, bez nekog logičkog kontinuiteta. I, u tom smislu, razlikovanjem dve faze u Vitgenštajnovoj filozofiji, odnosno razlikovanjem njegove „rane“ i „kasne“ filozofije koje imaju malo toga zajedničkog.²⁰ Pri tome se, kako je već implicitno naznačeno, *Traktat* vidi kao vrhunac prve faze, tj. „rane filozofije“, a *Filozofska istraživanja* smatraju se najznačajnijim delom druge faze/„kasne filozofije“.²¹ Međutim, ima onih filozofa koji, kritički se odnoseći prema pomenutom viđenju Vitgenštajnovе filozofije, nastoje da pokažu upravo suprotno. Ukazuje se, naime, na srodnosti problema kojima se Vitgenštajn bavi ne samo u ova dva dela, nego i u svom celokupnom filozofskom radu.²² Tako se pokazuje na jedno balansirano kretanje njegove filozofske misli u celini, koncentrisano uvek oko

sam Vitgenštajn objašnjava: „Većina stavova i pitanja koji su bili napisani o filozofskim stvarima nisu lažni, nego besmisleni. Zato na pitanja ove vrste uopće ne možemo odgovoriti, nego možemo samo utvrditi njihovu besmislenost. Većina pitanja i stavova filozofâ počiva na tome što mi ne razumjemo logiku našeg jezika. (Ona su, poput pitanja, da li je dobro više ili manje identično nego lijepo.) I zato nije čudnovato što najdublji problemi nisu *nikakvi problemi*“, i odmah potom dodaje ono što bi po njemu filozofija, pored ostalog, trebalo da bude: „Sva filozofija je 'kritika jezika'. [podvukla M. L.]“ (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 61, 4.003, 4.0031). Ta kritika jezika ne bi, dakle, trebalo da odgovori na besmislena pitanja, kao što je pomenuto pitanje o dobrom i lepom, nego da pokaže da takva pitanja jesu besmislena, zapravo nesmislena i to logičkom analizom jezika. Lucidno objašnjenje Vitgenštajnovog stava o (pseudo-)logičkoj formi filozofskih besmislica i nesmislica, te o njegovom pojmu besmisla i pojmu nesmisla, izložio je Hačer u svojoj, ovde već citiranoj studiji (videti npr, poglavlje „Philosophy and Illusion“, u: P. M. S. Hacher: nav. delo, 15–22), a koje (objašnjenje) smo i usvojili. A zbog stava da je sva filozofija kritika jezika (mada, ne samo zbog toga) Vitgenštajnova filozofija se vrlo često poredi sa Kantovom (Immanuel Kant) kritičkom filozofijom, pri čemu se ukazuje i na značajne razlike između postavki ovih filozofa, kao što je, na primer, da se već pretpostaviti, obrt od kritike (raz)uma u kritiku jezika. (O sličnostima i razlikama između Vitgenštajna i Kanta videti, na primer, u: P. M. S. Hacher: nav. delo, 22–27, 206–214; David Pears: nav. delo, 25–41; Nebojša Grubor: „Vitgenštajn i lingvistička paradigma u filozofiji i filozofskoj estetici“, *Arhe*, VI, 11/2009. <http://www.arhe.rs>; pogledati o Kantu u indeksu u: Judith Genova: nav. delo). A kakve bi još konsekvence imalo postavljanje pomenutih pitanja u filozofiji, videćemo na primeru *Filozofski istraživanja*, koji će, takođe, pokazati koliko je pomenuti Vitgenštajnov stav o problemima i zadacima filozofije, sličan onome što nastoji da demonstrira u svom poznom delu!

²⁰ Strol kaže da „jedno od pitanja o kojima se najživlje raspravlja u proučavanjima Vitgenštajna jeste to da li, ili u kojoj meri, postoji kontinuitet između Vitgenštajnovе ranije i kasnije filozofije“, i da „većinsko gledište [...] vidi radikalnu razliku između dve faze njegove karijere“ (Ejvrum Strol: nav. delo, 162–163). Sam autor prihvata to mišljenje (upor. fusnotu 26 ovog rada).

²¹ Upor: Jelena Berberović: nav. delo, 10; Wilhelm Baum: nav. delo, 8 i 78; Gajo Petrović: nav. delo, 191–195; Ejvrum Strol: nav. delo, 156 i 162–163; P. M. S. Hacher: nav. delo, vii–viii; Judith Genova: nav. delo, xvi; David Pears: nav. delo, 11; Sajmon Blekburn: *Oksfordski filozofski rečnik*. Prev. Ljiljana Petrović, Ljubica Stanković, Vladimir Gvozden, Olivera Pajin, Danilo Egelja. Novi Sad: Svetovi, 1999, 447.

²² Upor.: Jelena Berberović: nav. delo, 10–11; Heda Festini: nav. delo, 7; Judith Genova: nav. delo, xvi–xvii.

srodnih, pa i istih,²³ pitanja koja se iznova, u različitim filozofskim spisima, sa različitim pozicija, iz različitih perspektiva, promišljaju, ispituju, upoređuju, na njih daju različiti odgovori,²⁴ a ovi, dakle, postaju impulsi za taj isti, kako bi to moglo da se okarakterise, autoanalitički i autokritički postupak. Time se pokazalo da ti srodni ili isti problemi proizilaze iz jednog centralnog problema kojem se uvek i vraćaju: problema jezika.²⁵

Tako je, na primer, Heda Festini²⁶ istražujući sve ovde navedene Vitgenštajnovе spise²⁷ (čak i neke druge),²⁸ analizirala, kako u jednom momentu i sama kaže,

²³ Jelena Berberović: nav.delo, 10.

²⁴ Upor.: Jelena Berberović: nav. delo, 10-11.

²⁵ Upor.: Jelena Berberović: nav. delo, 11.

²⁶ Izdvojili smo kao primer zapažanja Festinijeve jer se u njenom izlaganju mogu, *mutatis mutandis*, sagledati i njenom srodna mišljenja drugih autora, konkretno, Jelene Berberović i Džudit Dženove. A Festinijeva je, rekli bismo, najpotpunije i najdoslednije sagledala pomenuti problem. Napomenimo, pak, da Heda Festini, mada ni Džudit Dženova, ne kaže eksplicitno, kao što to čini Jelena Berberović, da je Vitgenštajnov centralni problem problem jezika. Ali to iz studije Festinijeve sasvim jasno proizilazi, i to naročito iz nekih njenih opaski i rezultata istraživanja, o čemu ukratko govorimo u nastavku teksta u kojem izlažemo, dakle, isključivo našu interpretaciju autorkinog razmatranja. A Dženova je, u suštini, isti problem (jezika) artikulisala na sledeći način: „Prominent among the targets at which Wittgenstein constantly aimed was philosophy itself. With the eye of a practiced marksman, he hit his target squarely, rather than rarely, challenging philosophy's emulation of science, especially the latter's penchant for theory and its faith in progress“ (ovde autorka misli prvenstveno na onu Vitgenštajnovu „kasniju filozofiju“) i „From the beginning of his career until its end, he could not cease doing philosophy nor stop worrying about just what it was that he was doing“, formulišući cilj sopstvenog istraživanja na sledeći način: „I target his concept of philosophy and show how everything else falls into place around it.“ (Judith Genova: nav. delo, xiii, xiv i xvii).

Doduše, i u interpretacijama Strola, Hačera i Persa – uprkos njihovom insistiranju na „radikalnim“ (Ejvrum Strol: nav. delo, 163), tj. „deep differences“ (P. M. S. Hacher: nav. delo, 146) ili samo „differences“ (David Pears: nav.delo, 11), mada ne poriču i izvestan kontinuitet, u Vitgenštajnovoj „ranijoj“ i „kasnijoj“ filozofskoj misli – zapažamo, u osnovi, slične rezultate kao i kod Berberovićeve, Dženove i Festinijeve. Razlika je u pozicijama svih ovih autora. Tako, na primer, Pers, već na samom početku svoje studije, kaže da je „[i]n both periods his [naravno Vitgenštajnov – M. L] aim was to understand the structure and limits of thought, and his method was to study the structure and limits of language“ (David Pears: nav.delo, 12), što znači da ovaj autor sa već pretpostavljene filozofske prakse pristupa Vitgenštajnovoj filozofiji u celini. A i sam je tu praksu, podsetimo se, specifikovao kao „lingvističku filozofiju“ kojoj, po njemu, Vitgenštajnovо delo u potpunosti pripada. Na sličnoj su poziciji i Strol i Hačer. S tim što Strol, kako smo pomenuli, koristi pojam analitička filozofija. A Hačer, pak, detaljno i u jednom širokom kontekstu (između ostalog, kontekstu evropske filozofske tradicije), razmatra neke, po njemu, centralne teme u Vitgenštajnovom delu. Među njima je i filozofija, tj. jezik filozofije te, u suštini, i te druge teme koje on razmatra, da se poslužimo iskazom Dženove, mogu „fall into place around it“.

²⁷ Autorka nije razmatrala jedino pomenuti članak „Neke primedbe o logičkoj formi“.

²⁸ To su jedna ranija verzija *Traktata* izdata pod naslovom *Prototractatus* (B. F. McGuinness, T. Nyberg, G. H. Von Wright /ed./). London: Routledge and Kegan Paul), zatim beleške Fridriha Vajsmana (Friedrich Waismann; formalno obrazovan kao fizičar i matematičar, jedan od članova Bečkog kruga) nastale na osnovi razgovora vođenih sa Vitgenštajnom u periodu od 1929. do 1930. godine, a što je u izdanju koje Festinijeva navodi naslovljeno kao „From Wismann's notes“ (R. Rhees /ed./: *Philosophical Remarks*. Oxford: Basil Blackwell, 1975), te Vitgenštajnovе „Remarks on Frazer's Golden Bough“ (C. G.

„postupni razvoj“²⁹, tj. filozofsko „kretanje“ ovog mislioca: od jednog pojma, odnosno pojmovnog modela, raščlanjujući i objašnjavajući, pri tome, njemu imanentne termine, do nekog drugog ili drugih pojmova/pojmovnih modela, i podvrgavajući ih istom analitičkom postupku pokazala je logičke veze s onim prethodnim, bilo da u vezi sa nekima od njih figuriraju stari ili novi termini koje Vitgenštajn prethodno nije koristio. Time je ukazala na suptilne promene u Vitgenštajnovom načinu mišljenja. U tom smislu, autorka, na primer, zaključuje i da je „svaka Wittgensteinova rasprava ili tvrdnja o jeziku išla [...] u prilog njegovoj kasnijoj ideji o jezičnim igrama. Točnije rečeno, u svojoj ranijoj fazi Wittgenstein ima u vidu jedan jezik, a kasnije mnogovrsnost jezika koje je već od 1929. g. počeo tretirati kao jezične igre. [podvukla M. L.]“³⁰ Ovo zapažanje ćemo još komentarisati,³¹ a ovaj opšti pregled zakružiti jednim od rezultata autorkinog istraživanja koji se tiče Vitgenštajnovog filozofskog metoda. Ona, naime, rekli bismo s pravom, smatra da taj metod jeste logička analiza jezika.³² A to znači da predmet Vitgenštajnovе filozofije u svim ovde navedenim spisima jeste prevashodno jezik filozofije, a delom, i u izvesnom smislu, jezik nauke, matematike i logike.

Bez obzira na donekle razilazeće pristupe ovde citiranih autora, nismo zapazili da iko od njih razmatra umetničke reference u pojedinim navedenim Vitgenštajnovim spisima.³³ A nema ni govora o Vitgenštajnovoj filozofiji muzike ili estetici muzike.³⁴

Luckhardt /ed./: Wittgenstein, Sources and Perspectives. Hassocks: The Harvester Press, 1977) napisane 1931. godine. Upor.: Heda Festini: nav. delo, 121–122.

²⁹ Heda Festini: nav. delo, 21.

³⁰ Heda Festini: nav. delo, 27.

³¹ Pomenimo samo da autorka pod onim jednim jezikom misli na tzv. „idealni jezik“ a to je po Vitgenštajnu, tj. po *Traktatu*, jezik simboličke logike. No, nije to samo Vitgenštajnovо mišljenje. Frege je bio taj koji je osnove matematike video kao logičke, uveo pojmove kvantifikatori, varijable i funkcije, te postavio formalni sistem kao „logički savršeni“ jezik (za razliku od običnog, „nesavršenog“ jezika koji bi, po Fregeu, trebalo izbegavati u logici) koji je u stanju da predstavi celokupno matematičko zaključivanje. Zbog toga se Frege smatra ocem moderne logike. Upor.: Sajmon Blekburn: nav. delo, 130–131, 239–240. Rasel je, takođe, kao i Frege, smatrao da je matematička logika jedan idealan jezik. Ali je, za razliku od Fregea, a donekle slično Vitgenštajnu, dokazivao da taj idealni jezik svojom formalnom notacijom može da razreši sve nejasnoće, tj. dvosmislenosti običnog jezika i time ga učini preciznijim, usavršenijim. Više o tome videti u: Ejvrum Strol: nav. delo, 22–89; P. M. S. Hacher: nav. delo, 1–55. Vitgenštajn govori u *Traktatu* i o Raselovom i o Fregeovom formalnom jeziku, odnosno notaciji što, međutim, izlazi iz interesne sfere našeg rada. O *Traktatu*, odnosno o logički „savršenom jeziku“, govorimo samo onoliko koliko nam se ukazuje kao bitno za *Filozofska istraživanja*, zapravo za pojam jezičke igre u potpoglavlju „Moguće značenje pojma jezičke igre – dijalog sa Vitgenštajnom“.

³² Upor.: Heda Festini: nav. delo, 117–120.

³³ Doduše, pokatkad to filozofi i čine. Ali ne tumače te umetničke reference u kontekstu Vitgenštajnovе „filozofije umetnosti“ ili, uže, npr. „filozofije muzike“, nego u kontekstu filozofskih

U tom smislu, interesantno je to što filozofi koji su razmatrali spis *Lekcije i razgovori o esteticima, psihologiji i religioznom verovanju* (npr. Heda Festini), nisu govorili o estetičkim problemima, koji su, po svemu sudeći, najpotpunije izloženi u tom spisu, nego o problemima psihologije. Doduše, nekolicina filozofa pominje veze između Vitgenštajna, odnosno njegove filozofije i umetnosti. Na jednoj strani, Vilhelm Baum i Gajo Petrović navode Vitgenštajnovu interesovanje za umetnost (literaturu i muziku)³⁵ i njegove umetničke aktivnosti (u muzici, arhitekturi i skulpturi),³⁶ ali kao faktografske podatke (u okviru biografije), dakle, bez implikacija toga na njegovu filozofiju.³⁷ A na drugoj strani, oni autori koji ne pominju te podatke, kao što su to, na primer, Dejvid Pers i Džudit Dženova, porede Vitgenštajnovu filozofiju, i to onu kasniju, sa umetnošću. No, to čine u jednom sasvim specifičnom smislu o kojem ćemo nešto konkretnije reći u potpoglavlju „*Filozofska istraživanja – jezička igra*“.

Pitanje Vitgenštajnovе filozofije i umetnosti uglavnom je, dakle, izostalo iz filozofskih diskursa. Jedino što još autori pominju jeste uticaj koji je Vitgenštajnova filozofija ostvarila na umetnosti. Vilhelm Baum kaže da je Vitgenštajnovо delо

problema kojima se ovaj filozof bavio. Recimo, Dženova tumači Vitgenštajnov stav da, parafraziramo samog Vitgenštajna, načiniti gramatički pokret znači pronaći jedno novo shvatanje, nov način slikanja, novi metar ili novu vrstu pesme, u kontekstu Vitgenštajnovog cilja u filozofiji, zapravo onoga čime bi drugi filozofi trebalo da se bave (upor.: Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 148, § 401). Time je, po autorki, Vitgenštajn nameravao da ukaže da bi filozofski zadatak trebalo da se sastoji u pronalazenju novih načina viđenja, novih pesama. Upor.: Judith Genova: nav. delo, 5.

³⁴ Ima filozofa koji pominju estetiku u opštem smislu kod Vitgenštajna. Ali, koliko smo uočili, a kako smo već pomenuli, ti filozofi govore u principu o tome zašto po Vitgenštajnu filozofija ne bi trebalo da se bavi estetičkim problemima (videti fusnotu 19 ovog rada, i upor. takođe: P. M. S. Hacher: nav. delo, 90–104).

³⁵ Baum, na primer, kaže da su „pjesnici Goethe, Schiller, Mörike i Lessing zaokupljali [...] Ludwiga tijekom cijeloga života“, a da je „djela pjesnika Grillparzera i Lenaua, kao i skladatelja Brucknera i Josefa Labora Wittgenstein [...] kasnije okarakterisao kao „ono što je u austrijskoj kulturi vrsno i dobro.“ Više o tome videti u: Wilhelm Baum: nav. delo, 17–18 i 54.

³⁶ Prema Petrovićevim rečima, Vitgenštajn se, za vreme svojih studija u Kembridžu, usput bavio muzikom, svirao je klarinet i pomišljao da postane dirigent, a u periodu od 1926–1928. godine bavio se arhitekturom i vajarstvom. Što se tiče arhitekture, autor misli na kuću u Beču koju je Vitgenštajn izgradio za jednu od svojih sestara. (Prema: Gajo Petrović: nav. delo, 193–194). No, Vitgenštajn to nije učinio sam već u saradnji sa arhitektom Paulom Engelmanom (Paul Engelmann), o čemu više govori Baum (v.: Wilhelm Baum: nav. delo, 77–78). A što se tiče vajarstva, Petrović nije precizirao na šta pod time misli. Verovatno je reč o skulpturi, tj. glavi jedne devojke koju je, kako to, opet, kaže Baum, Vitgenštajn, modelovao u ateljeu svog prijatelja Drobila, u vreme kada je radio i na izgradnji pomenute kuće (isto, 77). Isti autor pominje, takođe, da je Vitgenštajn, početkom 20-ih, učestvovao u jednom radničkom horu koji je vodio njegov prijatelj Rudolf Koder u jednom omanjem austrijskom mestu (isto, 73, upor. takođe na str. 69–73).

³⁷ Uistinu, Baum kaže da bi se pomenuta kuća mogla okarakterisati kao „okamenjena logika“ ili „utjelovljenje Wittgensteinove filozofije“. Ali je to sve što, u tom smislu, ovaj autor govori. V.: Wilhelm Baum: nav. delo, 78.

uticalo na „pjesnike i pisce, kao što su to Ingeborg Bachmann – koja se već 1949. godina suočila s Wittgensteinom u svojoj dizertaciji – Thomas Bernhard i Peter Handke“.³⁸ Dok Ejvrum Strol o tom pitanju govori još uopštenije. On kaže da su Vitgenštajna „njegov izuzetan uticaj i sposobnost da rasvetli široki skup konceptualnih pitanja učinili [...] najslavnijim filozofom dvadesetog veka. [...] posle svoje smrti [...] on je postao kulturna figura u filozofiji i van nje: u psihologiji, umetnosti, sociologiji, antropologiji, lingvistici, političkim naukama i književnosti“.³⁹ I dodaje sledeće: „Zašto se Vitgenštajnova reputacija [...] prelila preko granica filozofije zbunjuje većinu eksperata pošto je njegova filozofija duboka i teška za razumevanje, a zbog svog nesistematskog aforističkog karaktera još teža za objašnjenje.“⁴⁰

2. 2. Recepcija Vitgenštajnovog dela u umetničkim praksama i diskursima o umetnosti

Pomenuto mišljenje da je Vitgenštajnova filozofija teška za razumevanje dele mnogi njeni proučavaoci. Pa ipak, Vitgenštajnova filozofska dela, i to, pre svih, *Logičko-filozofski traktat* i *Filozofska istraživanja*, postala su vrlo značajna za najrazličitija čitanja u domenu umetnosti, kako u umetničkim praksama, tako i u diskursima o umetnosti. Baš ona dela koja, kako je to već istakao Miško Šuvaković, a i kako se u prethodnom pregledu moglo videti, nisu nastala sa namerom i interesom da pripadaju umetnosti, nego području filozofije nauke, logici, matematici i svakodnevnom jeziku.⁴¹

Još od pedesetih godina XX veka nadalje, Vitgenštajново delo je zainteresovalo i inspirisalo niz kompozitora različitih stilskih orijentacija. Tako, pojedine kompozicije već samim naslovom referiraju bilo na samog Vitgenštajna bilo

³⁸ Wilhelm Baum: nav. delo, 109.

³⁹ Ejvrum Strol: nav. delo, 151–152.

⁴⁰ Isto, 153.

⁴¹ Miško Šuvaković: „Čovek se rađa usred jezika. Granice vrednosti modernizma i postmodernizma“, intervju, razgovor vodio Nenad Milošević, *Košava*, <http://www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/interw.html>; Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 130.

Dodali bismo da ni drugi, u ovom radu navedeni Vitgenštajnovi spisi, čak ni *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju* (što bi se možda moglo pretpostaviti), nisu nastali sa pomenutim namerama i interesima. Za ovo zapažanje zahvalni smo upravo prof. Mišku Šuvakoviću koji nam je na to ukazao.

na njegova filozofska dela ili poznate teze iz tih dela,⁴² kao na primer: *Motet 'Excerpta Tractatus-logico-philosophicus'* op. 27 (za hor, 1951) Elizabete Lutinsove (Elizabeth Lutyens), elektroakustička kompozicija Ditera Kaufmana (Dieter Kaufmann) *Dialog mit Wittgenstein* (1999), *A Picture of the World* za solo kontratenor, klarinet i hor (2001) Antonija Pauersa (Anthony Powers) itd.⁴³

Na području drugih umetnosti, Miško Šuvaković zapaža da „zamisli minimalne umetnosti, konceptualne umetnosti i postkonceptualne umetnosti u velikoj meri duguju čitanju i istraživanju Wittgensteinovih spisa, odnosno, njegovom ukazivanju na 'jezik' kao medij filozofskog rada“.⁴⁴ Konkretnije, Vitgenštajnov uticaj može se uočiti, recimo, u: minimalnom plesu (minimal dance) u kojem je, između ostalog, došlo do obrta od „baleta kao tjelesne retorike u ples kao tjelesnu ljudsku igru (*ludizam*) i tjelesne igre u jezičku igru (*language game*) u smislu koji je preuzet iz *Filozofskih istraživanja* [u smislu izvođenja prema pravilima – napomena M. L]“;⁴⁵ umetničkom radu konceptualnih umetnika Mela Bohnera (Mel Bochner), Džozefa Košuta (Joseph Kosuth) i grupe *Art&Language*;⁴⁶ umetničkom pregnuću američke kritičke postmoderne pesničke škole *language poetry* (jezička poezija);⁴⁷ slikarstvu

⁴² U primerima koji slede reč je, uglavnom, o *Traktatu*.

⁴³ Nav. prema: Grant Chu Covell: "Wittgenstein' s Music, Music' s Wittgenstein, and Josef Labor", *La Folia Online Music Review*, November 2004, <http://www.lafolia.com>. U ovom tekstu, koji predstavlja svojevrsnu Vitgenštajnovu „muzičku biografiju“, može se videti i na koje je još kompozitore uticalo Vitgenštajnovu delo.

⁴⁴ Miško Šuvaković: „Spisi L. Wittgensteina i jezik umetnosti“, u: Zoran Belić, Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (prir.): *Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti*. Beograd: Studentski kulturni centar, 1987, 57. Uporediti, takođe, odrednice „Minimalna umjetnost“, „Konceptualna umjetnost“, „Postkonceptualna umjetnost“ i „Postminimalna umjetnost“ u: Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

⁴⁵ Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 376.

⁴⁶ Vitgenštajnova filozofija uticala je na Košuta i grupu *Art&Language* i u praktičnom i u teorijskom smislu. Više o tome pogledati u: Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad/Zrenjanin: Četvrti talas/Ekopres, 1995, 200–204, 272–277 i 279–282, te od istog autora odrednicu „Analitička propozicija“ u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* i uporediti u „Spisi L. Wittgensteina i jezik umetnosti“, 60–61. Pomenuli bismo samo da Košut zamisao svojih konceptualnih radova („Jedna i tri stolice“ ili „Jedna ili tri kutije“, 1965) zasniva na konceptu jezičke igre, zapravo njegova konceptualna dela jesu jezičke igre, ali ne u smislu „izvođenja“ prema pravilima. O tome videti u: Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 289.

⁴⁷ Vitgenštajnovu delo uticalo je na jezičke pesnike, kao i u slučaju Košuta i grupe *Art&Language*, i u praktičnom i teorijskom pogledu. Više o tome pogledati: Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*, 205–208, i od istog autora odrednicu „Jezička poezija“ u *Pojmovniku suvremene umjetnosti*.

neodadaističkog i pop slikara Džaspera Džonsa (Jasper Johns);⁴⁸ analitičkom usmerenju body arta.⁴⁹

Pod Vitgenštajnovim uticajem konstituisan je i jedan posebni estetički pravac, tzv. analitička estetika, oko četrdesetih godina XX veka. Zapravo, „razvojem Vitgenštajnovih filozofskih teza utemeljenih u filozofiji svakodnevnog govora“ analitička estetika se uspostavila kao „jedna bočna i delimično marginalna grana analitičke filozofije koja konceptualnim, lingvističkim i semiotičkim modelima pristupa konceptualnim i jezičkim problemima estetike, teorije umetnosti, kritike i umetničkih praksi“.⁵⁰ Sam Vitgenštajn je anticipirao teorijski rad analitičkih estetičara⁵¹ svojim, ovde već pomenutim predavanjima o „estetici“⁵² (objavljenih u spisu *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*). Navešćemo Šuvakovićevo objašnjenje Vitgenštajnovog „estetičkog“ metoda,⁵³ sa koji smo u potpunosti saglasni. Autor kaže sledeće: „Vitgenštajnov pristup estetičkim pitanjima je, prema tom rukopisu [misli se na *Predavanja i razgovore... – M. L.*], bio sličan njegovim razradama analize filozofskog govora i poređenjima filozofskog govora sa jezičkim delatnostima. Njegova izlaganja su bila usmerena na indeksiranje i mapiranje estetičkih pojmova/reči i njihovih referenci sa specifičnim slučajevima estetskog doživljaja ili estetskog suđenja u izvesnom neodređenom polju psihološkog iskustva i njegove pokaznosti u jeziku.“⁵⁴ Rekli bismo da se ovde može nazreti koliko je Šuvakovićevo objašnjenje Vitgenštajnovog „estetičkog“ metoda u stvari blisko onome što Festinijeva zove logička analiza jezika. U ovom slučaju, možda bi moglo da se kaže da je to jezik estetike. Ali, pre bismo rekli da je u pitanju filozofska/logička analiza jezika filozofije koja bi da se bavi estetskim i estetičkim

⁴⁸ V.: Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*, 255; Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 463.

⁴⁹ V. o tome u: Miško Šuvaković: *Prolegomena...*, 265; Miško Šuvaković: *Pojmovnik...*, 118.

⁵⁰ Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 130.

⁵¹ Predstavnicima post-vitgenštajnovske analitičke estetike su: Moris Vajc (Morris Weitz), Nelson Gudmen (Nelson Goodman), Džordž Diki (George Dickie), Artur Danto (Arthur C. Danto), Ričard Volhajm (Richard Wollheim), Džozef Margolis (Joseph Margolis) i drugi.

⁵² Citiran je Miško Šuvaković („Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 130) koji reč 'estetika' koristi, rekli bismo s pravom, u metaforičkom smislu.

⁵³ Reč „estetički“ upotrebljena je u metaforičkom smislu, ali ne i kao citat.

⁵⁴ Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 130.

problemima, posve, na pogrešan način.⁵⁵ No, kako smo pomenuli, analitički estetičari nisu se pozivali na Vitgenštajnova predavanja o „estetici“, nego prevashodno na metodologiju *Filozofskih istraživanja*.⁵⁶

Sam Šuvaković se, kako se to već moglo zapaziti na osnovu naših referenci, bavio i Vitgenštajnovom filozofijom i njenim primenama u estetičkim i teorijskom studijama umetnosti.⁵⁷ U tom smislu, pomenuli bismo da ovaj naš estetičar i teoretičar umetnosti Vitgenštajna vidi kao jednog od začetnika analitičke filozofije koja je, po autoru, „*filozofska tradicija* u okviru koje je istraživanje diskursa filozofije i

⁵⁵ Na primer, spis otpočinje sledećim paragrafima: „Predmet (estetika) veoma je obiman i potpuno pogrešno shvaćen, koliko mogu da vidim. Upotreba takve reči kao što je 'lepo' još lakše podleže pogrešnom razumevanju ukoliko posmatraš jezičku formu rečenica u kojima se ona pojavljuje nego što je to slučaj sa većinom drugih reči.“, „Krećemo se od jednog filozofskog predmeta do drugog, od jedne grupe reči do druge grupe reči.“ i „[i]nteligentan način da se izdela knjiga o filozofiji bio bi da se ona podeli na delove govora, na vrste reči. Pri čemu bi zapravo morao da razlikuješ mного više delova govora nego u običnoj gramatici. Pričao bi satima i satima o glagolima 'videti', 'osećati', itd., glagolima koji opisuju lično iskustvo. Obuzima nas posebna vrsta konfuzije ili konfuzija izazvanih svim ovim rečima. Drugo poglavlje bilo bi o brojevima – ovde bi postojala drugačija vrsta konfuzije: poglavlje o 'svaki', 'bilo koji', 'neki', itd. – drugačija vrsta konfuzije: poglavlje o 'ti', 'ja', itd. – drugačija vrsta: poglavlje o 'lepo', 'dobro' – drugačija vrsta. Zapadamo u novu grupu konfuzija; jezik nas vara potpuno novim trikovima. [podvukla M. L]“ *Ludvig Vitgenštajn. Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*, 7–8, § 1, 2 i 3. Koliko su ove opaske bliske onome što Vitgenštajn teži da postigne u *Filozofskim istraživanjima* videće se u potpoglavlju „*Filozofska istraživanja – jezička igra*“. A videće se i koliko je ovaj poslednji navod neobično indikativan za razumevanje koncepcije tog dela. Nije zgoreg da dodamo i sledeće opaske: „Ljudi često govore da je estetika grana psihologije. Ideja je da kada jednom budemo više uznapredovali, sve – sve misterije umetnosti – razumećemo pomoću psiholoških eksperimenata. Ova ideja je izrazito glupa, ali to je u osnovi to.“ i „[e]stetska pitanja nemaju nikakve veze sa psihološkim eksperimentima, na njih se odgovara na potpuno drugačiji način.“ (isto: 27, § 35 i 36).

⁵⁶ Na primer, Moris Vajc je, u eseju „The Role of Theory in Aesthetics“ (objavljen u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, Madison Wis., 1956), koji se smatra jednim od prvih primera primene Vitgenštajnovе filozofije u raspravama o umetnosti, na osnovi analogije sa Vitgenštajnovim otvorenim konceptom jezičke igre postavio otvoreni koncept umetnosti. Ali nije tu posredi tumačenje pojedinačnog umetničkog dela kao jezičke igre, nego, između ostalog, pojedinačne vrste umetnosti koje se vide, kako je to objasnio Miško Šuvaković, „kao skup pravila i postupaka koji se na temelju tih pravila povlače“. [podvukla M. L] Miško Šuvaković: *Pojmovnik...*, 289. Ta Vajcova interpretacija umetnosti, kako će se pokazati, bliska je našoj interpretaciji muzičkog dela kao jezičke igre. No, razlika je, očigledno je, u kategorijskim nivoima. Više o Vajcovoј teoriji, a i o teorijama drugih analitičkih estetičara pogledati, na primer, u: Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 130–139; Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*, 195–198, 288–290; Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 46–47, 289–290; Miško Šuvaković: *Diskurziona analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006, 440–450.

⁵⁷ U, pre svega, svojoj doktorskoј disertaciji, tj. trećoj knjizi te disertacije *Teorija u umetnosti i analitička filozofija* (u: *Prolegomena za analitičku estetiku*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991), te u već navedenim studijama *Prolegomena za analitičku estetiku* i *Diskurziona analiza* (v. osim već navedenih str., i poglavlje „FILOZOFIJA: KONCEPT (Hibridna pitanja o tome: da li je filozofija moguća?)“), kao i u tekstovima „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“ i „Spisi L. Wittgensteina i jezik umetnosti“, o pomenutim problemima, Šuvaković je pisao i, doduše u znatno manjoj meri, u većini spisa koji su navedeni u spisku literature ovog rada (videti npr. odrednice „Analitička filozofija“, „Filozofija“, „Filozofija jezika“, „Jezička igra“ u *Pojmovniku suvremene umjetnosti*).

specijalističkih disciplina zasnovano na kritičkoj, konceptualnoj, logičkoj i lingvističkoj analizi“.⁵⁸ Odnosno, Šuvaković, s pravom, smatra da je Vitgenštajnova filozofija „kritička i analitička *filozofija filozofije*“, a da je sam Vitgenštajn filozof koji svojim „analitičkim radom na 'besmislicama' [tradicionalne evropske – dodala M. L] filozofije“ „namerno i autorefleksivno pokazno krši 'profesionalnu etiku' filozofiranja“ postavljajući „nepristojna pitanja' o osnovnom značenju reči i interventnim posledicama tih značenja na životnu aktivnost filozofa i filozofije kao društvene prakse“.⁵⁹ Postavljajući, dakle, ta osnovna pitanja kao bitna pitanja filozofije koja se, inače, prema tradicionalnoj filozofiji ne postavljaju.⁶⁰

Šuvaković se, takođe, bavio i primenom Vitgenštajnovog koncepta jezičke igre u tumačenju ready made-a Marsela Dišana (Marcel Duchamp).⁶¹ Prema Šuvakoviću, ukratko rečeno, „jezička igra', 'sistem' ili 'jezik' je u semiotičkom smislu kombinacija znakova, dok je u semantičkom smislu kombinacija reči. Objasniti i razumeti značenja nekog 'X' znači objasniti i razumeti 'jezičke igre' u kojoj se ono upotrebljava.“⁶² Odnosno, „poput Wittgensteina koji jezičku igru definiše kao 'jezik i delatnost kojom je protkan jezik' ili kao 'kombinovanje znakova ili reči“ Šuvaković interpretira ready made kao „jezičku igru“ nastalu „kombinovanjem predmeta i reči koje se tom predmetu nude kao ime ili objašnjenje njegove upotrebe [...] u kontekstu umetnosti. Ready made određuju jezik i delatnost kojom je jezik protkan, odnosno upotreba predmeta analogna je upotrebi reči u jeziku [podvukla M. L]“.⁶³

Šuvakovićeva interpretacija Vitgenštajnovе jezičke igre, delom i umetničkog dela kao jezičke igre, kako će se pokazati, donekle je bliska našoj interpretaciji jezičke igre i muzičkog dela. Suštinska je razlika, najpre, u tome što Šuvakovićeva teorijska aparatura nije primenjena, kako ćemo mi to učiniti, na umetničko delo u

⁵⁸ Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 129.

⁵⁹ Miško Šuvaković: „Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, 33 i 34.

⁶⁰ Upor.: isto, 33.

⁶¹ Šuvković je, zapravo, razmatrajući, između ostalog, problem uloge ready made-a u tzv. institucionalnoj teoriji Džordža Dikija, predložio, kao jednu od mogućih, sopstvenu interpretaciju ready made-a koju naziva „upotreba u jeziku“, što je, inače, referenca na Vitgenštajnov pojam značenja iz *Filozofskih istraživanja*.

⁶² Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*, 306.

⁶³ Isto, 307–308.

tradicionalnom smislu reči. A to nije nijedan od ovde pomenutih umetničkih ili teorijskih sistema na koje je uticala Vitgenštajnova filozofija, a koji su, kako se bar delimično moglo videti, fokusirani na primenu Vitgenštajnovе metodologije ili nekih njegovih hipoteza.

U diskursima o Vitgenštajnu i muzici situacija je unekoliko drugačija, što je naš sledeći problem.

2. 2. 1. Diskursi o Vitgenštajnu i muzici i odbacivanje Vitgenštajnovе „filozofije muzike“

Činjenica je da u nekim Vitgenštajnovim filozofskim spisima, između ostalih, u *Filozofskim istraživanjima*, postoje reference na različite umetnosti, pa i na muziku. Ta činjenica navela je neke filozofe, estetičare, pa i muzikologe da, prvenstveno na osnovi muzičkih referenci, „rekonstruišu“ Vitgenštajnov pogled na muziku, odnosno njegovu „filozofiju muzike“ koju ovaj filozof, kako se moglo videti, nije nikada napisao. Da su tu, međutim, posredi prevashodno diskursi o muzici onih autora koji su se ovim problemom bavili, nastojaćemo da pokažemo u ovom delu rada.

U poglavlju "Wittgenstein on music" svoje studije *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*,⁶⁴ **Rodžer Skruton** (Roger Scruton) ne govori, eksplicitno, o Vitgenštajnovoj filozofiji muzike. Ali, da je to implicite rečeno moglo bi se zaključiti na osnovi Skrutonovih opaski kojima otpočinje svoju raspravu, naime, da se „kasni Vitgenštajn retko pominje“ u publikacijama „filozofije muzike“ na „Anglofonskoj akademiji“, a da je (ipak) „pisao o muzici (u *Lekcijama o esteticima*⁶⁵ i tu i tamo u *Filozofskim istraživanjima*, *Primedbama o filozofiji psihologije*⁶⁶ i *Kulturi i vrednosti*)“ te da je „direktno ustanovio jedan od problema u filozofiji muzike [...] problem muzičkog razumevanja“.⁶⁷ Gotovo ni sa jednim od tih Skrutonovih stavova ne bismo mogli da

⁶⁴ New York, London: Continuum, 2009.

⁶⁵ Skruton misli na pomenuti spis „Predavanja i razgovori o esteticima, psihologiji i religioznom verovanju“. V.: Roger Scruton: nav. delo, 39 i 42. A isto bi se moglo zaključiti već i na osnovi naziva pomenutog poglavlja („Vitgenštajn o muzici“) Skrutonove studije.

⁶⁶ *Remarks on the Philosophy of Psychology* čine Vitgenštajnovе, kao i beleške jednog njegovog studenata o filozofiji psihologije, nastale u periodu 1945–1947. godine. Po svemu sudeći, taj spis je jedna od verzija izdanja *Vitgenštajnovih lekcija o filozofskoj psihologiji 1946–47* koje smo naveli u „Kratkom pregledu Vitgenštajnovog opusa...“. Upor. takođe: *The Cambridge Wittgenstein Archive*, <http://www.wittgen-cam.ac.uk>.

⁶⁷ Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 33.

se saglasimo. Ponajpre, ne sa time da Vitgenštajn u svojim filozofskim spisima govori o problemu, preciznije, pojmu muzičkog razumevanja.⁶⁸ Ali smo saglasni sa Skrutonovim mišljenjem da je Vitgenštajn u svojoj kasnijoj filozofiji aktuelizovao Fregeov stav da se o značenju može govoriti samo ukoliko se govori i o razumevanju.⁶⁹ U tom smislu, Skruton objašnjava da značenje jednog znaka nije objekt, događaj ili osobina na koji/koju znak referira, nego da je „značenje jedne rečenice [...] ono što razumemo kada je razumemo“.⁷⁰

Na toj osnovi Skruton izvodi analogije sa muzikom zamenjujući, zapravo, pojam *muzičkog značenja* pojmom *muzičkog razumevanja*, odnosno autorovim već poznatim estetičkim problemom *slušanja muzike sa razumevanjem* (kurziv – M. L.).⁷¹ Tako fenomenološki pozicioniran pojam muzičkog razumevanja (kao slušanje muzike sa razumevanjem) čini okosnicu Skrutonovog diskursa. U stvari, posredi je autorova svojevrsna rasprava sa Vitgenštajnom, prevashodno sa jednom Vitgenštajnovom opaskom iz spisa *Kultura i vrednost*. Na osnovi nje Skruton „zapliće“ svoje teorijsko „klupko“ – izvodeći neke zaključke o onome na šta je, po njegovom mišljenju, Vitgenštajn tom opaskom nameravao da ukaže. Ne nalazeći, međutim, potpune argumente kod Vitgenštajna, Skruton sam „raspliće“ to „klupko“ prvenstveno u sledećem poglavlju, "Movement", svoje studije.⁷²

⁶⁸ Upor.: Isto, 35. Nije zgoreg da već sada kažemo da kod Vitgenštajna nisu u pitanju nikakvi problemi muzike, nego filozofski problemi, konkretnije, filozofski pojam značenja i filozofski pojam razumevanja.

Osim navedenog, ne bismo se mogli saglasiti ni sa Skrutonovim stavom da su Vitgenštajnovе opaske o muzici ili o bilo čemu drugom „suviše prolazne/kratke“ da konstituišu jedan argument (Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 33). Bar ne u slučaju *Filozofskih Istraživanja*. Zašto smo tog mišljenja postaće jasnije kada budemo govorili o *Filozofskim istraživanjima*.

⁶⁹ Upor.: Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 33–34.

⁷⁰ Isto: 34.

⁷¹ Skrutonova studija *Razumevanje muzike. Filozofija i interpretacija* predstavlja, između ostalog, razradu, a unekoliko i izmenu, nekih teza – pre svih onu o „metaforičkoj percepciji“ kao „osnovi za teoriju muzičkog razumevanja“ – njegove studije *Estetika muzike (The Aesthetics of Music)*. Oxford: Clarendon Press, 1997). Citiran: Roger Scruton: "Introduction", nav. delo, 4; upor. takođe to uvodno poglavlje u celini.

⁷² Jasnoće radi, navodimo ovde tu Vitgenštajnovu opasku onako kako ju je i Skruton naveo u svojoj raspravi:

„What does it consist in: following a musical phrase with understanding? Contemplating a face with a feeling for its expression (*mit dem Gefühl für seinen Ausdruck*)? Drinking in the expression on the face?

Think of the demeanour of someone drawing a face in a way that shows understanding for its expression. Think of the sketcher's face, his movements – what shows that every stroke he makes is dictated by the face, that nothing in his drawing is arbitrary, that he is a fine instrument?

Is that really an experience? What I mean is: can this be said to express an experience?

Prema Skrutonu, u toj Vitgenštajnovoj opaski „povezano“ je, na jednom mestu, sa problemom muzičkog razumevanja, još dva problema kojima je Vitgenštajn bio „opsednut“: slučaj prvog lica („first person case“) u okviru Vitgenštajnovе rasprave o govoru u prvom licu o mentalnim stanjima,⁷³ odnosno u okviru onoga što je poznato kao argument protiv privatnog jezika, i problem izraza lica („facial expression“).⁷⁴

Skruton dobro zapaža da je Vitgenštajnov argument protiv privatnog jezika, u stvari, deo napada na kartezijanski model (prirode, značenja, smisla) sveta, tj. realnosti.⁷⁵ Tako, iskazi o mentalnim stanjima nisu, kako to Skruton objašnjava, nešto

Once again: what is it to follow a musical phrase with understanding, or to play it with understanding? Don't look inside yourself. Consider rather what makes you say of someone else that this is what he is doing. And what prompts you to say that he is having a particular experience? For that matter, do we actually ever say this? Wouldn't I be more likely to say of someone else that he's having a whole host of experiences?

Perhaps I would say, 'He is experiencing the theme intensely'; but consider how this is manifested. [podvukla M. L.] “

Preuzeto iz: Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 34–35.

⁷³ Skruton, zapravo, kaže „discussion of first-person ascription of mental states“ (isto: 34).

⁷⁴ Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 34.

⁷⁵ Upor: isto: 35. Iako Skruton to podrazumeva, nije zgoreg da podsetimo da taj kartezijanski model sveta počiva na binarnoj opoziciji kategorija kao što su materija/duh, spoljašnje/unutrašnje, javno/privatno, odnosno svet materijalnog/svet mentalnog ili duhovnog. U tom smislu, Vitgenštajn čini jezički obrt postavljajući taj model u lingvističkom obliku kao javni jezik nasuprot privatnom jeziku. Upor.: Ejvrum Strol: nav. delo, 181–182.

Skruton, takođe, dobro primećuje da je Vitgenštajn svoj argument protiv privatnog jezika izložio i u *Filozofskim istraživanjima*, ali ne navodi šta konkretno Vitgenštajn podrazumeva pod privatnim jezikom. A to bi, rekli bismo, trebalo imati u vidu kako bi se izbegla Vitgenštajnova filozofska „flaša za hvatanje muva“, kojoj Skruton, mišljenja smo, nije „izmakao“. Vitgenštajn opisuje privatni jezik na sledeći način: „Reči tog jezika treba da se odnose na ono o čemu može da zna samo govornik; na njegova neposredna, privatna osećanja. Neko drugi, dakle, ne može da razume ovaj jezik. [podvukla M. L.]“ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 118, § 243. Za Vitgenštajna, rekli bismo, tako zamišljen privatni jezik (pa time i privatna pravila) koji se, dakle, koristi u privatne svrhe za objašnjenje privatnih osećanja koja može da *sazna* samo onaj subjekt koji se tim jezikom služi, ne bi bio nemoguć, nego bi bio besmislen. Vitgenštajnovо objašnjenje usmereno je, dakle, prvenstveno na epistemološki status tog privatnog jezika, a izloženo je i kroz njegov čuveni primer bola. Na primer: „U kojoj meri su onda moja osećanja *privatna*? – Pa, samo ja znam da li stvarno osećam bol; neko drugi može to samo da naslućuje. – S jedne strane ovo je pogrešno, s druge besmisleno. Ako upotrebimo reč 'znati', onako kako se ona obično upotrebljava (a kako da je inače upotrebimo!), onda drugi vrlo često znaju kada ja osećam bol [podvukla M. L.]“, dodajmo, bez obzira na to da li drugi *osećaju* (ili su osećali) isto ili ne. Po svemu sudeći, Vitgenštajnov argument protiv privatnog jezika odnosi se na neke od onih filozofskih besmislica koje pominje Šuvaković (upor. prethodno potpoglavlje), a koje, u ovom slučaju, nastaju prvenstveno kod solipsista koje je Vitgenštajn kritikovao i u *Traktatu* i u *Filozofskim istraživanjima*.

O Vitgenštajnovom argumentu protiv privatnog jezika pisali su i drugi filozofi. Pogledati, na primer: Aleksandar Pavković: „Čemu privatni jezici?“, *Filozofska istraživanja*, br. 9, god. 4 sv. 2, 1984, 159–171; poglavlje "PRIVATE LINGUISTS AND PUBLIC SPEAKERS" u: P. M. S. Hacher: nav. delo, 245–275; Ejvrum Strol: nav. delo, 181–184; upor. takođe u indeksu odrednicu „private language“ u: Judith Genova: nav. delo.

što se odnosi samo na „slučaj prvog lica“ ili što bi se moglo formulirati samo u prvom licu, te bi se time odnosilo samo na nečiji, kako bi to sam Vitgenštajn rekao, privatni „egzemplar“ nepoznat i skriven od drugih ljudi, nego se primenom tih iskaza u javnom diskursu uči šta neko mentalno stanje jeste, bilo ono „moje“ ili nekog drugog.⁷⁶ Posmatrano sa strane muzike, Skruton smatra da je time Vitgenštajn ukazao na to da se nikada ne bi moglo otkriti šta znači muzičko razumevanje na osnovi sopstvenog slučaja (slučaja prvog lica), nego da bi to bilo moguće na osnovi opisa drugog slučaja kao razumevanja onoga šta taj drugi čuje.⁷⁷ Tu, međutim, Skruton ne vidi da je Vitgenštajn ukazao na jasnu alternativu – o tome *šta se razume*, tj. *šta se to čuje* kada se muzika *sluša sa razumevanjem*. Iako kaže da je, u tom smislu, Vitgenštajn na različitim mestima ukazao na analogije između muzike i jezika (npr. da muzička fraza zvuči kao pitanje, da kadenca može imati smisao interpunkcijskih znakova kao što su tačka i zarez ili tačka!), a da se, po Skrutonu, *razumevanje reči* pokazuje njenom *upotrebom* prema *sintaksičkim i semantičkim pravilima*, sve to, međutim, za autora pre pokazuje razlike nego sličnosti između muzike i jezika (kurziv – M. L). Jer „these analogies refer to things that we 'hear in' the music, when we hear with understanding. [Thus – dodala M. L] They do not enable us to know what understanding music really is, since we need a theory of understanding to make proper sense of the analogy. [podvukla M. L]“⁷⁸ Tu teoriju razumevanja je već sam naznačio – ujedno opisujući, *in medias res*, Vitgenštajnov filozofski pojam razumevanja! – i, uistinu, pokušao da pronađe analogon tome u muzici. Ali samo na jednom nivou – nivou „understanding of a piece of music by performing it, and to that extent the analogy with language holds“. Očigledno je, uzgred rečeno, da Skruton nikako nije pobornik diskursa o muzičkom jeziku.⁷⁹

⁷⁶ Upor.: Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 35.

⁷⁷ Isto: 35.

⁷⁸ Isto, 37.

⁷⁹ U poglavlju „Jezik“ iz *Estetike muzike*, Skruton sasvim eksplicitno teži da ospori tezu o muzičkom jeziku. I razmatrajući, između ostalog, moguće argumente koji bi išli u prilog toj tezi, zaključuje, na primer, da bi se tonalitet mogao shvatiti kao sintaksa (upor.: "Language", u: *The Aesthetics of Music*, 174, a i navedeno poglavlje u celini). To je, mišljenja smo, kategorijska greška. Jer, tonaliteti ne čine muzičku sintaksu (upor. potpoglavlje „Muzički jezik“). A, doduše, iako u poglavlju „Vitgenštajn o muzici“ i dalje insistira na tome da muzika ne funkcioniše kao jezik, ističući, recimo, da „analogija sa jezikom nije ništa više do jedna analogija“ ("Wittgenstein on Music", nav. delo, 34), Skruton, ipak, u uvodu iste studije, afirmativno govori o „muzičkoj sintaksi“, čak i „akordskoj gramatici“ („chord

Zato jedino moguće rešenje koje autor kod Vitgenštajna pronalazi jeste onaj drugi problem – izraz lica. No, ni tu on ne nalazi potpuni odgovor na pitanje šta se to čuje kada se muzika sluša sa razumevanjem.⁸⁰ U suštini, Skruton se sam upliće u Vitgenštajnovu filozofsku „flašu za hvatanje muva“ „jednostranom dijatom“ na jednoj vrsti primera,⁸¹ zapravo na samo jednoj opaski „izvučenoj“ iz konteksta. Rekli bismo, naime, da tom opaskom Vitgenštajn ne želi, kako to Skruton zaključuje, „to say that understanding a passage of music is in some way like understanding a facial expression“, a ni da „suggests that someone could show this understanding in the way that he draw the face“.⁸² Nego, da razumevanje uopšte, pa i razumevanje muzičke teme, odnosno muzike, nije doživljaj; naročito, ne mentalni/duhovni doživljaj, odnosno proces⁸³ (upor. takođe naše intervencije u fusnoti 72).⁸⁴

grammar“) ("Introduction", nav. delo, 5 i 13). No, da opet ponavlja istu grešku vidi se po tome što, uz navedeno, govori i o „sintaksi tonaliteta“ („the syntax of tonality“) ("Introduction", nav. delo, 15).

⁸⁰ Skruton čak zaključuje da Vitgenštajn nije u potpunosti u pravu. Upor.: isto, 38.

⁸¹ Upor.: Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 179, § 593.

⁸² Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 38. Sam Vitgenštajn, pored ostalog, kaže sledeće: „Za razumevanje jednog stava isto je toliko malo važno da pri tome nešto zamišljamo, kao i da prema njemu skiciramo kakav crtež.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 147, § 396.

⁸³ To je Vitgenštajn sasvim eksplicitno istakao u *Filozofskim istraživanjima* i to u nizu opaski. Navodimo segment jedne od njih u kojem sam naglašava i „slučaj trećeg lica“, a koji je, ujedno, i primer onoga što po njemu nije značenje: „Šta bismo odvrtili nekome ko bi nam saopštio da je kod *njega* razumevanje unutrašnji proces? – Šta bismo mu odvrtili kada bi rekao da je kod *njega* unutrašnji proces to što ume da igra šah? – Da nas ne zanima šta se u njemu događa kad hoćemo da saznamo da li on ume da igra šah. – A ako on sad na to odgovori da nas ipak upravo to zanima: naime, da li on ume da igra šah, – onda bismo ga morali upozoriti na kriterije koji bi nam pokazali njegovu sposobnost a, sa druge strane, na kriterije 'unutrašnjih stanja'“.

Čak i kad bi neko samo onda i samo onoliko dugo raspolagao određenom sposobnošću koliko mu traje neko određeno osećanje, to osećanje ne bi bilo isto što i sposobnost.

Značenje nije doživljaj pri slušanju ili izgovaranju reči, a smisao rečenice nije kompleks ovih doživljaja. [...] Rečenica je složena od reči i to je dosta.“ (podvukla M. L). Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 208, § VI.

⁸⁴ Jedino u čemu je Skruton saglasan sa Vitgenštajnom jeste da je „muzičko razumevanje“ na neki način blisko razumevanju izraza lica (Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 41). Skrenuli bismo, ovde, pažnju na terminološko „kolebanje“ kod Skrutona. Naime, kada govori o razumevanju muzike u Vitgenštajnovom diskursu on uglavnom kaže upravo „razumevanje muzike“, a kada to, potom, objašnjava, on kaže „muzičko razumevanje“. Već se na osnovi toga, rekli bismo, mogu uočiti razlike u pozicijama između Vitgenštajna, tj. njegovog filozofskog pojma razumevanja, i Skrutona, tj. njegovog estetičkog pojma muzičkog razumevanja koje, po njemu, i jeste „a form of aesthetic understanding“ (isto: 37–38). A ono što Skruton na osnovi pomenute sličnosti (između muzičkog razumevanja i razumevanja izraza lica) zaključuje, a naročito objašnjenje pojma muzičkog razumevanja koje, potom, sam, bez pozivanja na Vitgenštajna, iznosi u poglavlju "Movement" (pošto po njemu, taj pojam Vitgenštajn nije u potpunosti objasnio! upor.: Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 42), smatramo, pak, osnovanim. Štaviše, mišljenja smo da je objasnio suštinu načina funkcionisanja muzike, preciznije, načina na koji ona za nas, tj. u našoj svesti funkcioniše.

Skruton smatra da razumevanje izraza – kako lica tako i muzike – znači razumevanje Geštalta (isto: 39–40). A samo razumevanje znači, u stvari, „prepoznavanje izraza“ (isto: 40). To prepoznavanje je

Upravo je na to ukazala **Sara Vort** (Sarah E. Worth) u svom članku "Wittgenstein's Musical Understanding"⁸⁵ koji je, a i u samom naslovu je naznačeno, u potpunosti posvećen problemu razumevanja kod Vitgenštajna. Ali, uprkos naznakama u naslovu, ne i, dakle, Vitgenštajnovom „muzičkom razumevanju“. Jer, autorka se, kako je i sama istakla, bavi problemom koji je, prema njenim rečima, Vitgenštajn često razmatrao, a to je problem analogije između razumevanja jedne rečenice/jezika i jedne muzičke teme/muzike.⁸⁶ A, takođe, bavi se i nekim pitanjima koja iz tog problema proizilaze, kao što je, na primer, pitanje značenja. I mada ni ona,

pojmovne, što, kada je reč o muzici, nužno znači, metaforičke, pa time i intencionalne prirode (upor.: Roger Scruton: "Movement", 46). Po Skrutonu, muzičko iskustvo, koje je istovremeno i estetsko iskustvo, počiva zapravo na „dvostrukoj intencionalnosti“, odnosno na „doslovnoj“ i „imaginativnoj“ percepciji koje to iskustvo istovremeno konstituišu. Jer, „double intentionality“, kako to sam autor objašnjava, „is explained by our ability [Skruton, očigledno nesvesno, u suštini kaže da je estetsko razumevanje sposobnost!] to organize a single *Gestalt* in two ways simultaneously“: „in one way as something literally present“ – a to su zvuci kao „sekundarni“, tj. „intencionalni objekti“, odnosno „čisti događaji“ (Skruton), kao pojava „pred uhom“, organizovani/organizovana u prostoru i vremenu, a „in another way as something imagined“ – kao „pokret“ koji se čuje u tim zvucima upravo na osnovi tog organizovanog Geštalta. (Roger Scruton: "Movement", nav. delo, 43) U tom smislu, Skruton, rekli bismo s pravom, kaže, da je svet muzike virtuelni ili imaginativni svet sa svojim prostornim, uzročnim i dinamičkim karakteristikama (isto: 47); da malo „izokrenemo“ Skrutonove reči, muzički svet nezavisan, kako to autor kaže, od fizičkog sveta, odnosno od svojih fizičkih uzroka (upor.: isto: 47). Tu Skruton, očigledno, zastupa autonomnost muzike, tj. autonomnost njenih zakonitosti i logike oblikovanja. Jer, po ovoj Skrutonovoj teoriji, slušati muziku sa razumevanjem znači čuti pokret nečega što se, inače, kako to sam kaže, u doslovnom smislu, ne kreće, a sve to znači razumeti „muzički potencijal elemenata“ onoga što se sluša (upor.: 48).

Međutim, Skrutonova teorija nije, kako bi se možda moglo zaključiti, formalistički usmerena. Svet muzike nezavisan od fizičkog sveta, nije i svet u „vakumu“. On, za Skrutona, po svemu sudeći, ima društvenu vrednost. Jer, o izrazu lica, a to se isto tako odnosi i na muziku, kaže sledeće: „to understand an expression is to grasp a *Gestalt*, and to attribute to that *Gestalt* a social currency“, odnosno „each expression marks out a field of possible responses – it has a valency, so to speak, reaching out for the human response that will complete it.“ (Roger Scruton: "Wittgenstein on Music", nav. delo, 39–40). Zato Skruton kaže da razumevanje muzike ne bi trebalo da se zaustavi na nivou prepoznavanja izraza, što je zapravo samo „prvi nivo prepoznavanja“. Jer, da parafraziramo Skrutonove reči, ljudi ne prepoznaju samo izraz, već i ono što je tim izrazom oposredovano – značenje. To bi značilo da se i u muzici „must admit [...] search for a meaning beyond the immediate *Gestalt*.“ (isto: 40).

Da Skruton nije toliko insistirao na nemogućnosti poređenja muzike i jezika, verovatno bi zaključio da je taj Geštalt rezultat kompozitorskog *rada* na muzičkom jeziku, tj. sa muzičko-izražajnim sredstvima (iz kojeg i proizlazi izraz u muzici). Tim pre što se tim Geštaltom pretpostavlja i intencionalni objekt. Konkretnije rečeno, Skruton praveći razliku između zvuka i tona, kako je naznačeno, taj ton naziva intencionalnim objektom – kao ono što „we hear in a sound, but which has properties that no sound can have“ (Roger Scruton: "Movement", nav. delo, 46). U tom smislu, dodali bismo da taj intencionalni objekt nije samo stvar slušanja, nego i stvar kompozitorskog rada bez kojeg tog intencionalnog objekta ne bi ni bilo. Ili, bez tog rada ne bismo taj intencionalni objekt ni mogli da čujemo kao takav.

⁸⁵ Objavljen u: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 2, April 1997, 158-167, <http://bj.aesthetics.oxfordjournals.org>.

⁸⁶ Sarah E. Worth: nav. delo, 158. Vortova i zaključuje svoje razmatranje time da Vitgenštajn „does not develop a theory of music or of understanding, but he does use music effectively to explain our understanding of language“ (Isto: 166).

pri tome, nije naposljetku izbegla Vitgenštajnovu filozofsku „flašu“, za razliku od Skrutona fokusirala se prvenstveno na neke od suštinskih napomena, odnosno muzičkih referenci koje se odnose na Vitgenštajnov pojam razumevanja iz *Filozofskih istraživanja*.⁸⁷

Prema Vortovoj, Vitgenštajn je ukazao na to da razumevanje jezika nije mentalno ili duhovno stanje, tj. stanje uma, kao što nije određeno ni unutrašnjim doživljajima, osećanjima, mentalnim procesima ili spoljašnjim ponašanjem, što sve može, ali i ne mora, da prati razumevanje.⁸⁸ A samo razumevanje, za Vitgenštajna, kako to, s pravom, Vortova kaže, znači izvesnu vrstu sposobnosti.⁸⁹ Sve to, posledično, važi i za muziku, tj. za razumevanje muzike. Tako, *sposobnost razumevanja muzike*, tj. muzičkog dela, po autorki (znači ne po Vitgenštajnu!), zavisi od *znanja muzičke teorije i istorije muzike*.⁹⁰ Ali smatra da ta sposobnost, kako kaže, „inteligentnog govora“ o muzičkom delu jeste jedan od načina ispoljavanja razumevanja. Drugi način ispoljavanja sposobnosti razumevanja muzičkog dela manifestovan je u njegovom izvođenju.⁹¹ Pri tome se – a što nam se ukazuje kao autorkino u potpunosti osnovano isticanje suštine Vitgenštajnovog poređenja muzike i jezika – sposobnost razumevanja muzičkog dela ili, pak, jedne muzičke teme sastoji, pre svega, u „shvatanju međusobnih odnosa aspekata muzike i razumevanju načina na koji delovi grade celinu“ što „isto važi i za razumevanje rečenice“,⁹² odnosno razumevanje jezika. Tu Vortova zapaža da je kod Vitgenštajna u pitanju pojam nerefereentnog značenja, te da razlog njegovog poređenja razumevanja jezika i razumevanja muzike može biti, po njoj, samo u tome što se jezik i muzika razumeju

⁸⁷ To su, pre svih, sledeće napomene: „Razumevanje rečenice u jeziku je mnogo srodnije razumevanju muzičke teme nego što se možda veruje. Ali pod tim podrazumevam da je razumevanje rečenice bliže nego što se misli onome što se obično zove razumevanjem muzičke teme.“; „O razumevanju rečenice mi govorimo u tom smislu u kom ona može biti zamenjena nekom drugom rečenicom koja kazuje isto; ali, takođe, i u tom smislu u kom se ona ne može zameniti nekom drugom. (Isto kao što se nijedna muzička tema ne može zameniti drugom.)“. Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 168, § 527 i 531; 110, § 199.

⁸⁸ Upor.: Sarah E. Worth: nav. delo, 162–163, 159–160. Vortova kaže da je Vitgenštajn, u *Listićima*, istakao i da je pogrešno smatrati razumevanje muzike procesom koji prati slušanje (isto: 159).

⁸⁹ Upor.: Sarah E. Worth: nav. delo, 163.

⁹⁰ Upor.: Isto, 159.

⁹¹ U tom smislu, autorka razlikuje izvođenje sa razumevanjem i izvođenje bez razumevanja ili, pak, sa nerazumevanjem. V.: Isto, 160.

⁹² Isto, 161.

na slične načine i da se tako čak i čuju.⁹³ U tom smislu, Vortova se poziva i na jedan od čuvenih stavova iz *Istraživanja*, da „razumeti jednu rečenicu znači razumeti jedan jezik“ a da „razumeti jedan jezik znači ovladati jednom tehnikom“.⁹⁴ To bi, zapravo, značilo, kako to autorka, nakon poduže rasprave o tome, zaključuje, da je *razumevanje* jezika „something that involves many processes including the ability to understand meaning, to follow rules [misli se na gramatička pravila!],⁹⁵ to see the rules in context, and eventually to master a rule-governed technique“.⁹⁶ Ista je stvar i sa muzikom koja, takođe, „has many strict rules in terms of counterpoint and

⁹³ Isto, 161. Uzgred budi rečeno, očigledno je da je sam Vitgenštajn smatrao da muzika funkcioniše kao jedan jezik. Štaviše, govoreći o stavu, u *Traktatu*, on konstatuje sledeće: „Na prvi pogled stav – recimo onakav kakav je štampan na papiru – ne izgleda kao slika stvarnosti o kojoj govori. Ali ni notno pismo ne izgleda na prvi pogled kao slika muzike, ni naše glasovnoznakovno (slovno) pismo kao slika našeg glasovnog jezika. Pa ipak ovi znakovni jezici pokazuju se i u običnom smislu kao slike onoga što prikazuju. [podvukla M. L.]“ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 61, 4.011. Po ovome izgleda da je kod Vitgenštajna u pitanju muzički jezik u semiotičkom smislu, kao sistem, odnosno jezik znakova.

⁹⁴ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 110, § 199.

⁹⁵ Upor.: Sarah E. Worth: nav. delo, 162.

⁹⁶ Isto: 166. Inače, kada Vortova kaže da za Vitgenštajna razumevanje znači izvesnu vrstu sposobnosti ona se, zapravo, poziva na Kolina MekDžina (Colin McGinn: *Wittgenstein on Meaning*. London: Basil Blackwell, 1984) koji je istakao da za Vitgenštajna „razumevanje nije unutrašnji proces nalaženja interpretacije jednog znaka“ već „pre jedna sposobnost učestvovanja u praksi ili običaju upotrebe tog znaka“ (citirano prema: Sarah E. Worth: nav. delo, 163). Iako, najpre, nije u potpunosti sklona da kaže da je razumevanje sposobnost, Vortova ipak prihvata to stanovište, ali sa izvesnom oprežnošću. Ona, naime, razlikuje razumevanje koje je, po njoj, vrsta „vladanja/umeća“ („mastery“) i, od njega različite, druge sposobnosti („abilities“) koje su obično povezane sa tim „vladanjem/umećem“, kao što je, kako navodi, pamćenje napamet (isto: 163). To Vortova, izgleda s pravom, ističe zato što razumevanje jezika nije, kako dalje objašnjava, isto što i sposobnost govorenja jezika, pri čemu navodi slučaj starih jezika koji više nisu u upotrebi, kao što je to, na primer, starogrčki jezik koji se može razumeti i bez učenja upotrebe/govorenja tog jezika (isto: 163–164). Slično je i sa muzikom. Kako kaže, razumevanje muzike nije isto što i sposobnost izvođenja ili komponovanja muzike (isto: 164). Tu autorka očigledno, posve nesvesno, razlikuje ne samo vrste sposobnosti, nego, ujedno, i vrste znanja koje su, u principu, neraskidivo povezane sa različitim vrstama sposobnosti. Jer, Vortova, pored svega navedenog, kaže i da znanje o nekoj veštini nije isto što i razumevanje toga kako ta veština funkcioniše (isto: 164).

Pored toga, Vortova smatra da postoje kako nivoi razumevanja tako i nivoi vladanja sposobnostima, što, međutim, za nju nisu u potpunosti iste kategorije, odnosno ne ispoljavaju se na isti način. Na primer, sposobnost sviranja klavira, kako objašnjava, razvija se učenjem fundamenata, skala i ta sposobnost se može izmeriti, tj. oceniti. No, ne navodi i primer razumevanja (upor.: isto: 164). Slažemo se sa autorkom da postoje nivoi sposobnosti i razumevanja, ali ne mislimo da su u pitanju različite kategorije, tj. da se ispoljavaju na različite načine. U stvari, mislimo da tu jeste posredi pitanje kategorije, ali u drugom smislu – kako smo pomenuli, u smislu različitih (no, ne međusobno odvojenih!) kategorija različitih vrsta sposobnosti i, time ujedno, razumevanja, a to znači i znanja. Jer, recimo, ako je u pitanju sviranje klavira (što bi predstavljalo primer jedne vrste kategorije), moglo bi se postaviti pitanje da li bi onaj koji nije razumeo kako treba da odsvira jednu skalu (a time razumeo i, vitgenštajnovski rečeno, jedan od načina upotrebe reči skala, tj. jedno značenje te reči!) mogao, tj. znao to da učini? Ne verujemo da bi iko na ovo pitanje potvrdno odgovorio. U ovom smislu bi se, inače, mogao razumeti Vitgenštajnov stav da je „Gramatika reči 'znati' [...] očigledno sasvim srodna s gramatikom reči: 'moći', 'biti kadar'. Ali i sasvim srodna sa gramatikom reči 'razumeti'. ('Ovladati' tehnikom.)“ . Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 91, § 150. O ovoj opaski ćemo još govoriti.

orchestration techniques without which the 'music' would just be unstructured noise".⁹⁷ Tako, „the understanding of the musical rule-governed technique [...] grant[s] a more general understanding of much music".⁹⁸ No, autorka, kako bi se to možda moglo zaključiti, nije mišljenja da muzika funkcioniše kao jezik.

Pored toga, da bi objasnila pitanje koje je već sasvim logično proizašlo iz problema razumevanja, odnosno koje je u tom problemu već naznačeno – pitanje značenja u muzici, Vortova se, međutim, ne poziva na *Filozofska istraživanja*, nego se fokusira na tumačenje, pre svega, muzičkih referenci iz drugih Vitgenštajnovih spisa. No, nalazi da nije u potpunosti jasno našta je Vitgenštajn tim referencama želeo da ukaže. Zapravo, nije u potpunosti jasna autorkina pozicija po pitanju značenja u muzici. Jer, pokušavajući da odgovori na to pitanje, Vortova se, na jednoj strani, poziva, na primer, na Vitgenštajnovu opasku iz *Kulture i vrednosti*, da muzička tema referira na nešto što je van nje same, zaključujući da ono na šta muzika – iako ne referira na način na koji to čini jezik – ipak upućuje jesu „questions, agreements, disagreements, and replies, all within music".⁹⁹ A na drugoj strani, poziva se na Vitgenštajnovu „mističke ideje" iz *Traktata* koje su „neizrecive" i o kojima se mora „ćutati" iako se te ideje odnose na nešto što ima „duboko značenje".¹⁰⁰ Da li je ovde u pitanju neka vrsta „metafizičkog" određenja značenja u muzici, to se ne može zaključiti jer Vortova nije ukazala na „mističke" paralele u muzici.

Da je posredi svojevrsna „kontradiktornost" kod Vortove vidi se već po tome što ona problem razumevanja kod Vitgenštajna razmatra, kako je pomenuto, prvenstveno na osnovi *Filozofskih istraživanja*, a problem značenja na osnovi drugih spisa. „Kontradiktornost" kod Vortove (ali i kod Vitgenštajna!) uočila je, zapravo, muzikolog **Jel Kaduri** (Yael Kaduri) čiju smo kritičku ocenu o zaključcima ove estetičarke i citirali. A to je i autorka koja eksplicitno govori o Vitgenštajnovoj „filozofiji muzike", kao i o tome da „Wittgenstein's remarks about music have motivated philosophers [među njima je i Vortova! – M. L] to build a comprehensive

⁹⁷ Sarah E. Worth: nav. delo, 162.

⁹⁸ Isto, 162.

⁹⁹ Isto, 165, upor. takođe na str. 164.

¹⁰⁰ Isto, 164.

picture of his [Vitgenštajnov - M. L] philosophy of music".¹⁰¹ Tu „sliku“, ukratko rečeno, trebalo bi, dakle, odbaciti. A što se tiče Vortove, Kadurijeva je mišljenja da, između ostalog, autorka nije uvidela smisao Vitgenštajnov analogije između „referentnog“ značenja u jeziku i u muzici i, takođe, nije objasnila kako za Vitgenštajna muzika referira na nešto što je van nje same.¹⁰² Prvo, kako se već moglo videti, Vortova zaista ne pominje Vitgenštajnovu „filozofiju muzike“. Drugo, uprkos izloženim primedbama o nedoslednosti ove autorke, ne bismo, ipak, mogli da se u potpunosti saglasimo sa pomenutim mišljenjem Jel Kaduri. Jer, autorkin stav da muzika upućuje na pitanja, slaganja, neslaganja i odgovore koji svi jesu u muzici (kurziv - M. L),¹⁰³ može se - iako ona to ne precizira - razumeti kao referiranje na ono diskurzivno okruženje muzike, odnosno muzičkog dela; na one verbalizovane „slojeve“, „taloge“ muzičkog dela; na „neizrecive“, tj. potencionalno beskonačne opise i objašnjenja onoga što je, skrutonovski rečeno, s onu stranu neposrednog Geštalta; na „izilaženje“ ili, pak, „ulaženje“ muzičkog dela u najrazličitije muzičko-jezičke igre kako onim muzičkim tako i onim vanmuzičkim pojmovima. A baš to Jel Kaduri pokušava da pokaže svojom „filozofskom kontemplacijom“ sopstvenog muzikološkog istraživanja, preciznije, nekih rezultata njene doktorske disertacije na temu o general pauzama u instrumentalnoj muzici Jozefa Hajdna (Joseph Haydn), koristeći, pri tom, neke, kako kaže, osnovne pojmove Vitgenštajnov (kasnije - M. L) filozofije.¹⁰⁴ Iako sama autorka ne kaže konkretno koji su to osnovni pojmovi, možemo reći da se ona bavi istim onim pojmovima koje su razmatrali i Skruton i Vortova - pojmom razumevanja¹⁰⁵ i pojmom značenja, a, uz to, i pojmom jezičke igre.

Jel Kaduri je jedini, nama poznati, autor koji se, dakle, bavila primenom Vitgenštajnovog pojma jezičkih igara u muzici, problematizujući ga, pri tom, kao

¹⁰¹ Yael Kaduri: "Wittgenstein and Haydn on Understanding Music", *Contemporary Aesthetics*, Vol. 4, April 27, 2006, <http://www.contempaesthetics.org/index.html>. Budići da tekst nije paginiran, a u nastojanju da budemo koliko toliko precizniji, u daljem tekstu upućivaćemo na poglavlja u kojima je izloženo ono o čemu govorimo, tj. o čemu Jel Kaduri govori. Autorkine formulacije koje smo citirali izložene su na više mesta u navedenom tekstu. Videti: "Abstract", "Understanding Music as a Model for Understanding Language", "Conclusion".

¹⁰² Yael Kaduri: "Wittgenstein and Haydn on Understanding Music", nav. delo, fusnota 14.

¹⁰³ Za to se, međutim, ne može reći da je i Vitgenštajnov cilj!

¹⁰⁴ Yael Kaduri: "Introduction", nav. delo; upor. takođe u istom "Abstract". Doktorska disertacija Kadurijeve inače je, kako sama kaže, „submitted to the Hebrew University, Jerusalem, in 2004“ (v. fusnotu 2 u istom).

¹⁰⁵ Doduše, taj pojam je i naznačen u samom naslovu autorkinog članka.

muzičko-jezičke igre („musical language games“). No, ta problematizacija pomalo je „rasplinuta“ u metodološkom smislu. Jer, Kadurijeva, najpre, tj. na jednoj, filozofskoj strani, razlikuje filozofsko od empirijskog istraživanja, ističući da ono filozofsko (što je, inače, po autorki, slučaj kod Vitgenštajna, a što tek uzgred pominje)¹⁰⁶ znači *pojmovno istraživanje* koje se bavi unutrašnjim i logičkim vezama između pojmova u njihovim različitim *upotrebama* i *kontekstima*; odnosno, bavi se „gramatikom“ nekog *pojma* koja određuje njegovo *značenje*, a koju čine različite *upotrebe* pojma u određenoj ljudskoj aktivnosti i njegova *normativna* veza sa drugim pojmovima (kurziv – M. L).¹⁰⁷ Na drugoj, muzičkoj strani, Kadurijeva svoje muzikološko istraživanje – analogno opisanom filozofskom istraživanju – postavlja kao istraživanje general pauze u Hajdnovim „kompozicionim igrama“ (citirana Y. Kaduri; kurziv – M. L), odnosno kompozitorovih različitih načina *upotrebe* general pauze i logičkih veza između tih načina. Posredi je, dakle, istraživanje „gramatike“ (Y. Kaduri) general pauze i njenog *značenja* koje iz te „gramatike“ proizilazi (kurziv – M. L).¹⁰⁸ A uzgred, na jednom drugom mestu u svom tekstu, Kadurijeva kaže i da „the pause [...] get[s] its meaning [...] through the rules of the musical game, the internal rules of instrumental music“.¹⁰⁹ Na trećoj strani, opisano muzikološko istraživanje Hajdnovih „kompozicionih igara“ osnova je za postavljanje filozofskog pitanja o tom istraživanju, a ono glasi: šta znači razumeti muziku, tj. njeno značenje? Kadurijeva se, pri tome, poziva na muzičke reference iz Vitgenštajnovih kasnijih spisa, među njima i na neke od onih koje je i Vortova razmatrala.¹¹⁰ I sve što na osnovi toga zaključuje, vrlo je blisko upravo mišljenju Vortove. Jer, kao i Vortova, i Kadurijeva smatra da za Vitgenštajna razumevanje muzike nije mentalni događaj ili proces koji se „dešava“ u slušaočevom umu kao reakcija na muzičke zvuke, a da *ono što se, skrutonovski rečeno, razume* kada se *muzika sluša sa razumevanjem* jesu „the internal links between 'concepts' – musical events – and the purely musical games played with them“ koje konstituišu „musical meaning“, što isto važi i za jezik, odnosno njegovo razumevanje

¹⁰⁶ Kadurijeva misli na Vitgenštajnovu kasniju filozofiju jezika, pre svega, na *Filozofska istraživanja*. Upor.: Yael Kaduri: "Philosophical and Empirical Investigation", nav. delo, fusnota 3.

¹⁰⁷ Upor.: Yael Kaduri: isto.

¹⁰⁸ Upor.: Yael Kaduri: "Haydn and the 'Grammar' of the General Pause", nav. delo.

¹⁰⁹ Yael Kaduri: "The Transition of Baroque Musical Theory", nav. delo.

¹¹⁰ Reč je o sledećim Vitgenštajnovim spisima: *Smeđa knjiga, Kultura i vrednost, Listići i Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*.

i značenje;¹¹¹ da razumevanje muzike jeste *sposobnost vladanja* muzičkim disciplinama – kako izvođačkim tako i teorijskim, tj. muzičkom teorijom, istorijom muzike, kao i istorijom njene estetike, odnosno da je *znanje* ono što omogućava razumevanje (kurziv – M. L).¹¹² „The more we know [about music]“, kaže Kadurijeva, „the better we can understand [it]“.¹¹³ To znanje, na četvrtoj strani, jeste stvar *jezičke igre* – „normativne ljudske prakse“ – čiji neraskidivi delovi jesu i jezik i muzika (kurziv – M. L).¹¹⁴ Kako se nijedna ljudska delatnost ne može zamisliti bez jezika, tako to ne može ni muzička delatnost koja, dakle, po autorki, jeste jezička igra.¹¹⁵ Da ona, pri tome, podrazumeva i nivoe ili, pak, vrste razumevanja, odnosno znanja vidi se po tome što razlikuje razumevanje i govor amatera na jednoj strani, izvođača na drugoj, i muzikologa na trećoj strani. Sve su to različite jezičke igre, smatra Kadurijeva koja uz to razlikuje i nastavu muzike kao još jednu posebnu vrstu jezičke igre. I upravo sve te jezičke igre, kako smatra, konstituišu muzičko značenje i to različitih tipova.¹¹⁶ Upravo se u tim jezičkim igrama muzičko delo „postavlja u svet naših misli i osećanja“,¹¹⁷ da parafraziramo autorkine reči, postavlja se *u jezik u vitgenštajnovskom bogatom smislu „forme života“* (kurziv – M. L).¹¹⁸

Reč je ovde upravo o onom diskurzivnom okruženju koje smo pomenuli, a koje, dakle, u interpretaciji Jel Kaduri slovi kao muzičko-jezička igra i čini neraskidivi deo muzičkog dela. Ali, nije tu samo reč o tome da u tom diskurzivnom okruženju muzičko delo postaje razumljivo, saznatljivo i tek time kao „bačeno“ u postojanje. Nego je u pitanju i to – po nama suštinsko – da sa svakom novom kompozicijom ili novim stilom, kako Kadurijeva, potom, zaključuje, širimo granice našeg sveta.¹¹⁹

¹¹¹ Yael Kaduri: "Understanding Music as a Model for Understanding Language", nav. delo; upor. u istom poglavlje "Wittgenstein on the Mental Processes of Understanding Music".

¹¹² Yael Kaduri: "Wittgenstein on the Mental Processes of Understanding Music", nav. delo.

¹¹³ Dodaci u zagradama su naši. Yael Kaduri: "Understanding Music as a Model...", nav. delo.

¹¹⁴ Inače, za Jel Kaduri se, izgleda, muzički jezik ne ukazuje kao sporno pitanje. Jer, koliko smo uočili, autorka samo na jednom mestu u svom tekstu pominje Hajdnov „muzički jezik“. Yael Kaduri: "Haydn and the 'Grammar' of the General Pause", nav. delo.

¹¹⁵ Yael Kaduri: "Language Games in Music", nav. delo.

¹¹⁶ Isto.

¹¹⁷ Kaduri citira Vitgenštajnovu opasku iz *Kulture i vrednosti*.

¹¹⁸ Yael Kaduri: "Conclusion", nav. delo. A iako sama autorka nije naznačila izvor, sintagma „forma života“ deo je jednog od čuvenih iskaza o jeziku iz *Filozofskih istraživanja*, a koji ima značajnu ulogu u našoj interpretaciji Vitgenštajnovog pojma jezičke igre (videti potpoglavlje „Moguće značenje pojma jezičke igre – dijalog sa Vitgenštajnom“).

¹¹⁹ Yael Kaduri: "Conclusion", nav. delo.

Slede, logično, pitanja na koja, inače, u autorkinom tekstu nismo našli konkretan odgovor: Kako? Kako to neka nova kompozicija ili novi stil u muzici „širi granice našeg sveta“? Šta je to u muzici iz čega – onim diskurzivnim ili, skrutonovski rečeno, metaforičkim putem – proishodi značenje i time postaje razumljivo i saznatljivo? Ili, da postavimo, direktnije, pitanje na način Kadurijeve: šta su to „kompozicione igre“? Da li su upravo „kompozicione igre“ ono što se razume kada se razume značenje? A šta je uopšte značenje, tj. šta je po Vitgenštajnu značenje? I mada jeste naznačen i kod Skrutona i kod Vortove i kod Kadurijeve, Vitgenštajnov opis tog pojma nije ni kod jednog od ovih autora preciziran. I to zato što „love“ muzičke reference po različitim Vitgenštajnovim filozofskim spisima, a koje se, kako se bar delimično moglo videti, odnose na različite filozofske probleme (koji se, naravno, daju svesti na jedan, u ovom radu toliko isticani, problem jezika). I odatle, naravno, utisak „nejasnosti“, „kontradiktornosti“ kod Vitgenštajna. A baš je onaj pojam značenja blisko povezan i sa pojmom razumevanja i sa pojmom jezičke igre. Štaviše, kad Vitgenštajn govori o značenju on ujedno govori i o razumevanju i o jezičkoj igri. I to gde drugde nego u *Filozofskim istraživanjima* – jedinom, kako je napred već pomenuto, posthumno objavljenom ostvarenju koje je sâm Vitgenštajn, prethodno, pripremio za štampu. Zato se ono, rekli bismo, jedino i može uzeti kao najrelevantnije – u smislu najdoslednije, najpotpunije, najsistematičnije – Vitgenštajnovog promišljanje naznačenih, a inače temeljnih problema njegove „kasnije“ filozofije.¹²⁰ Zapravo, pitanja razumevanja jezika, njegovog značenja i jezičke igre, ali i, sa njima u bliskoj vezi, pitanja prirode i smisla Vitgenštajnovog istraživanja u drugim, nefilozofskim sferama, posledično su i pitanja njegovog filozofskog metoda, pitanja same njegove filozofije: šta ona za Vitgenštajna jeste, koji je njegov cilj i zadatak u filozofiji? U izlaganju koje sledi pokušaćemo da damo, koliko je god to za ovu priliku moguće, potpunije odgovore na pomenuta pitanja, a na osnovi razmatranja *Filozofskih istraživanja* i pojma jezičke igre.

¹²⁰ Time nipošto ne želimo da umanjimo značaj ostalih spisa, iz „druge faze“ Vitgenštajnovog filozofskog rada, za proučavanje navedenih problema. Za celovitiji uvid (kakav je to npr. kod već pominjane Hede Festini, ali i mnogih drugih proučavalaca Vitgenštajnovog filozofije) u sve sličnosti i razlike, odnosno promene smerova i načina Vitgenštajnovih promišljanja tih problema, proučavanje tih ostalih spisa ukazuje se kao nužno.

2. 3. Filozofska istraživanja - jezička igra

Sam Vitgenštajn je raspravljao o prirodi i smislu sopstvenog istraživanja u predgovoru *Istraživanja*: „misli koje objavljujem na ovim stranicama proizvod su filozofskih istraživanja [...] One se odnose na mnoge predmete: na pojam značenja, razumevanja, stava, logike, na osnove matematike, na stanja stvesti i na drugo“; a, potom, govoreći o genezi dela konstatuje kako je „ono najbolje što je bio kadar“ da napiše „uvek ostalo tek filozofska napomena“ što je „naravno, bilo povezano s prirodom samog istraživanja“ koje ga je „prisililo“ da „široku oblast misli prokrstari uzduž i popreko, u svim pravcima“ (podvukla M. L). Tako, filozofske napomene od kojih su *Istraživanja* sročena¹²¹ predstavljaju „obilje topografskih skica“ ili „slika predela“ nastalih „na tim dugim i zamršenim putovanjima“ te je „ova knjiga zapravo samo album“.¹²²

Nije zgoreg da ponovimo, Vitgenštajnova istraživanja su filozofska istraživanja različitih filozofskih problema i svako njegovo „krstarenje“ kroz nefilozofske „predele“ jeste u funkciji tih filozofskih problema kojima se bavio. Znači, filozof „putuje“ u neki nefilozofski „predeo“ – bio to matematički, psihološki ili umetnički, odnosno muzički itd. svejedno je (u stvari, i nije svejedno!) – samo da bi razrešio neki filozofski problem. U tom smislu, ključno pitanje koje sâm Vitgenštajn postavlja pred filozofiju jeste: koji su to problemi filozofski problemi?¹²³ Za Vitgenštajna su filozofski problemi jezičke (pojmovne, konceptualne) prirode,¹²⁴ a to znači prvenstveno problemi jezika same filozofije. Reč je o svojevrsnim anomalijama,¹²⁵ konfuzijama, kontradikcijama, paradoksima, besmislicama¹²⁶ – znači, onim problemima koji nastaju u govoru drugih filozofa, kada zanemare „stvarnu“

¹²¹ Knjiga je koncipirana u dva dela, a svaki od njih čine numerisani paragrafi – „filozofske napomene“ kako ih Vitgenštajn naziva – u prvom delu arapskim, a u drugom rimskim brojevima.

¹²² Citirano prema: Ludvig Vitgenštajn: „Predgovor“ u: *Filozofska istraživanja*, 35.

¹²³ „Pravo otkriće je ono koje me čini kadrin da prekinem filosofiranje kad god ja želim. – Ono koje filosofiji donosi mir, tako da ona više ne bude bičevana pitanjima koja *nju samu* dovode u pitanje.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 84, § 133. Upor. takođe: Albrecht Wellmer: „Ludwig Wittgenstein – o teškoćama recepcije njegove filozofije i njezinu mjestu spram Adornove filozofije“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1135–1136.

¹²⁴ Upor.: P. M. S. Hacher: nav. delo, 152, a više o tome videti u istom potpoglavlje "Philosophy, Science, and Description" (156–161); Ejvrum Strol: nav. delo, 167–190.

¹²⁵ „Rezultati filozofije su otkrivanje kakve čiste besmislice i guka koje su izrasle raumu kad je jurišao na granice jezika.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 82, § 119.

¹²⁶ „Ja hoću da pokažem kako da se od besmisla koji nije očigledan pređe na očigledan besmisao“. Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 159, § 464.

upotrebu reči u jeziku iz kojih potiču,¹²⁷ te se „zarobe u slike“,¹²⁸ „zapletu u sopstvena pravila“,¹²⁹ odnosno kao „muve“ uhvate u „flaše“ filozofskih teorija i tako izgube svaki kontakt sa realnošću.¹³⁰ Odatle Vitgenštajn postavlja filozofiju kao „borbu protiv omađijavanja našeg razuma sredstvima našeg jezika“¹³¹ čime, u stvari, teži da promeni tradicionalnu praksu tretiranja filozofije kao „otkrovenja“ u religioznom ili „otkrića“ u naučnom smislu.¹³² Zato eksplicitno postavlja kao svoj filozofski problem iskaz:¹³³ „Šta je tvoj cilj u filozofiji? – Da pokažem muvi izlaz iz flaše za hvatanje muva“¹³⁴ i to tako što reči sa njihove metafizičke upotrebe svodi na njihovu svakodnevnu upotrebu.¹³⁵

„Svođenje“ reči Vitgenštajn ne *izvodi*, pak, na načine kojima se jednostavno „izlazi iz flaše za hvatanje muva“. Ne „propoveda“ nikakvu teoriju o upotrebi jezika.¹³⁶ Naprotiv, autor, kako sam ističe, ne želi da uštedi razmišljanje drugima već

¹²⁷ „Kad filozofi upotrebljavaju neku reč – 'znanje', 'biće', 'predmet', 'ja', 'stav', 'ime' – i nastoje da shvate suštinu stvari, uvek se moramo zapitati da li se ta reč stvarno tako upotrebljava u jeziku iz koga potiče?“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 81, § 116.

¹²⁸ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 81, § 115.

¹²⁹ Isto, 83, § 125.

¹³⁰ „Neki filozofski problem ima oblik: 'Ja se ne snalazim'“. Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 83, § 123.

¹³¹ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 81, § 109.

¹³² Upor.: Miško Šuvaković: „FILOZOFIJA: KONCEPT (Hibridna pitanja o tome: da li je filozofija moguća?)“, u: *Diskurzivna analiza*, 24; Albrecht Wellmer: nav. delo, 1135–1136; Ejvrum Strol: nav. delo, 167. Više o Vitgenštajnovoj kasnijoj koncepciji filozofije videti u, ovde već citiranim, knjigama Dženove, naročito poglavlje "Commanding a Clear View" (27–54), tj. potpoglavlje "Making Problems Disappear" (38–45), i Hačera, u poglavlju "WITTGENSTEIN'S LATER CONCEPTION OF PHILOSOPHY" (146–178), odnosno u već pomenutom potpoglavlju "Philosophy, Science, and Description". Inače, sam Vitgenštajn kaže da „zadatak filozofije nije da protivrečnost rešava pomoću nekog matematičkog, logičko-matematičkog otkrića, nego da učini dostupnim pogledu stanje matematike koje nas uznemirava *pre* rešenja protivrečnosti [napomena: ovaj iskaz može se, rekli bismo, razumeti kao Vitgenštajnov stav o tome čime bi filozofija matematike trebalo da se bavi!]" i da je „ovde [...] fundamentalna činjenica to što mi utvrđujemo pravila, tehniku za neku igru [čitati: teoriju – M. L] i što onda, kada se upravljamo prema tim pravilima, ne ide onako kako smo pretpostavljali. Što se, dakle, u neku ruku zaplićemo u sopstvena pravila. To zaplitanje u naša pravila jeste ono što mi želimo da razumemo, tj. da jasno sagledamo [podvukla M. L]“. A, u tom smislu, dodaje da bismo „filozofijom“ mogli da nazovemo i ono što je moguće *pre* svih novih otkrića i pronalazaka“. Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 83, § 125 i § 126.

¹³³ Upor.: Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 128.

¹³⁴ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 131, § 309.

¹³⁵ Nav. prema: Isto, 81, § 116.

¹³⁶ „Bilo je to tačno da naša razmatranja nisu smela da budu naučna razmatranja. [...] I ne smemo da postavimo nikakvu teoriju. [...] Mora da se odstrani svako *objašnjenje*, a na mesto njega može da se pojavi samo *opisivanje*. A ovo opisivanje dobija svoju svetlost, tj. svoju svrhu od filozofskih problema. Ovi, naravno, nisu empirijski, nego se rešavaju uvidom u rad našeg jezika i to na taj način da raspoznamo taj rad, *nasuprot* težnji da ga pogrešno razumemo. Problemi se rešavaju ne iznošenjem novog iskustva, nego sređivanjem onog već odavno poznatog“. S tim u vezi, Vitgenštajn kaže da bi

da podstakne njihovu sopstvenu misao.¹³⁷ To izvodi tako što direktnim obraćanjem konstantno poziva nas čitaoce, *napominje* nam da „zamislimo ovo“, „pretpostavimo ono“ ili da „pogledamo ovo“, „posmatramo ono“ – da preispitamo jedno uverenje, jedan „način viđenja“ (Vitgenštajn) iskazan tim i tim *jezikom* – da ga čas vidimo iz ovog, a čas iz onog aspekta;¹³⁸ dakle, da i sami „prokrstarimo široku oblast misli uzduž i popreko“. Zapravo, već od prve stranice *Istraživanja* čitaoci su „bačeni“ u svojevrсни *pojmovni* svet i do kraja knjige „vođeni“ kroz različite „zemlje pojmova“, odnosno pojmovne „predele“. ¹³⁹ Suočeni su, pri tom, ne samo sa različitim jezicima, preciznije, jezičkim oblicima već i sa njihovim „nosiocima“, „domorocima“, samim tim, njihovim „međusobnim odnosima“ i njihovim „interakcijama sa svetom koji ih okružuje“. Drugim rečima, suočeni su sa različitim, neretko kontradiktornim načinima mišljenja, zamišljanja, razmišljanja, gledanja, viđenja, te razumevanja, predstavljanja, predočavanja stvari *upotrebom*, „igrom“ reči, odnosno *jezika*. Tako su, u stvari, čitaoci samo „distancirana publika“. Oni „gledaju/slušaju“ Vitgenštajnovu „jezičke igre“ sa samim sobom ili sa različitim „igračima“. ¹⁴⁰ Znači, uvodeći „aktere“,

možda mogao „da se stekne utisak da [on] smatra[...] svojim zadatkom da reformiše[...] jezik. Jedna takva reforma za određene praktične ciljeve [...] sasvim je moguća. Međutim, to nisu slučajevi kojima mi treba da se bavimo. One zbrke kojima se mi bavimo u neku ruku nastaju kad se jezik obrće na prazno, a ne kada funkcioniše“ (podvukla M. L.). Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 80–81, § 109; 84, § 132.

¹³⁷ Upor.: Ludvig Vitgenštajn: „Predgovor“ u: *Filosofska istraživanja*, 36.

¹³⁸ Upor.: Judith Genova, nav. delo, 2; David Pears: nav. delo, 14.

¹³⁹ „Mi ne analiziramo fenomen (npr. mišljenje), već pojam (npr. pojam mišljenja) i, prema tome, primenjivanje jedne reči.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 145, § 383. Takođe, upor.: Judith Genova, nav. delo, 31.

¹⁴⁰ Razmatrajući Vitgenštajnovu sopstvenu „jezičku igru“ Džudit Dženova, reklo bi se s pravom, nju poredi sa svojevršnom „scenom“. Jer, kako autorka to dobro zapaža, izostavljanjem fusnota, citiranjem, a pri tom nenavođenjem izvora, te iznošenjem izvesnih teza, a potom, neretko, njihovim opovrgavanjem, Vitgenštajn čini vrlo teškim da se razabere šta on sam misli, preciznije, sa čime je saglasan, a sa čime nije. Istina, kako dalje uočava autorka, filozof katkad adresira sebe, druge filozofe ili čitaoce, ali uglavnom govori množtvu, tj. sa množtvom zamišljenih sagovornika („domorocima“, „akterima“, tj. „igračima“) u zamišljenoj sceni. Prema: Judith Genova, nav. delo, 130–133, upor. takođe na stranicama 68, 123–124.

I drugi autori ističu teškoće recipiranja Vitgenštajnovih „jezičkih igara“. Tako, na primer, Aleksandar Pavković smatra da „filozofski postupak koji Wittgenstein primenjuje u **Filozofskim istraživanjima** [čak – dodala M. L.] onemogućava svaki pokušaj da se pruži nedvosmisleno i određeno tumačenje njegovog teksta. On često veoma sažeto izlaže zamišljene dijaloge u kojima **dramatis personae** nisu sasvim određene; [...] Ti se dijalozi često završavaju pitanjima na koja u tekstu ne nalazimo izričit odgovor. Ovakav dijaloški pristup je, bez sumnje, primeren onom što želi da postigne: 'Svojim spisom ne bih želeo da uštedim razmišljanje drugima već, ako bi bilo moguće, da u ponekom podstaknem njegovu sopstvenu misao.' Aleksandar Pavković: nav. delo, 160. A taj Vitgenštajnov filozofski postupak, odnosno dijaloški pristup Albreht Velmer specifikuje na sledeći način: „U kasnijoj Wittgensteinovoj filozofiji probija[...] sokratovska dijalektika. Odlučujući uvidi formulirani su kao

odgovori na pitanja, prigovore i dvojbe tvrdoglavoga određenja koje, svakako, nikada nije odlučno dovedeno do šutnje. To je dijalektika dijalogičkoga postupanja s nekom stvari, u kojemu jedan pita a drugi odgovara, u kojemu je jedan u pravu a drugi u krivu, čak i onda kada to postupanje nikako ne dolazi do definitivnoga kraja. Istina zasija u trenucima u kojima je ono određeno povremeno dospjelo u šutnju.“ Albrecht Wellmer: nav. delo, 1136.

No, na osnovi naše dosadašnje analize tog svojevrsnog „pokretnog pira citata“ („the movable feast of quotes“; Judith Genova, nav. delo, xvi) u *Filozofskim istraživanjima* – koja još uvek nije konačna, a delom je podstaknuta pomenutim i sličnim konstatacijama drugih filozofa o Vitgenštajnovom (nesistematskom) filozofskom metodu – mogli bismo da zapazimo da je taj „pir“ promišljeno uobličen do najsitnijeg detalja. Ne toliko u onom formalnom smislu (o kojem smo već govorili, v. fusnotu 121), koliko u tematskom pogledu. Rekli bismo, naime, da je knjiga – istina ne na prvi pogled (ili na prve poglede) tako lako uočljivo – koncipirana prema tematskim oblastima, preciznije, *filozofskim pojmovima*, odnosno *filozofskim problemima* kojima se Vitgenštajn bavi. I to baš onim u predgovoru *Istraživanja* naznačenim redom koji smo već citirali.

Za ovu priliku, pomenimo, primera radi, da Vitgenštajn celokupnu raspravu uvodi preko jednog od, u njegovom istraživanju, ključnih i u „Predgovoru“ najpre naznačenih filozofskih problema – pojma značenja. On, *Istaživanja* započinje raspravom o tradicionalnom *filozofskom pojmu značenja*, koji on identifikuje još kod Avgustina (sveti Avgustin Hiponski, 354–430; *Ispovesti* napisane oko 400. god), kritikujući, pri tom, dakako, na onaj njemu svojstven indirektan način davanja primera „jezičkih igara“, ostenzivnu definiciju ili, kako sam kaže, „ostenzivno poučavanje rečima“ (*Filozofska istraživanja*, 41, § 6). Mada, reći da je „onaj [tradicionalni – dodala M. L.] filozofski pojam značenja svojstven [...] primitivnoj predstavi o načinu na koji jezik funkcioniše [podvukla M. L.]“ i ne znači baš indirektnu kritiku (*Filozofska istraživanja*, 40, § 2). Dalje, kroz te svoje primere „jezičkih igara“ odmah potom, gotovo na samom početku, izlaže i ono što pod tim „jezičkim igrama“ podrazumeva. Doduše, ne i *sve* ono što pod njima podrazumeva. Da se sad mi „poigramo“ rečima, ono sve „dolazi“, odnosno postaje jasno tek na kraju knjige ili, možda, tek nakon njenog (ponovnog) čitanja (bar za, u njegovu filozofiju i filozofski metod, neupućene čitaoce). A kroz te svoje „jezičke igre“, zapravo već u prvoj od njih, odnosno u prvom paragrafu (!) „upliće“ i ključne reči za *njegov pojam značenja*, a to su (navodimo ih onim redom kojim ih i Vitgenštajn spominje): *upotreba, operisati i postupati*; zatim, *naučiti* (§ 2), *igra, pravilo* (§ 3) i, najzad, *razumeti* (§ 4, konkretnije u § 6). Ove reči u celokupnom delu, nesumnjivo, figuriraju kao svojevrsni „lajtmotivi“, odnosno „napomene“ o „suštini ljudskog jezika“ (*Filozofska istraživanja*, 39, § 1), o načinu na koji on funkcioniše. Ali, time, posredno, i o onome što je predmet Vitgenštajnovog istraživanja, a to je, kako je već naznačeno, prvenstveno *jezik ili jezici filozofije*. A nakon niza primera jezičkih igara rečima, pre svega, „označavati“ i „ime“, Vitgenštajn sasvim eksplicitno ističe svoj pojam značenja (§ 43), da bi se, opet, zatim, vratio na jezičke igre pomenutim rečima i to da bi video „Kako stoji sad sa idejom da imena u stvari označavaju nešto jednostavno?“ (*Filozofska istraživanja*, 57, § 46). Tu (§ 46) zapravo otpočinje Vitgenštajnova kritika logičkog atomizma Bertranda Rasela, ali i njegovog sopstvenog u *Ločičko-filozofskom traktatu* (sam je adresirao i Rasela i sebe i svoje delo). Tu jedino deluje da nije dosledan onom sledu tematskih oblasti koji je naznačio u „Predgovoru“. Jer, ta kritika usmerena je na filozofske probleme stava i logike, a o kojima se eksplicitnije raspravlja od § 81 nadalje, kada su već izložene neke od jezičkih igara rečima, tj. pojmovima „igra“ i „pravilo“ (od § 53, što nije nimalo slučajno jer se, potom, baš u § 81 raspravlja o tome da li je logika normativna nauka!).

Mišljenja smo da ovaj *prividni* „preskok“ pojma razumevanja, koji bi, dakle, prema „Predgovoru“ trebalo da sledi za pojmom značenja, opet, zasigurno nije slučajan. A odgovor na pitanje – zašto „šuti“ o pojmu razumevanja (i da li uopšte „šuti“!), a govori o pomenutim problemima – rekli bismo da je taj odgovor, zapravo odgovor na pitanje: zašto bi filozofski problem trebalo da bude jezik ili jezici filozofije? Ili, ovo isto pitanje moglo bi se postaviti u drugačijem, indirektnijem obliku – koristeći Vitgenštajnovu sledeću opasku (baš iz § 81!): „[...] šta može nas da zavede (i šta je mene zavelo), da mislim da onaj koji izgovara jednu rečenicu, i nju podrazumeva i razume, time obavlja jedan kalkil prema određenim pravilima [podvukla M. L.]“? Na ovo Vitgenštajново pitanje osvrnućemo se i u sledećem potpoglavlju, a za sada, tj. u ovom kontekstu možemo da kažemo da smo na to pitanje već, dobrim delom, dali odgovor u prethodnom razmatranju. No, dopunimo ga još sledećom Vitgenštajnovom konstatacijom: „Glavni izvor našeg nerazumevanja je to što nama upotreba naših reči nije pregledna. – Našoj gramatici nedostaje preglednost [podvuka M. L.]“ (*Filozofska istraživanja*,

tj. „igrače“ u svoju sopstvenu „jezičku igru“ Vitgenštajn „inscenira“ svojevrzne „jezičke igre“ ili „forme života“ koje se „odigravaju“ u različitim pojmovnim „zemljama“, pojmovnim „predelima“ – u konkretnim životnim situacijama, odnosno aktivnostima. U tom smislu *Filozofska istraživanja* zaista jesu jedan album – kolekcija „napomena“, „topografskih skica“, „slika predela“ različitih jezičkih upotreba, odnosno „jezičkih igara“.¹⁴¹

Na opisane načine Vitgenštajn ne samo da podriva, pa i „ruši“,¹⁴² tradicionalne filozofske diskurse, već *demonstrativno izvodi* ono što i sam „zahteva“ od filozofije – autorefleksivno i autokritičko predočavanje odnosa između mišljenja, govora, javnog (izgovorenog) jezika i psihičkog doživljaja, odnosno, još važnije, granica u mišljenju i granica u jeziku.¹⁴³ Time pokušava da indeksira i mapira filozofske probleme sa kojima se susreće u aktivnosti izvođenja i predočavanja filozofskih pojmova rečima.¹⁴⁴ A, posledično, redefiniše filozofiju „od učenja“ ili „tela znanja“ u *aktivnost* – izvođenja procedura nad i sa pojmovima te njihovim

82 § 122). Ovu poslednju citiranu rečenicu Vitgenštajn je izložio usred svoje rasprave o filozofiji, konkretnije, o pitanjima šta je filozofija, o prirodi filozofskih problema, zadacima filozofije! Mnoge od njegovih „napomena“ o tim pitanjima smo već citirali. Možemo još uopšteno pomenuti da se, nakon rasprave o filozofiji, Vitgenštajn opet fokusira na problem stava, logike, te osnove matematike i „stanja svesti“ koja, po svemu sudeći, jesu glavni problemi njegove rasprave o pomenutom privatnom jeziku. Ta rasprava o privatnom jeziku čini većinu *Filozofskih istraživanja* – većinu druge polovine prvog dela i ceo drugi deo knjige, gde se jezičkim igrama različitim pojmovima, pre svih, razumevanja i značenja, ali takođe, stava, mišljenja, znanja (dva poslednja navedena pojma takođe su vrlo bitna za Vitgenštajna) itd. ukazuje na sve one filozofske anomalije, konfuzije, paradokse, besmislice. Tu raspravu Vitgenštajn zaključuje, a nakon napomene o sopstvenom pojmovnom istraživanju (upor. 256, § XII), na sledeći način: „Zbrka i jalovost psihologije ne mogu se objasniti time da je ona ‘mlada nauka’; stanje u kome se ona nalazi ne može se upoređivati sa stanjem u kome se na primer fizika nalazila u svome početku. (Možda pre sa stanjem nekih grana matematike. Teorija skupova). U psihologiji, naime, postoje eksperimentalne metode i *pojmovna zbrka*. (Kao u drugom slučaju pojmovna zbrka i dokazne metode). [...] U matematici je moguće istraživanje sasvim analogno našem istraživanju psihologije. Ono je isto toliko malo *matematičko* kao što je ovo drugo psihološko. U njemu *nema* računanja, dakle, ono nije, na primer, logistika. Moglo bi zaslužiti naziv istraživanje ‘osnova matematike’. [podvukla M. L.]“ (258, § XIV)

A o mnogim pomenutim Vitgenštajnovim pojmovima koje smo sada samo dotakli, govorićemo u sledećem potpoglavlju.

¹⁴¹ Upor.: Judith Genova, nav. delo, 33.

¹⁴² Citiran: P. M. S. Hacher: nav. delo, 148.

¹⁴³ Upor.: Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 128. Drugim rečima, Vitgenštajn postavlja koncepciju demonstrativnog izvođenja narativa filozofije (upor.: Miško Šuvaković: „FILOZOFIJA: KONCEPT (Hibridna pitanja o tome: da li je filozofija moguća?)“, nav. delo, 27-29). Zato, u principu, Džudit Dženoova i Dejvid Pers porede Vitgenštajnovu filozofiju sa umetnošću, a samog Vitgenštajna sa performativnim umetnikom koji „izvodi“ jezik. Upor.: Judith Genova, nav. delo, xv, 127-129; David Pears: nav. delo, 105, 110, 125, 183; upor. takođe na stranici br. 14 ovog rada.

¹⁴⁴ Upor.: Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 128.

reprezentima u pojmovnom jeziku.¹⁴⁵ Ta aktivnost, kako je već naznačeno, nije ništa drugo do jezička igra.¹⁴⁶

2. 4. Moguće značenje pojma jezičke igre – dijalog sa Vitgenštajnom

U prethodnom razmatranju nastojali smo da objasnimo šta znači pojam „jezička igra“ u Vitgenštajnovoj filozofiji svakodnevnog jezika, akcentujući, pri tom, neke od bazičnih elemenata njegove sopstvene postavke tog pojma. U izlaganju koje sledi pokušaćemo da preciznije oblikujemo i razjasnimo tu njegovu postavku. Ali, prvo nekoliko napomena o ovoj, ipak, našoj jezičkoj igri.

Trebalo bi, pre svega, pomenuti da sam Vitgenštajn izlaže nekoliko preciznih ali i, kako će se pokazati, vrlo opštih odrednica pojma jezička igra. A da pod njime podrazumeva i mnogo toga što nije precizirao, vidi se u tome što pri opisima, tj. jezičkim igrama rečju igra (a i rečju pravilo!) sasvim nedvosmisleno (i namerno!), da parafraziramo samog Vitgenštajna, neće da povuče nikakvu graničnu liniju.¹⁴⁷ I to zato što je u pitanju, kako kaže (ne bez njemu svojstvenog humora, pa i ironije), „pojam sa nejasnim ivicama“.¹⁴⁸ Zato što je, drugim rečima, posredi otvoreni pojam. Mišljenja smo, dakle, da je Vitgenštajnov pojam jezičke igre otvoreni pojam.

Verovatno je to razlog, ili bar jedan od razloga, različitih interpretacija Vitgenštajnovog pojma jezičke igre, koje je, pored ostalog, razmatrala Heda Festini u nastojanju da ponudi sistematično objašnjenje tog pojma. No, mi nećemo govoriti ni o tim interpretacijama koje pominje Festinijeva, ni o njenoj, a ni bilo kojoj drugoj, nama poznatoj, intepretaciji. Podsećamo samo na zaključak ove autorke, naime, da je Vitgenštajn u svojoj ranijoj fazi imao u vidu jedan jezik – „idealni“ jezik simboličke logike, a u kasnijoj fazi mnogovrsnost jezika koje je od 1929. godine počeo tretirati kao jezičke igre. Ali bismo pomenuli i autorkin stav da se kao krajnji polovi među jezičkim igrama mogu (što znači i ne moraju!) uzeti obični, svakodnevni i idealni jezik.¹⁴⁹ A to važi i za *Filozofska istraživanja*. Jer, i u poznom delu Vitgenštajn pominje

¹⁴⁵ Upor.: Isto.

¹⁴⁶ Upor.: Isto.

¹⁴⁷ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, 68, § 71.

¹⁴⁸ Isto, 68, § 71, upor. takođe, § 70.

¹⁴⁹ Heda Festini: nav. delo, 28. Idealni jezik, po autorkinim rečima, Vitgenštajn, inače, nije smatrao „zamjenom običnog jezika, nego potrebom da se iz običnog jezika uklone pomutnje u upotrebi riječi“

logički račun (a to je taj formalni jezik logike) koji ga je, zapravo, „zaveo“ (u *Traktatu*, odnosno ranijoj fazi!) da misli da „onaj koji izgovara jednu rečenicu, i nju podrazumeva ili razume, time obavlja jedan kalkil prema određenim pravilima“.¹⁵⁰ Taj „kalkil“ je sada samo jedna od „bezbroy“ drugih jezičkih igara. Pa ipak, da Vitgenštajn misli i o običnom, tj. pojmovnom jeziku na logički, tj. logičko-matematički način u opštem smislu (i da je njemu svojstven taj način mišljenja uopšte!) moglo bi se zaključiti na osnovi sledeće napomene, između ostalog, o značenju reči: „Mi ne možemo da se odvojimo od pomisli da se upotreba rečenice sastoji u tome što pri svakoj reči nešto zamišljamo.

Mi ne pomišljamo na to da rečima računamo, operišemo, da ih vremenom preinačujemo u ovu ili onu sliku. To je kao kad bismo verovali da bi, recimo, pismeni nalog za kravu koju neko treba da mi isporuči morao uvek biti asociiran sa slikom neke krave, kako nalog ne bi izgubio smisao.“¹⁵¹ Jer, ovde je, *in nuce*, izložen i njegov pojam mišljenja! Pod njim se, dakle, podrazumeva računanje ili, bolje, sposobnost računanja, operisanja rečima u opštem smislu, a ne (samo) u smislu striktno logičkih ili matematičkih operacija.

U tom, širem ili, pak, u metaforičkom značenju upotrebljavamo reč „račun“ u našoj interpretaciji jezičke igre, a koja se isključivo odnosi na pojmovni jezik. Tu interpretaciju izlažemo u svojevrsnom dijalogu sa, rekli bismo, nekim ključnim Vitgenštajnovim hipo/tezama o pojmovnom jeziku, a, možda, i o bilo kojem drugom. To, dakle, ne znači da te hipo/teze ne mogu imati i nemaju i neko drugo značenje. Ono koje u našem tumačenju imaju jeste jedno moguće značenje. A reč je, kako će se pokazati, o užem i širem značenju pojma jezičke igre, koje razlikujemo za potrebe ovog rada. A to znači i iz interesne sfere i polja kompetencija muzikologa, a ne filozofa. Pa krenimo redom, korak po korak.

Odakle, uopšte, reč igra u sintagmi jezička igra? Ili, na koje se vrste igre, uopšte, misli? – „Mislim na igre za pločom, igre kartama, igre loptom, takmičarske

(isto, 28) i to, dodajmo, kod filozofa, a ne u svakodnevnoj upotrebi, koja je po njemu, sasvim u redu. To je inače, jedna od razlika između Vitgenštajnovog i mišljenja Fregea i Rasela (upor. na stranici br. 16 fusnotu 31).

¹⁵⁰ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 72, § 81.

¹⁵¹ Isto, 157, § 449.

igre itd.“¹⁵² Zašto igre? Gde je uspostavljena analogija između jezika i tih igara? Šta je to što „dopušta“ da o jeziku govorimo kao o tim igrama? – „Mi o njemu govorimo kao što govorimo o šahovskim figurama, navodeći pravila igre, a ne opisujući njihove fizičke osobine. Pitanje ‘Šta je zapravo reč?’ analogno je pitanju ‘Šta je šahovska figura?’“.¹⁵³ A sa čim se, onda, same igre mogu uporediti u jeziku? – „Mi [...] upotrebu reči često *upoređujemo* s igrama, kalkilima utvrđenih pravila. [...] Jer bez tih pravila reč još uopšte nema značenja; i kad promenimo pravila, ona onda ima drugo značenje (ili ga uopšte nema) i u tom slučaju možemo isto tako da promenimo i reč.“¹⁵⁴ Moglo bi se, dakle, reći da je **jezička igra, u užem značenju** tog pojma, *upotreba reči*, odnosno *jezika prema* ili, pak, *nasuprot jezičkim pravilima*. Ali, da li to onda znači da je funkcija jezika upotreba? – „Svaki znak *sam* po sebi čini se da je mrtav. Šta ga oživljava? – On *živi* u upotrebi“.¹⁵⁵

No, da li bi se moglo reći da bez gramatičkih pravila reč još uopšte nema značenja i da li bi to onda značilo da je značenje funkcija gramatike? – „Gramatika ne kaže kako jezik mora biti izgrađen da bi ispunjavao svoju svrhu, da bi na određen način delovao na ljude. Gramatika samo opisuje upotrebu znakova, ali je ni na koji način ne objašnjava. [...] Ako kažem da zapovest ‘Donesi mi šećer!’ i ‘Donesi mi mleko!’ ima smisla ali ne i kombinacija ‘Mleko mi šećer’, onda to ne znači da izgovaranje takve kombinacije reči nema efekta. A ako je efekat takav da me neko začuđeno pogleda i zine, ja je zbog toga ne nazivam zapovešću da me tako pogleda, čak iako sam hteo da izazovem upravo takav efekat. [...] A] za *veliku* klasu slučajeva u kojima se koristi reč ‘**značenje**’ [markirala – M. L] – iako ne za *sve* slučajeve njene upotrebe – tu reč možemo ovako da objasnimo: značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku. A *značenje* jednog imena ponekad se objašnjava na taj način što se pokaže njegov *nosilac*“.¹⁵⁶ Moglo bi se, stoga, reći, da se iz „životnih ili ‘ponašajnih’ *delatnosti izvedenih na jeziku* pojavljuju efekti sa jezikom“ – *značenja* „koja kao takva *razumevamo u funkciji upotrebe reči* [pragmatika – dodala M. L] i *referentnih odnosa reči i pojmova*

¹⁵² Isto, 66, § 66.

¹⁵³ Isto, 80, § 108.

¹⁵⁴ Isto, 72, § 81; 172, § 556.

¹⁵⁵ Isto, 154, § 432.

¹⁵⁶ Isto, 163, § 496; 164, § 498; 56, § 43.

[sintaksa – dodala i kurziv – M. L]“,¹⁵⁷ a ne u funkciji njihovih transcendentalnih veza sa elementima nepojmovnog, fenomenalnog sveta.¹⁵⁸

Ako je, dakle, značenje funkcija upotrebe, a upotreba funkcija jezika, na čemu se zasniva sama upotreba reči, odnosno jezika prema ili nasuprot njegovim pravilima? Gde se, uopšte, kaže kako treba da ih upotrebljavamo, odnosno sledimo – da li, ako je npr. putokaz izraz pravila u pravcu strelice ili, pak, u pravcu suprotnom njoj?¹⁵⁹ – „Pa, u pravilniku igre, u nastavi šahovske igre, u svakodnevnoj praksi igranja. [...] Slediti pravilo, saopštiti nešto, zapovediti, igrati partiju šaha – jesu navike (običaji, institucije).^[160]

Razumeti jednu rečenicu znači razumeti jedan jezik. Razumeti jedan jezik znači ovladati jednom tehnikom.“¹⁶¹ Ali šta je sa „samim“ **razumevanjem**, u stvari, ranije pomenutom sličnošću između razumevanja rečenice/jezika i muzičke teme/muzike. Kakva tu veza postoji? – „Razumevanje rečenice u jeziku je mnogo srodnije razumevanju muzičke teme nego što se možda veruje. Ali pod tim podrazumevam da je razumevanje rečenice bliže nego što se misli onome što se obično zove razumevanjem muzičke teme. Zašto dinamika i tempo treba da se razvijaju upravo tim redom? Reklo bi se: 'Zato što ja znam šta to sve znači'. Ali šta znači? [...] Da bih to 'objasnio', mogao bih ga uporediti sa nečim drugim što ima isti ritam [...] odnosno isti red [podvukla M. L]. (Kaže se: 'Zar ne vidiš da je to isto kao da je načinjen zaključak' ili: 'To je u neku ruku parenteza', itd. [...])“¹⁶² Ali šta je to u muzici što navodi na te zaključke? Šta je to što „dopušta“ analogiju između muzike i jezika? Bez čega muzika ne bi zapravo ni bila muzika? Ili, šta bi to muzika bila kada

¹⁵⁷ Miško Šuvaković: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, nav. delo, 129.

¹⁵⁸ Upor.: Judith Genova, nav. delo, 119.

¹⁵⁹ To pitanje postavlja sam Vitgenštajn formulišući ga na sledeći način: „Da li [putokaz] pokazuje u kom pravcu treba da idem kad ostane iza mene; da li drumom, stazom ili preko polja? Ali gde se kaže kako treba da ga sledim; da li u pravcu strelice ili (npr.) u suprotnom“, te dodaje „A ako bi umesto jednog putokaza stajao ceo zatvoren niz putokaza ili potezi kredom po tlu, – da li iza njih postoji samo jedno tumačenje [čitati: tumačenje značenja].“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 73 § 85.

¹⁶⁰ „Kakve veze ima izraz pravila – recimo putokaz – sa mojim postupcima? Kakva tu veza postoji? – Pa, recimo, ova: ja sam naučen određenom reagovanju na taj znak, i sada tako reagujem.

Ali time si naveo samo jednu uzročnu vezu, samo si objasnio kako je došlo do toga da se mi sada upravljamo prema putokazu, a ne u čemu se zapravo sastoji 'slediti neki znak'. Ne, ja sam još i nagovestio da se neko upravlja prema putokazu samo utoliko ukoliko je uobičajena stalna upotreba ovog znaka.“ (podvukla M. L). Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 110, § 198.

¹⁶¹ Isto, 110, § 197, § 199.

¹⁶² Isto, 168, § 527.

tog nečeg ne bi bilo? – „Kombinacije zvukova bez rečnika, bez gramatičkih pravila.“¹⁶³ Ponajpre su, znači, pravila ono što „dopušta“ analogiju između jezika i muzike, baš kao i u slučaju analogije između jezika i društvenih igara. I šta bi se, onda, moglo reći o sličnosti između razumevanja jezika/rečenice i razumevanja muzike/muzičke teme? Šta mi to razumemo kada razumemo rečenicu, jezik, muzičku temu, muziku? – „O razumevanju rečenice mi govorimo u tom smislu u kom ona može biti zamenjena nekom drugom rečenicom koja kazuje isto; ali, takođe, i u tom smislu u kom se ona ne može zameniti nekom drugom. (Isto kao što se nijedna muzička tema ne može zameniti drugom.)

U prvom slučaju je misao rečenice ono što je zajedničko raznim rečenicama, a u drugom nešto što se izražava samo tim rečima, samo takvim njihovim rasporedom [podvukla M. L]. (Razumevanje pesme.) [...] Da li, prema tome, 'razumeti' ovde ima dva različita značenja? – Radije bih rekao da ti načini upotrebe 'razumevanja' grade njegovo značenje, moj *pojma* razumevanja...

Jer ja hoću na sve to da primenim reč 'razumeti'.

[...] Ali kako se u onom drugom slučaju može objasniti izraz: 'preneti na drugoga svoje shvatanje'? Zapitaj se: Kako se *odvodi* neko dotle da shvati neku pesmu, neku temu? Odgovor na to nam kazuje kako se ovde objašnjava smisao.“¹⁶⁴ Taj pojam razumevanja znači, u stvari, *razumeti smisao* – sintaksičko ustrojstvo jezika, i *značenje*.¹⁶⁵ A ako je značenje, u principu, isto ono što i jezička igra – upotreba reči/jezika koja se zasniva na jezičkim pravilima, onda razumeti rečenicu ili jezik znači *razumeti tu upotrebu* ili, bolje, *tehniku* ili *tehniku* te *upotrebe* („ovladati tehnikom“!). – „I kao što se inače događa, kroz [...] upotrebu reči će se videti kako [se] razume[...].“¹⁶⁶

Na osnovi svega rečenog, možemo zaključiti da se upotreba reči, jezika prema ili nasuprot jezičkim pravilima – a to znači i tumačenje značenja – zasniva na

¹⁶³ Isto, 168, § 528.

¹⁶⁴ Isto, 168–169, § 531–533. U zagradama su izostavljeni samo brojevi citiranih paragrafa.

¹⁶⁵ Vitgenštajn izgleda kao da zanemaruje suptilne razlike između pojmova smisla i značenja kada naglašava sledeće: „Rečenicu smatraj instrumentom, a njen smisao kao njenu primenu!“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 152, § 421. No, iz naših podvlačenja u navodima u gornjem tekstu vidi se da diferencira značenijske nijanse tih pojmova. Ali one za njega, rekli bismo, nisu presudne jer se oba pojma odnose na upotrebu reči.

¹⁶⁶ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 127, § 288.

navikama, običajima, ugovorima ili javnim pravilima koji pretpostavljaju učenje, razumevanje, znanje, izvesno vladanje tehnikom upotrebe;¹⁶⁷ znači, celokupnim okolnostima koje predstavljaju „pozornicu“ te i takve jezičke igre.¹⁶⁸ Drugim rečima, igrati jezičku igru – računati ili raditi nešto rečima, jezikom prema ili nasuprot pravilima te igre, ne znači samo poznavati pravila za upotrebu jezika već i samu tu upotrebu, preciznije, tehniku ili tehnike upotrebe i pravila i jezika oličenu/e u situacijama, kontekstima, praksama, kulturama, istorijama jezičkih upotreba – rečju, formama života jezika. – „Jezik i delatnosti kojima je protkan ja [nazivam] jezičkom igrom [... čime] treba [...] da se istakne činjenica da je govorenje jezika deo jedne delatnosti ili životne forme. [...] A zamisliti jedan jezik znači zamisliti jedan oblik života. [...] Ima bezbroj takvih vrsta: bezbroj različitih načina primene svega onoga što zovemo 'znaci', 'reči', 'rečenice'.^[169] I ta mnogostrukost nije ništa fiksirano, jednom za uvek dato, nego novi jezički tipovi, nove jezičke igre, kako bismo mogli da kažemo, nastaju, a druge zastarevaju i padaju u zaborav. A [...] postoji [...] takođe slučaj u kome igramo i – 'make up the rules as we go along' [...] Čak i onaj u kome ih menjamo – as we go along“.¹⁷⁰

Po svemu sudeći, posredi je jezik kao kompleksan sistem međuljudskih odnosa, samim tim, dinamička kategorija,¹⁷¹ nešto što se menja, nešto što menjamo i/ili što nas menja; jezik kao polje delovanja,¹⁷² artikulacije mišljenja i govora koji time postaju pojmovni; jezik kao mogućnost mišljenja i mogućnost govora, kao dimenzija ljudskog postojanja, kao svojevrsan prostor-vreme koji, stoga, ne deluje jednostavno na ljude;¹⁷³ on ih, kako to dobro zapaža Dženova, svojom sintaksom i semantikom, a dodajmo i gramatikom, orijentiše u svetu,¹⁷⁴ usmerava njihovu egzistencijalnu

¹⁶⁷ „Gramatika reči 'znati' je očigledno sasvim srodna s gramatikom reči: 'moći', 'biti kadar'. Ali i sasvim srodna sa gramatikom reči 'razumeti'. ('Ovladati' tehnikom.)“. Isto, 91, § 150.

¹⁶⁸ Upor.: Isto, 103, § 179.

¹⁶⁹ „Pomisli na alat u jednom sanduku: tu su čekić, klešta, testera, ovijač za zavrtnje, lenjir, posuda za lepak, ekseri i zavrtnji. – Kao što su raznovrsne funkcije ovih predmeta, isto tako su raznovrsne i funkcije reči. (A nađe se tu i tamo sličnosti.)“. Isto, 43, § 11.

¹⁷⁰ Isto, 42, § 7; 48, § 23; 45, § 19; 47–48, § 23; 73, § 83. Dodaci u zagradama su naši.

¹⁷¹ Upor.: P. M. S. Hacher: nav. delo, 152.

¹⁷² „U jeziku se očekivanje i ispunjenje dodiruju“ (isto, 157, § 445). Jer, „reči su i dela.“ (isto, 171, § 546).

¹⁷³ „Ne: 'bez jezika se ne bismo mogli međusobno sporazumevati' – nego: bez jezika ne možemo na ovaj ili onaj način uticati na druge ljude: ne možemo da gradimo puteve i mašine itd. A takođe: bez upotrebe govora i pisma ljudi se ne bi mogli sporazumevati.“ Isto, 162–163, § 491.

¹⁷⁴ Judith Genova, nav. delo, 119, upor. takođe na stranici 120.

diskriminaciju u svetu.¹⁷⁵ Jer, svako ljudsko odnošenje prema svetu uvek je već posredovanje znakom, odnosno jezikom.¹⁷⁶ Zato, izvesna *upotreba jezika* znači jedan *pojmovni „predeo“* a ovaj, u povratnom smeru, znači jedan *egzistencijalni*;¹⁷⁷ zato, jedan *jezik*, to jest jedna **jezička igra, u širem značenju**, znači jedan *oblik života*. – „Mi govorimo o prostornom i vremenskom fenomenu jezika, a ne o nekoj neprostornoj i nevremenskoj besmislici.^[178] [... Govorimo o] prirodnoj istoriji ljudskog postojanja“.¹⁷⁹ A njen nesumnjivo organski deo jeste i muzika, odnosno muzički jezik koji, takođe, kako to objašnjava Berislav Popović, „mišljenju daje snagu i uobličava njegove pravce“.¹⁸⁰ A da li, zaista, muzika funkcioniše kao jezik?

¹⁷⁵ „Ono što ljudi uvažavaju kao opravdanje pokazuje kako oni misle i žive.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 134, § 325. Inače, objašnjavajući Vitgenštajnov cilj u njegovoj kasnijoj filozofiji, konkretnije, Vitgenštajnov stav o jeziku, Hačér, između ostalog, iznosi zaključak koji je vrlo blizak našem tumačenju, naime da „inner structure [of language – dodala M. L], constituted by the rules [misli se na gramatička pravila – M. L] which determine the use of sentences and their constituents is the form of representation, the web of conceptual connections by means of which we conceive of the world.“ P. M. S. Hacher: nav. delo, 152.

¹⁷⁶ Upor.: Miško Šuvaković: „Spisi L. Wittgensteina i jezik umetnosti“, nav. delo, 58.

¹⁷⁷ Upor.: Judith Genova, nav. delo, 182.

¹⁷⁸ „Zapovedati, pitati, pričati, ćeretati – to je sve deo naše prirodne istorije kao i ići, jesti, piti, igrati se.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 49, § 25.

¹⁷⁹ Isto, 80, § 108; 151, § 415. Dodatak u zagradi je naš.

¹⁸⁰ Berislav Popović: nav. delo, 131. Popović, inače, u okviru svog interdisciplinarno zasnovanog pristupa muzičkoj formi, govori o fenomenu muzičkog mišljenja ili specifičnom obliku mišljenja muzikom koji već sam po sebi otvara široko polje izučavanja u okvirima drugih naučnih disciplina, te stoga, iziskuje, u odnosu na naše, drugačije i neuporedivo šire teorijske vizure i metodološke aparate. Mi, kao i, u suštini, sam Popović, putem analogija između jezika i muzičkog jezika samo hipotetički naznačavamo moguće, analogne relacije između mišljenja i muzičkog mišljenja. S tim u vezi, posebno nam je interesantno to da i Popović dolazi u principu do istog zaključka do kojeg smo i mi došli u ovom našem dijalogu sa Vitgenštajnom. Autor, naime, zaključuje „da je jezik, u suštini, nešto mnogo više od pukog sredstva komunikacije među ljudima – on je i *sredstvo njihove orijentacije u univerzumu*“ (isto, 131).

Ista ta mesta posebno podvlači Tijana Popović-Mladenović u svom istraživanju pojma i fenomena muzičkog pisma i svesti o muzičkom jeziku – istraživanju artikulisanom u mnogo širem okviru, u kontekstu odnosa između pisma i svesti uopšte. Polazeći od vrlo zanimljivog i originalnog zapažanja da se „prema osnovnim karakteristikama pisma koje je rašireno u određenom delu sveta, nužno razlikuje i muzička notacija tih istih prostora“ (najsazetije rečeno, „podudarnost suština“ između fonetskog pisma i tradicionalne muzičke notacije, te slogovnog kineskog i sanskritskog devanagari pisma i kineskog ili indijskog načina beleženja muzike; više o tome u: Tijana Popović-Mladenović: *Muzičko pismo...*, 46–47), autorka dolazi do pomenutih mesta – veza između jezika i muzičkog jezika, mišljenja i muzičkog mišljenja (isto, 47). Zatim, postavljajući članove tih binarnih modela u svojevrsnom „inverznom“ vidu, kao veze između mišljenja (koje se „manifestuje kroz jezik“) i jezika (koji „kao oblast artikulacije služi kao posrednik između mišljenja i govora“, pomoću kojeg se mišljenje „konstituiše kao pojmovno“), muzičkog mišljenja (koje „nije pojmovnog karaktera“) i muzičkog jezika (koji „ne poseduje taj sloj pojmovnog“), Tijana Popović-Mladenović izostrava dilemu u vezi sa nivoom na kojem se uspostavljaju njihove „stvarne veze i paralele“ u vidu niza hipotetičkih pitanja koja bi se mogla sumirati na sledeći način: da li postulati mišljenja, njegovi „konstruktivni principi lišeni pojmovnog sadržaja“, jesu principi muzičkog mišljenja? I mogu li se, ukoliko je tako, pomoću muzike razumeti principi rada mozga kao sistema? Upor.: isto, 62–64. Dok su u citiranoj

3. PITANJA MUZIČKOG JEZIKA: SKICA ZA JEDAN OD MOGUĆIH ODGOVORA

3. 1. Muzički jezik

Šta je to što nam daje za pravo da o muzici govorimo kao o jeziku, pa onda, kao i o muzičko-jezičkoj igri? Ako samo na trenutak prihvatimo na samom početku ovog rada izloženu tezu da je muzika, po prirodi stvari, jedan sasvim specifičan, nepojmovni tj. muzički jezik, onda bi se moralo postaviti niz pitanja poput, recimo, sledećih: čime to taj muzički jezik „daje snagu“ muzičkom mišljenju i „uobličava njegove pravce“, zapravo orijentiše ljude u svetu muzike, pa i u svetu uopšte? Čime to muzički jezik „širi granice našeg sveta“? Da li to on čini onim istim kategorijama kojima to na svoj način čini pojmovni jezik? Drugim rečima, šta mi razumemo kada razumemo muziku? Ili, šta se to razume, odnosno šta se to čuje kada se muzika sluša sa razumevanjem? Isto ono što razumemo kada razumemo jezik? Smisao i značenje? A šta su smisao i značenje u muzici? Upotreba? Upotreba čega? Ako bi se reklo da je to upotreba muzičko-izražajnih sredstava prema pravilima, moralo bi se upitati: koja su to pravila? Na kojim nivoima se ta pravila uspostavljaju? Na analogno onim u pojmovnom jeziku?

Ne govorimo li, zaista, o muzici upravo kao što Vitgenštajn govori o jeziku i igrama, odnosno „šahovskim figurama“ navodeći upravo pravila igre, a „ne opisujući njihove fizičke osobine“. Dakako, mi o muzici govorimo, putem *analogija* i mogućnosti čitanja *mutatis mutandis*, upravo kao o **sistemu pravila** na različitim nivoima: **fonetskom, azbučnom** – nivou lestvičnih osnova (modusi, durske i molske lestvice, pentatonska, celostepena, umanjena lestvica, novi modusi, dvanaesttonska hromatska lestvica, serije itd.), **gramatičkom** – nivou harmonije, kontrapunkta, orkestracije, normirane forme itd.,¹⁸¹ odnosno ukupnosti muzičko-izražajnih sredstava (muzičkih komponenata ili njihovih elemenata – elemenata melodije, ritma, metra, harmonije, dinamike, tempa, fature, boje, orkestracije itd.) i *pravila*

studiji, ta pitanja, kako je rečeno, hipotetički data, temeljno, kompleksno i, u metodološkom smislu, izuzetno razgranato istraživanje, u suštini, istih tih pitanja, Tijana Popović-Mladenović sprovedla je u svojoj studiji *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009).

¹⁸¹ Nav. prema: Тижана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (1), u: *Музички талас*, бр. 4–6, 1996, 30.

tehnika njihove upotrebe; analogno jeziku, posebna oblast muzičke gramatike jeste, za razliku od jezičke, vrlo specifična **muzička sintaksa** koja na specifično muzički način sređuje spojeve i međuodnose elemenata odabrane muzičke građe u jednu određenu formu,¹⁸² samim tim, konstituše izvesnu **muzičku semantiku** – konstituše, kako to Berislav Popović kaže, „neka formalna značenja [i to – dodala M. L] tek u sklopu [određenog – dodala M. L] dela“¹⁸³ – dakle, tek u upotrebi! Drugim rečima, muzička sintaksa, kako to Popović dalje objašnjava, ne konstituše nikakva prethodna značenja što je slučaj sa jezičkom sintaksom koja, poznato je, organizuje prethodno datu leksiku, tj. sistem znakova koji već imaju neko značenje.¹⁸⁴

Ono što bi, s tim u vezi, bilo važno pomenuti jeste postojanje svojevrsne **kompozicione leksike** – svojevrsnog **muzičkog vokabulara** kojim se kompozitor služi u konkretnom delu ili delima, ili kojim se služi jedna generacija kompozitora u svojim delima u izvesnom kulturno-istorijskom „prostoru“. To, međutim, ne protivreči Popovićevom stavu, čak ga, u izvesnoj meri, rekli bismo, dopunjuje u istom značenjskom smeru. Jer i ta kompoziciona leksika, kako bi to vitgenštajnovski moglo da se kaže, „živi“ u upotrebi.

Reč je o tome da pri poređenju muzičkog i pojmovnog jezika nije uvek moguće biti na istim nivoima, a to se i ne može već i zbog medijske različitosti tih jezika. Na sintaksičkom nivou mogu se uspostaviti neka precizna poređenja (na primer, muzički motiv je analogon reči u pojmovnom jeziku, muzička rečenica – običnoj rečenici), ali muzička sintaksa i jezička sintaksa ne „operišu“, dakle, medijski istim sredstvima, samim tim, ne na isti način. Muzička sintaksa ne konstituše prethodno date motive, teme itd,¹⁸⁵ ali konstituše kompozicionu leksiku i to *post factum*.

¹⁸² Upor.: Berislav Popović: nav. delo, 136.

¹⁸³ Isto, 136–137.

¹⁸⁴ Berislav Popović: nav. delo, 136.

¹⁸⁵ Neka nam bude dozvoljeno da primenimo ovde Vitgenštajnov postupak (čime, rekli bismo, samo naizgled skrećemo pažnju na neke druge smerove mogućih pitanja): Kažete da: „Muzička sintaksa ne konstituše prethodno date motive, teme itd.“; ali da li bi se to moglo reći za *sve* slučajeve upotrebe muzičko-izražajnih sredstava? Razmislite šta se, npr, događa pri upotrebi (muzičkih) citata, autocitata, ili pri pozajmljivanju, parafraziranju, simuliranju nekih muzičkih misli? – Da. Kompozitori to ponekad čine. Hoćete da kažete da ipak muzička sintaksa konstituše prethodno date motive, odnosno već datu muzičku leksiku? – Pre svega, hoćemo da se zapitate pod kojim *uslovima* oni to čine? Šta jednog kompozitora može da navede da, npr, parafrazira (muzičku) misao nekog drugog kompozitora? Da li mu manjka originalnost? Pokatkad to možda može biti slučaj, ali imamo na umu prvenstveno one slučajeve u kojima je posredi nešto drugo. A, zapitajte se i šta je to, uopšte, odnosno kakva je to

Kompozitorski rečnik nije „fiksiran“ ni u muzičkom tekstu ni u njegovoj zvučnoj realizaciji na način na koji su reči „fiksirane“ u pisanom i govornom jeziku. Ako bi se doslovce poredila jezička i kompoziciona leksika, to bi značilo da muzički motivi čine kompozitorski rečnik (s obzirom na pomenutu analogiju između muzičkog motiva i reči), što svakako nije slučaj. Ono što tu leksiku čini jesu sve one reči, odnosno termini i pojmovi kojima se označavaju svi načini na koji su organizovani elementi muzičko-izražajnih sredstava što znači i način na koji je organizovan i sam elementarni sintaksički nivo – motivski nivo.

Pored toga, a idući dalje u naznačenom smeru promišljanja, besmisleno bi bilo, na primer, analizirati jednu muzičku rečenicu na način na koji se analizira jedna rečenica pojmovnog jezika, dakle, diferencirati „vrste reči“ i njihovu funkciju u rečenici. Recimo, u prvom slučaju, određivati glagolska vremena, a u drugom slučaju, subjekt, objekt itd.,¹⁸⁶ mada kategorije subjekt, objekt i vreme na izvestan način figuriraju u muzičkom jeziku. Ali ne, dakle, na onaj na koji to čine u pojmovnom jeziku.¹⁸⁷ To, u stvari, znači da upravo nepojmovnost, a i višeslojnost,

aktivnost koja dovodi do upotrebe citata ili do bilo koje od pomenutih, kako bi to vitgenštajnovski moglo da se kaže, muzičko-jezičkih igara? O postupcima pozajmljivanja, parafraziranja, simuliranja, (auto)citiranja u muzici pogledati, na primer: Mirjana Veselinović-Hofman: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 21–27, 83–87; Vesna Mikić: *Lica srpske muzike – neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 62–67.

¹⁸⁶ Načinivši, rekli bismo, efikasne podele **sintaksičkih struktura** – podele prema njihovom nivou (motiv, sintagmatska grupa – uključujući i potencijalnu rečenicu/frazu, rečenica/fraza), prema njihovom sadržaju (razvojne i selektivne strukture) i prema tipu/vrsti veze između motiva ili između drugih konstituenata konstrukcije (endocentrične i egzocentrične konstrukcije) – Popović, povodom ove poslednje navedene podele, tako dobro, čini se, objašnjava specifičnost problema analogije između muzičkog i pojmovnog jezika uopšte, a ne samo u vezi sa tom podelom, sledećim rečima: „Upotrebljeni termini za podelu konstrukcija prema vrsti muzičkih odnosa pozajmljeni su iz opšte lingvistike u kojoj je podela načinjena prema vrsti gramatičkih veza između konstituenata u opštejezičkoj konstrukciji. Naravno, u muzici, samim tim i u teoriji muzike, to nije slučaj, jer muzička konstrukcija nije ni gramatički, a ni sintaksički svodljiva na pojmovnu prirodu međusobnih odnosa kao što je to slučaj u prirodnom jeziku i opštoj lingvistici. Tako su 'endocentrične' ili 'egzocentrične' muzičke konstrukcije [dodajmo, i sve druge muzičke konstrukcije!] uslovljene odnosima koji su isključivo *muzičke prirode*, odnosno nepojmovne suštine.“ I odmah zatim dodaje: „Opšti princip konstitucije muzičke forme jeste taj da muzičke jedinice, koje stoje jedne do drugih, ili su razmaknute (na rastojanju) jedne od drugih, teže da jedne s drugima što tešnje budu zajedno. *Na ovom principu uzajamnog privlačenja bliskih (ekvivalentnih) elemenata funkcioniše muzička forma.*“ Berislav Popović: nav. delo, 270. Više o navedenim podelama sintaksičkih struktura, kao i o opštim osnovnim principima konstituisanja sintaksičkog ustrojstva muzičkog jezika, pogledati u drugom delu citirane Popovićeve studije, „MUZIČKA SINTAKSA – SREDIŠNJA OBLAST MUZIČKE FORME“ (Berislav Popović: nav. delo, 132–348).

¹⁸⁷ Govoreći o „Неким аспектима статуса субјекта у техномузици: субјекту као музичком/звучном материјалу“ (у: Ивана Перковић и Драгана Сојановић-Новичић (ур.): *Музика кроз мисао*. Зборник радова (Четврти годишњи скуп наставника и сарадника Катедре за

muzike jeste mesto razilaženja – ili možda upravo susretanja?!¹⁸⁸ – muzičkog i pojmovnog jezika, te da je kompoziciona leksika jedan od onih nivoa do kojeg sama muzika „dozvoljava“ da je opojmimo u neposrednom razumevanju svih njoj imanentnih relacija. A da takvog opojmljenja muzike nema, nikada ništa o njoj ne bismo mogli ni da znamo ni da kažemo, pa tako ni da je stvaramo. Jer, da ponovimo, svako ljudsko odnošenje prema svetlu, što znači i prema muzici, uvek je već posredovanje jezikom.¹⁸⁹ Prema tome, muzika se kroz kompozicionu leksiku *uči*, a sama ta leksika data je prvenstveno u konkretnoj upotrebi, u konkretnom delu. U tom smislu i kažemo da ona živi u upotrebi.

No, time što ističemo specifično muzičku semantiku ne znači da se priklanjamo formalističkim usmerenjima koja nastoje da poreknu bilo koje simboličko značenje muzike. Ono našta hoćemo da ukažemo jeste da muzika, odnosno muzički jezik poseduje svoje autonomne zakonitosti i logiku oblikovanja kojima se jedino i može ostvariti **smisao u muzici** koji je, dakle, muzička forma

музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд, 21–22 јун 2002). Београд: Факултет музичке уметности, 2002, 77–84), Vesna Mikić – uzimajući u obzir vidove pojavnosti, tretmana, pa time i shvatanja subjekta i u tradicionalnoj muzici i u muzičkom modernizmu i muzičkom postmodernizmu – razlikuje taj „muzički subjekt“ prvenstveno na nivou muzičkog ili, kako je u naslovu naznačeno, zvučnog materijala. U tom smislu, autorka je uočila da se na taj način shvaćen subjekt eksponira kao tema (što je slučaj u tradicionalnoj muzici), te kao motiv (u modernizmu, kako kaže, prvenstveno u njegovom ekspresionističkom krilu), parametar (u serijalizmu) i proces (u aleatorici), i, najzad, kao zvučni objekt što je, zapravo, rezultat postepenog izjednačavanja subjekta sa objektom ili samim procesom manipulacije objektom (što se desilo u postmodernizmu) (upor. u istom na str. 79). Pored toga, a s obzirom i na analizirani status „muzičkog subjekta“ (subjekta kao muzičkog/zvučnog materijala) u tehnomuzici tj. odabranim primerima tehnomuzike, Vesna Mikić, rekli bismo s pravom, smatra da bi se o subjektu u muzici moglo govoriti i na nivou muzičkog dela, te nivou njegovog žanrovskog/medijskog određenja (isto, 83). Prihvatajući ovo stanovište, dodali bismo da se i muzički subjekt i, takođe, muzički objekt mogu posmatrati na više nivoa kako u kontekstu tehnomuzike, tako i u kontekstu bilo koje, pa i tradicionalne muzike, te da to šta je subjekt, a šta objekt u muzici zavisi od ugla posmatranja. U svakom slučaju, ne bi se mogao posmatrati u onom kontekstu koji nije muzički, koji nije kontekst ma kako shvaćenog muzičkog dela – bilo kao „dovršenog“, „zatvorenog“ ili kao „nedovršenog“, „otvorenog“ dela, kao i svega onoga što to delo implicira: muzički materijal, formu, žanr, medij, itd. U radu i ukazujemo na neke primere tretmana muzičkih objekata iz muzičke prošlosti.

Što se tiče vremena, možda jednog od najprovokativnijih i najkompleksnijih pitanja kada je reč o muzici, Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) razlikuje dve vrste vremena: muziku u vremenu i vreme u muzici. Pri tome ovo drugo shvata, u stvari, kao muzičko vreme. Više o tome, kao i o drugim razmatranjima problema odnosa između vremena i muzike pogledati u: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 126–151.

¹⁸⁸ Jer, kako uopšte znamo da je višeslojnost jedna od specifičnosti muzike?!

¹⁸⁹ Rekli bismo da se u istoj misaonoj sferi nalazi i Popović kada kaže da se: „Muzički jezik i muzička forma [...] bez postojanja norme ne bi mogli ni učiti, ni upotrebljavati.“ (Berislav Popović: nav. delo, 353) Jer, ta norma, ukratko rečeno, moguća je jedino u jeziku, odnosno moguće ju je iskazati samo jezikom.

shvaćena ovde u Popovićevom smislu *organizacije muzičkog toka*.¹⁹⁰ A ono što se tim smislom posreduje, odnosno koje je značenje njime implicirano – da li samo muzičko ili, istovremeno i vanmuzičko¹⁹¹ – sagledavamo, kao i sve ono što je u vezi sa tim, iz

¹⁹⁰ Popović, zapravo, sasvim nedvosmisleno, ističe definiciju muzičkog dela kao muzičke forme. Muzičko delo i muzička forma, da parafraziramo autorove reči, jesu u suštini jedno te isto (upor.: Berislav Popović: nav. delo, 130, upor. takođe na str. 18). U pitanju je muzičko delo kao muzička forma ili muzička forma kao *uređeno oblikovanje, organizacija* muzičkog dela, odnosno muzičkog toka, to jest svih muzičkih komponenata i njihovih elemenata kojima se i sam muzički tok oblikuje („*Sposobnost* neke formalne celine da se uključi u celinu 'višeg reda' jeste, u suštini, 'smisao' u muzici“; isto, 130). A to je, u krajnjoj liniji, „sam zvuk sa svim onim osobinama i relacijama na osnovu kojih se jedino i stvara smisao u muzici.“ (isto, 359) Posredi je, znači, muzička forma kao specifično „*organizovanje zvučova*“, kao svojevrsan *oblik mišljenja* – „*mišljenja pomoću muzike*“ (citirano: isto, 357, markirala M. L), čija smislenost, stoga, i ne može biti nigde drugde do u muzici samoj.

Inače, kada smo već „dotakli“ autonomiju muzičkog jezika spomenimo i onaj njegov objektni nivo ili nivo na kome taj muzički jezik (kao i muzičko delo/muzička forma!) postaje „objektan“, „vidljiv“ – partitura u kojoj se specifično muzičkim znakovnim sistemom (sistemom grafičkih znakovnih i simboličkih oznaka) – muzičkom notacijom, specifično **muzičkom ortografijom** – beleži, tj. trajno fiksira muzički jezik i kojom mu se na jedan poseban način omogućuje njegovo funkcionisanje, odnosno komuniciranje. Upor.: Tijana Popović-Mladenović: *Muzičko pismo...*, 55–56 i Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 51–52.

Već smo rekli da je Tijana Popović-Mladenović sprovedla istraživanje pojma i fenomena **muzičkog pisma** u navedenoj studiji, i izneli neke zaključke autorke do kojih je u tom istraživanju došla. Ovde bismo pomenuli još neke od njih. Tijana Popović-Mladenović zaključuje da muzičko pismo i muzički jezik stoje u, praktično, neraskidivoj, uzročno-posledičnoj vezi. Naime, promene u muzičkom jeziku nužno iziskuju i promene u muzičkom pismu (upor.: isto, 39–41, 73–77). To je, naravno, argumentovala primerima iz muzičke literature i to prvenstveno avangradne muzike druge polovine XX veka, ne izuzimajući, pak, ni one iz prethodnih perioda, ni iz onog kojim se i mi bavimo. U vezi sa tim, autorka naglašava, ukratko rečeno, da se promene odnosa između samih elemenata lestvičnih, tj. fonoloških osnova u atonalnoj muzici – bilo slobodnoj/nesistematskoj, bilo organizovanoj/sistematskoj – vide već u samom muzičkom zapisu u kome se predznaci više ne beleže na početku kompozicije već ispred svake note. „Tim putem se“, zaključuje autorka, „u zapisu između svih nota uspostavljaju vizuelna ravnoteža i ravnopravnost, čime se, kada se radi o beleženju tonskih visina, postiže primerenost notnog pisma zvuku i intenzivira svest o odlikama korišćene tonske osnove – dvanaesttonske lestvice.“ (Isto, 94)

Trebalo bi pomenuti da Tijana Popović-Mladenović shvata muzičko pismo, kako sama kaže, kao „nadređeni pojam“, odnosno pojam pod kojim podrazumeva pojmove kao što su muzička notacija ili notno pismo, muzički zapis, muzički tekst i partitura, diferencirajući pri tome nijanse značenja svih tih pojmova (više o tome u: isto, 55–56). Ali ukazuje i na mogućnost značenjskog proširenja pojma muzičkog pisma u smislu rukopisa (individualnog stila, načina pisanja), te specifičnog načina mišljenja muzike u određenom periodu istorije muzike ili određenog muzičkog žanra, npr., kako navodi, romantičarsko pismo ili simfonijsko pismo (isto, 56–57).

¹⁹¹ Zapazimo na ovom mestu da smisao u muzici, ali i njeno značenje i razumevanje (o kojima se govori u nastavku ovog teksta) Мирјана Веселиновић-Хофман u već navođenoj studiji *Пред музичким делом*, izdvaja, da parafraziramo reči same autorke, kao teorijski ključne hermeneutičke kategorije. I to zato što pretpostavka da „*херменеутички напор пред музичким делом треба да резултира тумачењем његовог разумевања и интерпретирања, који нас, иначе, усмеравају ка самом средишту дела, тј. његовом смислу и значењу*“, nužno iziskuje, smatra Мирјана Веселиновић-Хофман, „*одређења појмова разумевања, смисла и значења*“ (Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 158). Među teorijskim određenjima tih pojmova, zapravo pojma smisla u muzici, autorka, pored drugih, razmatra i napred upravo navedeno stanovište Popovića, uistinu u kontekstu fenomenoloških pitanja muzike jer je njegova teorija forme umnogome fenomenološki fundirana (upor.: isto, 122, 124). Ali sa, dakle, hermeneutičkim „iskliznućima“. Na ta pomeranja

vitgenštajnovske perspektive, odnosno na osnovi čitanja muzičkog jezika kao muzičko-jezičke igre.

3. 2. Muzičko-jezička igra: uže značenje pojma

Ako je jezička igra, u onom svom užem značenju, upotreba reči, odnosno jezika prema ili nasuprot jezičkim pravilima, onda je, po *analogiji* stvari, **muzičko-jezička igra**, takođe, **u užem značenju**, *upotreba elemenata određenog muzičkog jezika*,¹⁹² odnosno *muzičkog jezika prema ili nasuprot pravilima tog jezika*, tj. *muzičko-jezičkim pravilima*. Jer bez tih pravila ne samo da elementi muzičkog jezika ne bi imali značenje, već ni sam taj jezik ne bi, dakle, bio jezik uopšte (kao što, uostalom, ne bi ni pojmovni jezik bez svojih pravila); bio bi, kako je već i Vortova slično istakla, nestrukturiran zvuk – galama/buka.

Takođe, može se reći da ni muzička, kao ni jezička gramatika, ne objašnjava već samo opisuje upotrebu muzičko-izražajnih sredstava.¹⁹³ Stoga, vitgenštajnovski

teorijskih perspektiva ukazuje sama autorka u svom kritičkom promišljanju i istančanom odmeravanju objektivističkih, ontoloških, fenomenoloških, hermeneutičkih i socioloških, kako bi to moglo metaforički da se kaže u duhu autorkinog diskursa, „manevara“ „естетички[х], поетички[х] и стилистички[х] 'радионица[...]' звука у 20. веку“. Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 6.

¹⁹² Mišljenja smo da doslednost terminološke zamene – kako bi se ovde možda očekivalo, konkretno termina reč terminom muzički motiv – u naznačenom kontekstu nije, kako je već i implicirano, neophodna, čak, čini se da bi bila neumesna. Jer, muzički motiv, poznato je, konstituisan je najčešće elementima ritmičke, melodijske ili harmonske komponente. Tako bi zamena pomenutih termina u velikoj meri (ili u potpunosti) zanemarila višeslojnost muzičkog jezika koja jeste njegov specifikum.

¹⁹³ Tradicionalna nauka o harmoniji, na primer, opisuje, najopštije rečeno, pravila konstituisanja vertikalne komponente tonalne muzike (strukture akorada, njihove međuodnose, tj. srodstva i funkcije u tonalitetu itd), ali ne objašnjava dejstva, odnosno značenja koja mogu da imaju izvesna harmonska rešenja. S tim u vezi, zanemaruje i kompleksnost gramatičkih i sintaksičkih odnosa u muzičkom toku, kao što to, sa svoje strane, čini i nauka o muzičkim oblicima, tj. muzičkoj sintaksi. Otuda se u muzičkoj teoriji uopšte pojavljuju razne „nepravilnosti“ koje prate svako čvršće definisanje muzičkih pojava. Upor.: Berislav Popović: nav. delo, 106. Istina, tumačenja izvesnih dejstava, odnosno značenja pojedinih muzičko-izražajnih sredstava, a i formalnih rešenja, „razasuta“ su u nekim teorijskim pristupima koji katkad nastoje da sagledaju elemente korišćenog muzičkog jezika u širem kontekstu – u okvirima značenjskog konteksta konkretnog dela, a katkad još šire – u okvirima značenjskog konteksta određenog istorijskog (stilskog) perioda. Te „poteze“ uočavamo u knjigama Dejana Despića i Vlastimira Peričića – *Harmonija sa harmonskom analizom* (tri dela, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1993 i 1994) i *Instrumentalni i vokalnoinstrumentalni kontrapunkt* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1998). A sasvim je specifičan, u ovde već citiranoj studiji, teorijski uvid Berislava Popovića koji, kako je već naznačeno, iz interdisciplinarnе naučne vizure razmatra neke univerzalne zakonitosti konstituisanja muzičkog toka; pri tome, među brojnim pitanjima koja pokreće u svojoj raspravi, fokusira se i na pitanje značenja muzičkog jezika konstatujući kako se to značenje, da parafraziramo autorove reči, ostvaruje ispod govornog jezika usled čega nijedan diskurs nije u stanju da ga verbalno autentično opiše (Berislav Popović: nav. delo, 123). Time je, rekli bismo, pored ostalog, implicirana činjenica da je tumačenje značenja muzike potencionalno beskonačno. Odnosno, kako

rečeno, **značenje** nekog muzičko-izražajnog sredstva (što posledično znači i nekog formalnog rešenja!) jeste njegova upotreba u jeziku.¹⁹⁴ To znači da se, takođe, iz „životnih“ ili „ponašajnih“ *delatnosti izvedenih na muzičkom jeziku* pojavljuju efekti sa tim jezikom – *značenja* koja se kao takva ne bi ni mogla nikako drugačije *razumovati* nego u *funkciji upotrebe muzičko-izražajnih sredstava* (pragmatika) i *njihovih referentnih odnosa* (sintaksa). Drugim rečima, značenje je funkcija upotrebe muzičkog jezika.

Tako, da preciziramo, kao i u slučaju pojmovnog jezika, ono što **razumemo** kada razumemo muziku ili, kada je, skrutonovski rečeno slušamo, a dodajmo i čitamo, sa razumevanjem, nije ništa drugo do upotreba tj. način, tehnika upotrebe muzičko-izražajnih sredstava/ muzičkog jezika koja se zasniva na muzičko-jezičkim pravilima. Zato, slično Vitgenštajnu, možemo reći da razumeti jednu muzičku rečenicu/muziku temu znači razumeti jedan muzički jezik.¹⁹⁵ A razumeti jedan

kaže sam Popović, „da traganje za smislom, *smislom* još skrivenijim iza smisla, predstavlja neprekidnu muzičko-doživljajnu aktivnost“ (isto, 123).

O tom traganju govori i Mirjana Veselinović-Hofman u okviru pomenute rasprave o određenjima pojmova razumevanja, smisla i značenja muzike. Komentarišući Egebrehtovo (Hans Heinrich Eggebrecht) stanovište po tim pitanjima, Mirjana Veselinović-Hofman s pravom zaključuje da se traganje ka „značenjskom središtu dela“ odvija „asimptotskim putem“. Pri tome, autorka precizira da „asimptotski put“ sam Egebreht naziva zapravo „kružnim kretanjem“, uz pretpostavku da je taj Egebrehtov pojam blizak „hermeneutičkom krugu“ Hajdegera (Martin Heidegger). Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 164.

Pomenimo ovde i to da je Mirjana Veselinović-Hofman još jedan od autora koji, kao i Egebreht, Popović, ali takođe i Skruton (iz *Estetike muzike*), o čijim teorijskim promišljanjima autorka i govori, smatraju da smisao muzike prebiva u njenom oblikovanju. Više o tome videti u: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 120, 160–161. A rekli bismo da se sa tim stanovištem saglašava i Tijana Popović-Mladenović kada kaže, da parafraziramo autorkine reči, da tumačenje kroz analizu onog sloja muzičkog teksta koji nije zapisan – a to je „konkretan sistem odnosa između elemenata korišćenog muzičkog jezika u datom delu“, odnosno „način organizacije muzičkog dela“ – konstruiše muzički smisao. Tijana Popović-Mladenović: *Muzičko pismo...*, 64–65.

¹⁹⁴ Navedimo jedan gotovo banalan primer: da li su tonske visine organizovane kao melodija ili harmonija zavisi upravo od te organizacije ili, bolje, načina organizacije, što će reći načina upotrebe tih tonskih visina. I, dalje, kakva je, recimo, harmonija – da li funkcionalna ili nefunkcionalna – zavisi opet od načina upotrebe akorada, zapravo od načina vertikalne organizacije tonskih visina, a od čega zavisi i to koja su sazvučja, pa čak i tonske visine (mislimo na mnogostranost akorada i enharmonizam), uopšte u pitanju. I tako dalje.

¹⁹⁵ U tom smislu, vrlo je indikativno Popovićevo isticanje da „muzička rečenica/fraza nosi, u suštini, sva bitna obeležja samog muzičkog toka koji se jedino javlja na drugoj ravni opisa“! Berislav Popović: nav. delo, 237. Prema Popoviću, muzička rečenica/fraza (ovaj terminološki „paralelizam“ autor s pravom primenjuje; v. njegovo objašnjenje u: isto, 15, 134–136) u svom sastavu poseduje sva tipična obeležja granica čime ona stiče relativno autonomni status (kažemo relativno, a našta ukazuje i Popović već na samom početku svoje studije, jer je muzička rečenica/fraza obično – mada, uistinu, ne i u svim slučajevima! – konstituent veće formalno-sintaksičke celine koja počiva na „odnosima *uzajamne uzročne povezanosti*“; isto, 17), time i „status *osnovne sintaksičke jedinice*“, pa posledično, i „jedinice specifičnog muzičkog 'mišljenja'“. Upor.: isto, 235–237, takođe i na str. 137.

muzički jezik znači ovladati jednom tehnikom. A to, opet, znači znati, moći, biti kadar, razumeti tehniku/tehnike upotrebe muzičkog jezika – rečju, razumeti njegov smisao tj. formu (način oblikovanja!) i njegovo značenje. Međutim, sama ta upotreba, pokazuje da značenje nije samo muzičko već i vanmuzičko i simboličko.¹⁹⁶ Ali, gde upotreba to pokazuje? Gde je taj „pravilnik muzičke igre“? Nigde drugde do u kompozitorskoj praksi igranja, tj. muzičko-jezičkim igrama samih kompozitora, znači u samim muzičkim delima.

Tako, igrati muzičko-jezičku igru, tj. računati ili raditi nešto sa *elementima muzičkog jezika*, odnosno *samim tim jezikom prema ili nasuprot njegovim pravilima* jeste *navika, običaj, institucija – rečju, praksa*. Šta to sve zapravo znači? Postupanje prema ili nasuprot muzičko-jezičkim pravilima znači izvesno tumačenje značenja i tih pravila i onoga što se njima rukovodi – samog muzičkog jezika, čime se, u stvari, taj jezik preznadžava. Otuda, na primer, toliko različitih „čitanja“ sonatne forme, toliko „izuzetaka“ od pravila tog „formalnog obrasca“; toliko različitih igara/upotreba onoga što zovemo sonatnim oblikom. Zato je, uostalom, primena pravila, u neku ruku, njegovo narušavanje. Kako bi to rekla Tijana Popović-Mladenović, narušavanje

Pored toga, važno je pomenuti da Popović s pravom pridaje granicama – toj svojevrsnoj **muzičkoj interpunkciji** – odsudnu ulogu u konstituisanju muzičke forme, u ostvarivanju „*koherencije* ili *smisla u muzici*“. Jer, kako sam autor kaže, „bez postojanja granica, koje segmentiraju muzički tok, forma, praktično, nije moguća“ (isto, 166). Inače, „pojam '*granica*' predlaže se u smislu određenog opštevažećeg termina kojim se mogu obuhvatiti najraznovrsnija sredstva na osnovu kojih se realizuju njihovi sadržaji, pa i harmonski sadržaj granice u značenju pojma '*harmonski kadencirajući proces*'“ (isto, 167). Detaljnije o granicama, njihovim vrstama i načinima njihovog konstruisanja videti u: isto, 166-234. O granicama kao muzičkoj interpunkciji takođe govori i Tijana Popović-Mladenović u: *Muzičko pismo...*, 68-69.

¹⁹⁶ Tu tezu izlaže Mirjana Veselinović-Hofman u ovde više puta citiranoj studiji *Pred muzičkim delom* (v. na str. 12) koja i jeste, kao i pomenute studije Tijane Popović-Mladenović i Berislava Popovića, naš referentni teorijski sistem na osnovu kojeg gradimo sopstveni teorijski diskurs, kako je i napomenuto na samom početku ovog rada. Budući da je Mirjana Veselinović-Hofman iscrpno pisala o vanmuzičkom i simboličkom značenju muzike, odnosno relevantnim teorijama sa tog hermeneutičkog područja, ovde bismo pomenili samo neke ključne teze autorke u vezi sa tim problemom, sa kojima smo u potpunosti saglasni. Autorka smatra da značenje „*почива на експресивности као свом базичном слоју, на логичкој резонанци између музичке структуре и ванмузичке појаве, на препознавању ефеката који се постижу одређеним видовима организације звучног материјала*“ – dakle, vitgenštajnovski rečeno, igrom tj. radom na zvučnom materijalu, da je „*плод менталне активности, којом се у процесу тумачења једног музичког дела трага за његовим садржинским средиштем*“, „*симболичким вишком структуралног уређења*“ muzičkog dela, a da je put ka njemu, kako je već pominjano, uvek „*асимптотски*“. Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 12-13, a detaljnije o tome pogledati poglavlje „Hermeneutika muzike: Razumevanje, smisao, značenje“.

u smislu nadograđivanja, produblјivanja i proširivanja – razvoja, inoviranja.¹⁹⁷ A to i te kako podrazumeva *učenje, razumevanje, znanje, vladanje tehnikom ili tehnikama upotrebe muzičkog jezika i njegovih pravila*, dakako oličenom/oličenim u situacijama, kontekstima, praksama, kulturama, istorijama *muzičko-jezičkih upotreba – u formama života muzičkog jezika*. Tako, igrati jednu muzičko-jezičku igru, u krajnjoj liniji, znači stvaralački se „razračunati“ sa nasleđenim materijalom, odnosno jezikom. A samo to „razračunavanje“, opet, jeste stvar prakse, odnosno „javnih pravila“, „ugovora“ ili „dogovora“ u okviru jednog kulturološkog, istorijskog muzičkog miljea koji nikako nije „izolovan“ od, šeringovski rečeno (Arnold Schering), opšteg značenjskog konteksta života.¹⁹⁸ Reč je ovde o permanentnoj promeni muzičkog jezika, promeni nivoa vladanja tim jezikom, konstantnom sazrevanju određenih načina upotrebe muzičko-izražajnih sredstava.¹⁹⁹ U suštini, istoj onoj promeni svojstvenoj pojmovnom jeziku zbog koje Vitgenštajn zaključuje da taj jezik „nije fiksiran i jednom za uvek dat, nego da novi jezički tipovi, nove jezičke igre nastaju a druge zastarevaju i padaju u zaborav“. Nastanak novih muzičko-jezičkih igara rezultat je upravo dosezanja izvesnog nivoa sazrevanja prethodnih načina upotrebe muzičkog jezika – nivoa kada ti načini postanu nezaobilazna rešenja, kada postanu konvencije.²⁰⁰ Zato se, uostalom, one i ruše.

¹⁹⁷ Upor.: Тијана Поповић-Млађеновић: *DIFFERENTIA SPECIFICA* (1), nav. delo, 29. То, међутим, не значи да је свака примена правила нарушавање тог правила. Баš као што је и наzначено, то се односи само на иновативне поступке. А када смо већ поменули сонатни облик, парадигматски пример, у том смислу, биле би, рецимо, *Listove* (Franz Liszt) симфонијске поеме.

¹⁹⁸ Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 156.

¹⁹⁹ Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман: „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, nav. delo, 12.

²⁰⁰ Upor.: Isto, 12.

4. MUZIČKO-JEZIČKA IGRA BEČKE ŠKOLE: NOVA „PRAVILA“ I STARE FORME²⁰¹

4. 1. Stanje muzičkog jezika u prvoj deceniji XX veka

Pomenuto rušenje konvencija, odnosno stvaralačko „razračunavanje“ sa nasleđenim materijalom, odnosno jezikom „dosuđeno“ je upravo kompozitorima tzv. „druge bečke škole“. Dogodilo se, poznato je, da su se sva previranja i *promene* u muzičkom jeziku – do krajnosti „izoštrene“ krajem XIX i na samom početku XX veka – „prelomile“ u muzičko-jezičkim igrama Šenberga, Berga i Veberna.

Da su ta previranja i te promene u muzičkom jeziku bili do tada neviđeno i nečuveno radikalni vidi se po tome da su inicirani u samim njegovim temeljima – u domenu muzičke fonetike i muzičke gramatike (tonalno-funkcionalne harmonije), da bi, zatim, poput lančane reakcije, uzrokovale raspad sistema na svim drugim nivoima – i muzičke gramatike i muzičke sintakse i semantike.²⁰² To znači da se muzičkim jezikom do te mere *igralo nasuprot* vekovima brižljivo izgrađivanim i dograđivanim *muzičko-jezičkim pravilima*, konkretnije, pravilima tonalnog jezika da su sva ta pravila konačno i „izišla“ iz igre.

To, međutim, ne znači da pokušavamo da interpretiramo naznačeno razdoblje muzike kao diskontinuitet njenog istorijskog toka. Ne poričemo, dakle, shvatanje po kojem u osnovi istorijskog toka muzike leži evolutivni princip.²⁰³ Naprotiv, taj princip je već impliciran u našem čitanju muzičkog jezika kao muzičko-jezičke igre, preciznije, u pomenutom preznačujućem mehanizmu muzičko-jezičkog igranja koji

²⁰¹ Sintagmu „stare forme“ ne upotrebljavamo u smislu zastarelih formi već u smislu da se u vremenu kada su nastala odabrana dela, a koje je obeleženo možda najradikalnijim promenama muzičkog jezika, nije stvorila nijedna nova muzička forma ili, kako to Popović kaže, „nijedno zbilja *novo modeliranje forme*“, a što se moglo očekivati upravo zbog tih gotovo tektonskih poremećaja na svim nivoima muzičkog dela. Berislav Popović: nav. delo, 125.

²⁰² Upr.: Tijana Popović-Mlađenović: DIFFERENTIA SPECIFICA (1), nav. delo, 28 i 30.

²⁰³ To stanovište zastupa Mirjana Veselinović-Hofman (*Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1997 i „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, nav. delo) u problematizaciji odnosa muzičke postmoderne prema muzici prošlosti, a na osnovi Natijeovog (Jean-Jacques Nattiez) semiološkog modela, tzv. „tripartitnosti“, odnosno u problematizovanju odnosa muzike uopšte prema samoj sebi – njenom „čitanju sebe same na dekonstruktivistički način“. S tim u vezi, spomenimo samo da se čini da bi uodnošavanje (neko specifično interferiranje) modela tripartitnosti, dekonstruktivističkog mehanizma i modela jezičke igre u muzici bilo *možda* efikasno širenje teorijskih pristupa muzici.

se temelji na kontinuiranom „čitanju“, tj. tumačenju značenja muzičkog jezika i njegovih pravila i time njihovom preznačavanju. U tom je mehanizmu, takođe, implicirana pojava da se „svaki stilski period muzike uspostavljao [...] na osnovu individualnih ‘čitanja’ stilskog muzičkog (kon)teksta koji je tom periodu prethodio“²⁰⁴ što, između ostalog, znači da je prema njemu – bilo direktno ili indirektno, neposredno ili posredno – uspostavljao neki odnos. Jer, vitgenštajnovski rečeno, igrati se jezikom znači istovremeno se igrati i *u* jeziku; znači hteo-nehteo biti deo jezičko-istorijskog kolopleta.

Tako, da se i ekspresionizam Šenberga i njegovih učenika ostvario na direktnom čitanju (preznačavanju) (poznoromantičarskog stilskog (kon)teksta koji mu je neposredno prethodio vidi se po tome da su poznoromantičarskim jezikom, koji je „doveo klasični tonalitet do ivice besmisla“,²⁰⁵ govorili i sami kompozitori bečke škole. Podsetimo, zato, samo na one ključne činioce koji su uticali na rastakanje i konačno slom celokupnog tonalnog sistema kojim je artikulisan muzički smisao, tj. muzička forma:²⁰⁶ 1) naglašeni hromatizam kao ishod sve većeg *potenciranja izražajnosti*, a koji je – postepenim brisanjem razlike između dijatonskih i alterovanih tonova, odnosno izjednačavanjem po funkciji svih dvanaest hromatskih tonova – doveo do stvaranja *nove fonološke osnove* – dvanaesttonske hromatske lestvice; s tim u vezi i iz istih razloga, 2) pojačana tonalna dinamika koja je – kroz gotovo neprekidno moduliranje bez čvršćeg ispoljavanja tonalnih centara ili kroz, šenbergovski rečeno, „lebdeće tonalitete“ – interferirala, takođe, izjednačavanjem, svojevrsnom „pantonalnošću“, tj. atonalnošću, dakle, *novom harmonskom gramatikom*; nju je uzrokovala i 3) primena, u odnosu na dursko-molsku, drugačijih fonoloških baza, npr. celostepene lestvice koja je već kao takva potpuno atonalna, kao i 4) igra akordima od po pet, šest i više tonova pri tom sa dodatim disonantnim tonovima ili sa nerazrešenim disonancama umesto akordskog tona itd; pod ruku sa rušenjem

²⁰⁴ Мирјана Веселиновић-Хофман: „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, nav. delo, 12.

²⁰⁵ Mirjana Veselinović: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983, 197.

²⁰⁶ O pomenutim činionicima, odnosno opširnije o pojedinim od onih koje navodimo u nastavku ovog teksta, pisali su takođe i Dejan Despić, Vlastimir Peričić i Tijana Popović-Mladenović. Videti u: Dejan Despić: *Harmonija sa harmonskom analizom*, III deo. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1994, 100; Vlastimir Peričić: nav. delo, 782–783; Тијана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (1), nav. delo, 30.

tonalne fonetike i gramatike išlo je i: 5) usložnjavanje metroritmičkog ustojstva muzičkog jezika sve češćim igranjem nepravilnim podelama tonskih trajanja (triole, kvintole, sekstole itd.) naporedo sa njihovim pravilnim deljenjem (poliritmija), pri tom sa namernim metričkim pomeranjima (bilo u horizontali ili vertikali), odnosno različitim metričkim podelama istovremeno (polimetrija) – kao i, sa tim povezana, sve jača 6) polifonizacija fakture. To je rezultiralo jednom *novom muzičkom sintaksom*, novim načinom oblikovanja muzičkog iskaza koji poriče doslovno ponavljanje i afirmiše permanentno variranje motiva i time negira pojam teme – znači, atematizmom, samim tim, *novom muzičkom semantikom*. Sva ova previranja i sve ove promene tradicionalnog, tonalnog muzičkog jezika, vrhunila su, dakle, *novim muzičkim jezikom* koji uobičajeno slovi kao slobodna atonalnost. Ili, da drugačije formulišemo, muzičkim jezikom, kako smo videli, izmenjenim na svim njegovim nivoima, od fonološkog do semantičkog nivoa. A samim tim, izmenjen je i *kompozitorski rečnik* u kome sada kao ključni figuriraju *novi pojmovi*: atonalnost i atematizam.

Rušenjem tonaliteta – specifičnog *sistema tonskih odnosa* u horizontalnoj (melodijskoj) i vertikalnoj (harmonskoj) dimenziji muzičkog toka, odnosa podređenosti i nadređenosti, labilnosti i stabilnosti, napetosti i razrešenja, kretanja i mirovanja – poništena su, međutim, kako to slično zapaža i Tijana Popović-Mlađenović, energetska polja, kinetički potencijali, dejstvo centripetalnih i centrifugalnih sila; poništeni su, dakle, osnovni činoci u uspostavljanju dinamičnosti tonalnog muzičkog toka,²⁰⁷ zapravo jednog sistematizovanog, usredsređenog muzičkog zbivanja ka jednom gravitacionom težištu, tonici. S tim u vezi, podsetimo da je tonalna harmonija, uz tematsku organizaciju, imala konstruktivnu ulogu u konstituisanju muzičkog oblika. Najsažetije i najuopštenije rečeno, princip izlaganja teme u osnovnom tonalitetu na početku dela, zatim njen izvestan razvoj karakterisan tonalnom „nestabilnošću“ (modulacijama u bliže ili dalje tonalitete) i repriza teme u osnovnom tonalitetu kao razrešenje prethodnog razvoja, stoji u osnovi skoro svih tradicionalnih tipova muzičke forme. Stoga je „*было [...] необходимо да се, услед новонасталих промена односа, позната синхронизација довођења свих*

²⁰⁷ Упор.: Тијана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (1), nav. delo, 30.

елемената у склад, у садејство, замени другом исто тако успешном синхронизацијом, а да се при том не ослаби сва ефикасност дубоко скривених константи уметничког дела“ – експресивност и разgovetnost tj. komunikativnost, poentira Tijana Popović-Mlađenović, istina u vezi sa generalnim stanjem u umetnosti ovog perioda, a to se naravno odnosi i na muziku.²⁰⁸ Trebalo je, drugim rečima, na temelju novoustanovljenih odnosa u samoj tonskoj građi, fonološkoj bazi – dvanaesttonskoj hromatskoj lestvici (u kojoj su, da ponovimo, svi tonovi ravnopravni, bez gravitacionog središta, što znači da ne počivaju na hijerarhijskom poretku glavnih i sporednih stupnjeva, čime su i akordi koji se od tih tonova grade oslobođeni funkcionalne međuzavisnosti, te *a priori* bilo koji akord može slediti za bilo kojim drugim) iznaći tonalnom sistemu funkcionalno analogan sistem odnosa u ostvarivanju „koherencije ili smisla u muzici“. S tim u vezi, autori kao što su, na primer, Vlastimir Peričić, Dejan Despić i Ctirad Kohoutek, ukazuju na jedan od ishoda napuštanja tonalnog načina muzičkog mišljenja, kako je istaknuto, na atematizam, kojim je, kako je takođe pomenuto, negiran pojam teme, kao na gubljenje još jednog od temeljnih činilaca muzičkog oblika,²⁰⁹ videvši u tome i uzrok nemogućnosti stvaranja većih (instrumentalnih) formi.²¹⁰

U daljem analitičkom razmatranju odabranih kompozicija bečke škole pokušaćemo da sagledamo kako su kompozitori prevazilazili pomenute probleme – što zapravo vidimo kao problem primene novih „pravila“ i starih formi.

4. 2. Šenberg: *Pet orkestarskih komada op. 16*

Jedna od novina u polju atonalnosti bila je jedna sasvim specifična *orkestarska gramatika*. Ili, drugačije rečeno, takva logika orkestarskog iskaza koja je, pak, *analogna*, kako sam Šenberg kaže, „onoj logici koja nas zadovoljava u melodiji tonskih

²⁰⁸ Isto, 29.

²⁰⁹ Upor.: Dejan Despić: nav. delo, 102; Vlastimir Peričić: nav. delo, 783; Ctirad Kohoutek: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984, 84.

²¹⁰ Upor.: Dejan Despić: nav. delo, 102. Uistinu, o nemogućnosti stvaranja većih instrumentalnih formi, u izvesnom smislu, govorio je i sam Šenberg, našta ćemo se osvrnuti kasnije. Upor. takođe: René Leibowitz: *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*. Translated From The French By Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1949, 102.

visina“,²¹¹ odnosno koja se *ravna prema analogno* onom pravilu prema kojem i *tradicionalan način melodijskog mišljenja*.

Za tu svoju novu logiku orkestarskog „govora“ Šenberg je, poznato je, sâm skovao termin *Klangfarbenmelodie* (melodija zvučnih boja)²¹² koji je, u praktičnom smislu, prvi put argumentovao u *Pet orkestarskih komada* op. 16.²¹³ Ti komadi jesu, inače, jedan od paradigmatičkih primera *načina muzičkog mišljenja* koji smo prethodno opisali, a koji je, dakle, formulisan slobodno atonalnim jezikom, preciznije, atonalnom gramatikom i atematskom sintaksom. I mada Šenberg u svim komadima „govori“ i melodijom zvučnih boja, on to najdoslednije čini u trećem komadu koji je i naslovio kao „Farben“ („Boje“). Zato ćemo se najviše zadržati na opisu *muzičko-jezičke igre* u njemu, a samim tim ukazati i na *značenje* pojma melodija zvučnih boja.

Već u prvih desetak taktova izloženo je ono što Šenberg pod *pojmom* melodija zvučnih boja *misli*, odnosno *podrazumeva* i *razume*. Reč je o jednom petotonskom akordu (*c-gis-h-e-a*) koji je već u prvom taktu dat u dve različite orkestarske boje:²¹⁴ na prvoj dobi inače četvoročetvrtinskog takta, u flautama (tonovi *a* i *e*), drugom klarinetu in B (ton *h*), drugom fagotu (ton *gis*) i solo violi (ton *c*) iza koje odmah sledi i boja solo kontrabasa (takođe, ton *c*), a na drugoj polovini istog takta, u boji engleskog roga (ton *a*), prvog fagota (ton *h*), druge horne (ton *gis*), druge trube (ton *e*) i, takođe, solo viole i solo violončela (ton *c*). Permanentnim ponavljanjem pomenutog akorda u ove dve orkestarske boje, zapravo naizmeničnim svojevrsnim orkestarskim, tj. kolorističkim „osvetljenjem“ jednog istog, ponovljenog akorda aludira se na ili ostvaruje se svojevrsni „melodijski“ pokret. Pri tom, u svom konstantnom ponavljanju u pomenutim bojama, akord je još i „lančano“ povezan sam sa sobom čime se ostvaruje neprekinuti, kontinuirani tok i intenzivira utisak o postojanju

²¹¹ Citirano prema: Carl Dahlhaus: *Schoenberg and New Music*. Trans. by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 141.

²¹² Prvi put je taj termin upotrebio 1911. godine u svom spisu *Učenje o harmoniji (Harmonielehre)*.

²¹³ Delo je pisano za sledeći *a quattro* orkestarski sastav: 2 male i 2 flaute, 3 oboe i engleski rog, 3 klarineta (I. i II. in A, III. in D), basklarinet in B i kontrabas-klarinet in A, 3 fagota i kontrafagot, 4 horne in F, 3 trube in B, 4 trombona i bastubu, te bateriju udaraljki (ksilofon, tam-tam, timpan, veliki bubanj), uz dodatak harfe i čeleste, i gudački part.

²¹⁴ U ovom radu upućujemo na sledeće izdanje partiture: A. Schönberg: *Fünf Orchesterstücke opus 16*. Leipzig: Edition Peters, cop. 1912, revidirano 1922, Nr. 3376a, izdavački broj 9663. Skrećemo pažnju da se u primeru može videti pomenuto zapažanje Tijane Popović-Mladenović da se promene odnosa između samih elemenata lestvičnih, tj. fonoloških osnova u atonalnoj muzici vide u samom muzičkom zapisu u kome se predznaci više ne beleže na početku kompozicije već ispred svake note.

melodije, koje u tradicionalnom smislu realno nema jer nema intervalskog pokreta, ali je ima u smislu „pokreta“, „kretanja“ instrumentalnih boja. Pa ipak, osim što unekoliko varira, odnosno pojačava boju pojedinih instrumenata (u 7. taktu naslojena je boja basklarineta, a u 9. taktu umesto nje oslojene su boja prvog klarineta i trećeg fagota, i boja trećeg trombona), Šenberg ujedno menja i metro-ritmičke vrednosti²¹⁵ i tonske visine koje postepeno oduzima i dodaje, obuhvatajući, zapravo, time ceo dvanaesttonski prostor. I završava ovaj odsek svog muzičkog kazivanja akordom koji je u stvari samo (za polustepen naniže) transponovani akord sa početka komada (*h-g-b-es-as*, v. takt 10–11), i naravno u drugačijoj instrumentalnoj boji (kontrafagot i violončela).

Iz ovoga se može videti da Šenberg varira tonske visine akorda u horizontalnom aspektu (dodavanjem novih ili oduzimanjem osnovnih tonova akorda) i u vertikalnom aspektu (transpozicijom akorda na drugu tonsku visinu) što znači da menja tonsku, harmonsku boju akorda. A videli smo, promena tonske boje neraskidivo je povezana sa promenom orkestarske, instrumentalne boje, za koju se može reći, da je kompozitor, takođe, varira u „horizontali“ (oslojavanje boja) i u „vertikali“ (naizmenično izlaganje dve boje) muzičkog toka „Boja“. To zapravo znači da orkestarska i harmonska komponenta sada imaju ulogu koju su svojevremeno imale ritmička i melodijska komponenta.²¹⁶ Zapravo, njihovim sadejstvom ne samo da rezultira melodija zvučnih boja (reklo bi se da pravo značenje tog pojma jeste upravo sadejstvo orkestarske, instrumentalne i harmonske tonske boje!), nego su ove komponente sada, ujedno, nosioci, kako bi to Popović rekao, „strukturnih težišta“,²¹⁷

²¹⁵ Može se videti da je već na samom početku prvog takta data motivska klica (u Fl, II. Cl, II. i III. Fg) u ritmičkim vrednostima lučno povezane polovine i osmine, već istovremeno delimično diminuirana u solo Vl, kao četvrtina sa tačkom, te zadržavajući tu ritmičku vrednost u istom taktu, još je i metrički pomenjena u deonici solo Cb, čime se stvara efekat polimetrije.

²¹⁶ To nipošto ne znači da nema melodijske komponente. Ona je sada samo u drugom planu, krajnje redukovana na svega tri tona (*a-b-as* u deonici prve flaute).

²¹⁷ Popović objašnjava pojam strukturalna težišta na sledeći način: „Dovođenje muzičkih komponenta i njihovih elemenata u saglasnu koordinaciju daje posebne rezultate: smanjivanjem aktivnosti jedne muzičke komponente ili smanjivanjem dejstva u određenom rasporedu elemenata jednog nivoa, povećavaju se aktivnosti drugih muzičkih komponenta ili se povećavaju dejstva u određenim rasporedima drugih nivoa. [...] U muzičkom toku pojedina muzička komponenta redovno ima ulogu koordinatora svih događanja. [...] Ona komponenta koja se nalazi u ulozi koordinatora jeste, u stvari, strukturalno težište muzičkog sadržaja [...] te se, iz tog razloga, komponente raspoređuju i odmenjuju pažljivo i organizovano.“ Berislav Popović: nav. delo, 109, 111.

„regulatori“ muzičkog zbivanja, ključni konstruktivni činioци u izgradnji muzičkog oblika ovog komada.

Već je rečeno da pomenuti akord, transponovan na drugu tonsku visinu, signalizira kraj prvog odeska forme koja je, po našoj analizi, koncipirana inače u četiri odseka, pri čemu je poslednji odsek (krajnje varirana) repriza prvog odseka.²¹⁸ Odista, kraj svakog od tih odseka sročen je akordom sa početka komada ali uvek u drugačijoj varijanti orkestarskih boja, i drugačijoj harmonskoj boji (bilo oduzimanjem osnovnih tonova akorda ili dodavanjem nekih drugih tonova tim osnovnim tonovima), ali i metro-ritmičkoj konfiguraciji, dinamici i artikulaciji.²¹⁹ I sve to, uglavnom, važi i u širem smislu, u smislu muzičke forme komada u celini. Jer svaki je odsek jedna nova „melodija“ orkestarskih, harmonskih, ali i metro-ritmičkih²²⁰ i dinamičkih kombinacija.²²¹ U tom smislu, treći odsek predstavlja svojevrsnu razradu početnog akorda koji je toliko variran po svim pomenutim komponentama da se jedva može prepoznati. Reč je o kontrapunktskom protoku najraznovrsnijih ritmičko-intervalskih „ćelija“ tog akorda i ujedno klimaksu muzičkog toka ovog komada.²²² A pošto je drugi odsek oblikovan osnovnim akordom transponovanim na drugu tonsku visinu,²²³ možda ne bi bilo neumesno reći da svi odseci predstavljaju svojevrsne fragmente sećanja na odseke, odnosno delove nekadašnje sonatne forme (prvi i drugi odsek na ekspoziciju, odnosno prvu i drugu temu, treći odsek na razvojni deo i četvrti na skraćenu reprizu,²²⁴ bez druge teme).²²⁵ Kao da su se u ovom

²¹⁸ Formalna šema trećeg komada mogla bi se predstaviti na sledeći način: a (1–11), b (12–20), c (20–30), a₁ (31–44).

²¹⁹ Upor. u navedenom izdanju partiture taktove 10–12, 20, 30–31.

²²⁰ Napomenimo da u komadu, bar koliko smo uočili, uopšte nema horizontalne već samo neoznačene vertikalne polimetrije kao što je to na početku koji smo opisali.

²²¹ Variranje dinamičke vrednosti nije toliko ispoljeno u ukviru samih odseka, nego između njih u celini. Tako, odsek a protiče u dinamičkim vrednostima *ppp* i *pp*, odsek b u *ppp*, *pp* i *p*, odsek c u rasponu od *ppp* do *mp* – to je dinamička vrednost klimaksa komada (o kojem, inače, govorimo u nastavku teksta), i odsek a₁ u *pp*, *ppp* i *pppp*.

²²² Upor. taktove 25–28.

²²³ Drugi odsek je građen tako što se u orkestarskim deonicama izlažu tonovi transponovanog akorda (uz, naravno, dodavanje i oduzimanje drugih tonskih visina) na kvaziimitacioni način.

²²⁴ Repriza u ovom komadu znači svakako reprizu akorda u istim tonskim visinama kao u prvom odseku. S tim što taj akod sada protiče u kvaziimitacionom protoku u okviru svake orkestarske grupe ponaosob.

²²⁵ Dodajmo tome zapažanje Roberta Krafta da je muzika u drugom komadu „Vergangenes“ („Prošlost“), „kako [i sam] naslov sugeriše“, svojevrsni „pogled u prošlost“, odnosno u „sonatni tip forme“ čije principe oblikovanja autor, osnovano, prepoznaje u ovom komadu. Videti: Robert Craft: "Schoenberg's Five Pieces for Orchestra", u: Benjamin Bortez and Edward T. Cone (ed.): *Perspectives on*

komadu oni svesno potisnuti sadržaji, zapravo principi oblikovanja, ipak, reklo bi se, nesvesno „vratili“ na „površinu“.

U istom smislu bi se možda moglo govoriti i o svih *Pet orkestarskih komada*, dakle, kao sećanju na tradicionalni sonatni ciklus (ili, pak, neki drugi tradicionalni ciklus), odnosno na „Prošlost“, te na sva ona „Predosećanja“ da će muzički jezik jedne duge tradicije doživeti sada takvu „Peripetiju“ kao nikada pre, tj. do Šenbergove muzičko-jezičke igre koja „obavezno“ znači muzički „govor“.²²⁶ Jer *muzička ideja* (Gedanke), „unutrašnja predstava celine“,²²⁷ odnosno *muzički smisao* može biti iskazana/iskazan samo muzičko-jezičkom igrom prema muzičko-jezičkim pravilima. Samo, drugim rečima, *muzičkom logikom* koju je Šenberg smatrao „kao bitnu kategoriju kompozitorskog posla“.²²⁸ Ona, kako smo mogli da vidimo, a kako to dalje objašnjava Mirjana Veselinović-Hofman, doduše, u kontekstu Šenbergove poetike, ali se to, rekli bismo, isto može reći i za njegovu stilistiku, „pretpostavlja da je komad organizovan na osnovama uzročno-posledičnih veza, odnosno, kao obuhvatna celina koja ispunjava osnovne formalne zahteve: logiku i koherentnost“²²⁹ a dodajmo, i razgovetnost.

Schoenberg and Stravinsky. New York: W. W. Norton & Company, INC., 1972, 13–15. Inače, što se tiče forme trećeg komada Kraftova analiza se podudara sa našom, ali autor ne kaže da se i u ovom komadu može prepoznati sonatni princip. Upor.: isto, 19–21.

²²⁶ U ovom tumačenju *Pet orkestarskih komada*, dakle, kao jednog ciklusa, citirali smo programske naslove koje je na početku svakog od tih komada Šenberg naznačio i to sledećim redom: I komad – „Vorgefühle“ („Predosećanja“), II komad – „Vergangenes“ („Prošlost“), III komad – „Farben“ („Boja“), IV komad – „Peripetie“ („Peripetija“) i V komad – „Das obligate Rezitativ“ („Obligatni rečitativ“) koji smo ukratko protumačili kao obavezan muzički govor. Više o mogućem značenju „Obligatnog rečitativa“ pogledati na primer: Carl Dahlhaus: nav.delo, 144–148; Robert Craft: nav. delo, 22–24. Pomenuli bismo ovde da je u „Obligatnom rečitativu“ reč, između ostalog, o tome da su motivi izloženi na početku komada potom, u njegovom daljem toku toliko transformisani da se jedva mogu razaznati, čime se stvara utisak da se uvek „govori“ o nečemu novom. A zapravo su svi motivi ograničeni na osnovama uzročno-posledičnih veza. Štaviše, na tim vezama počivaju svi komadi međusobno, zbog čega i smatramo da oni svoj smisao ostvaruju pre svega kao ciklus. Recimo, jedna od motivskih ćelija jeste interval prekomerne kvinte (*f-cis*) koji se u vidu razloženog prekomernog kvintakorda eksponira na samom početku prvog komada (videti u partituri deonicu violončela, t. 1–3). A, kako smo videli, prekomerna kvinta jeste gradivni interval akorda u „Bojama“, ali je i jedna od glavnih motivskih floskula u „Obligatnom rečitativu“ data, slično prvom komadu, na samom njegovom početku u sklopu prekomernog kvintakorda, odnosno njegovog sekstakorda (v. prilog, primer 1; 2. takt, II. i III. Ob, Tr i Vc). O motivskim vezama između komada već je pisao Robert Karft u: Robert Craft: nav. delo, 3–24.

²²⁷ Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 60.

²²⁸ Citirana: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 61.

²²⁹ Isto, 61.

Ta muzička logika u „Bojama“ analogna je, kako smo videli, logici tradicionalnog načina melodijskog oblikovanja. Pa kako ta tradicionalna logika podrazumeva, podsetimo, prevashodno promene tonskih visina, tako, dakle, Šenbergova melodija zvučnih boja podrazumeva prvenstveno promene orkestarskih, a i harmonskih, tonskih boja. U tom smislu, a osporavajući „preterano uske“ definicije ovog pojma po kojima se on opisuje kao „raznolika obojenost jedne jedine tonske visine“, Karl Dalhaus s pravom ističe sledeće: „baš kao što se promena u tonskim visinama ne mora nužno predstaviti u jednoj istoj tonskoj boji da bi bila melodija, tako promena instrumentacije, da bi se pojavila kao *Klangfarbenmelodie*, ne mora nužno biti ograničena na jednu kontinuiranu tonsku visinu. Instrumentacija postaje *Klangfarbenmelodie* ne zato što melodija tonskih visina spada na monotoniju već zato što je ostvaren balans između instrumentacije i melodije tonske visine na mestu uobičajene prevlasti ove druge. Šenberg je ostvario taj balans u Op. 16, br. 3 redukcijom melodijskog elementa, ne ukidajući ga“.²³⁰

4. 3. Vebern: *Pet orkestarskih komada op. 10*

Slično Šenbergu *misli* i Anton Vebern u *Pet orkestarskih komada op. 10*.²³¹ Drugim rečima, i Vebernov *vokabular*, kao i Šenbergov, podrazumeva atonalnost, atematizam i melodiju zvučnih boja. Ali poslednja dva *pojma* Vebern *shvata* unekoliko drugačije u odnosu na Šenberga. Dok se Šenberg fokusira, ipak, na širu razradu materijala, Vebern se koncentriše na ono najbitnije. I to je i za njega, kao i za Šenberga, *muzička ideja*. Ali je on *shvata* kao *muzički motiv*, tj. muzičku „klicu“ iz koje nastoji da iscrpi sav muzičko-izražajni potencijal, dakako kao i Šenberg, izbegavanjem ponavljanja,

²³⁰ Carl Dahlhaus: nav.delo, 141–142.

²³¹ Komadi su pisani za krajnje neobičan i, u odnosu na Šenbergove komade, mnogo manji instrumentalni sastav: jednu flautu (takođe malu flautu), obou, klarinet in B (takođe basklarinet in B) i klarinet in Es, hornu in F, trubu in B, trombon, harmonijum, čelestu, mandolinu, gitaru, harfu, udaraljke (zvončiče, ksilofon, klepetušu, duboka zvona, triagl, cimbal, mali bubanj, veliki bubanj) i po jedan solo gudački instrument.

odnosno varijacionim razlistavanjem muzičkog oblika iz te „klice“.²³² Ali je baš zato taj muzički oblik krajnje sažet, minijaturan.²³³

Paradigmatski primer te, zapravo, krajnje ekonomske muzičko-jezičke igre jeste četvrti komad oblikovan u svega 6–7 taktova, naravno, varijacionim razrastanjem motiva koji je na samom početku komada izložen u mandolini.²³⁴ U stvari, sam taj motiv čine tri submotiva od čijih je intervalskih i ritmičkih varijanti konstituisana i melodijska i harmonska komponenta muzičkog toka komada. U ritmičkom pogledu, prvi submotiv („a“) čine dve osmine, drugi („b“) osminska triola i treći submotiv („c“) osmina note i osminska i četvrtinska pauza. Tako ritmički sročeni motivi varirano se ponavljaju, takođe, u ritmičkom smislu, u: deonici trube in B (metrički pomeren i skraćen, tj. sveden na submotive a i b koji su uz to i sinkopirani; t. 2),²³⁵ deonici trombona (reč je o sinkopiranoj varijanti drugog submotiva, takođe, metrički pomerenog, delimično augmentiranog i proširenog za osminu note, i varijanti trećeg submotiva koji je, takođe, delimično augmentiran – augmentirana je, zapravo, osmina note; t. 3–4), deonici mandoline (retrogradna varijanta početnog, sada skraćenog motiva na prvi i drugi submotiv, pri čemu je ovaj drugi ona sinkopirana varijanta tog submotiva prethodno izloženog u deonici trombona, a sada još i proširen; t. 5–6) i, najzad, u deonici violine (posredi je varijanta prethodno izložene retrogradne varijante u deonici mandoline, pri čemu je drugi submotiv metrički pomeren i sinkopiran, a prvi submotiv proširen i transformisan u kvintolu).

²³² Koncept muzičke ideje Mirjana Veselinović-Hofman ističe, može se reći, kao centralni i u Vebernoj i u Šenbergovoj estetici. Videti: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 56, 60–62.

²³³ Svih Vebernovih *Pet orkestarskih komada* op. 10 traju koliko i Šenbergov komad „Boje“ – oko četiri minuta.

²³⁴ Pogledati primer 1 na sledećoj stranici. Korišćeno je sledeće izdanje partiture: Anton Webern: *5 Stücke für Orchester op. 10*. Wien: Universal Edition, cop. 1923, Nr. 5967/Nr. 12416.

²³⁵ Može se reći da je ritmička konfiguracija intervala u deonici viole (t. 2–4), tj. „harmonske pratnje“ opet varijanta te sinkopirane varijante početnog motiva, a koja je skraćena za prvu osminu note, (dvostruko) augmentirana (kao polovina sa tačkom) i proširena za četvrtinu note, a da je ritmički sadržaj u deonici klarineta in B: 1) metrički pomeren, proširen i ritmizovan varijanta (t. 2–3) i 2) skraćena varijanta (samo na polovinu note sa tačkom, t. 5) ove varijante sinkopirane osmine, polovine note sa tačkom i četvrtine, u deonici viole, itd. I „harmonska pratnja“ je, dakle, građena, u ritmičkom smislu, na varijantni način.

Primer 1

Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. 10: IV komad (Fließend, äußerst zart / ♩ = ca 60/).

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 60)

rit. - - tempo rit. - [5] - - - - tempo

Kl. in B *ppp* *ppp*

Trp. in B
m. Dpf. *dolce* *pp* *dolcissimo* *pp*

Pos.
m. Dpf. *pp* *sehr gebunden*

Mand. *dolce* *p* *Zeit lassen* *pp*

Cel. *ppp* *pp*

Hrf. *pp* *pp*

kl. Tr. *ppp*

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 60)

rit. - - tempo rit. - - - - tempo

Solo - Gg.
m. Dpf. *ppp* *wie ein Hauch*

Solo - Br.
m. Dpf. *pp*

I intervalska struktura motivskog materijala *mišljena* je na varijantni način što, samo na prvi pogled, ne izgleda dosledno kao ritmička struktura. Reč je o tome da intervali koji konstituišu početni motiv, a to su velika sekunda naviše (c_2-d_2), prekomerna kvarta naniže (d_2-as_1), velika septima naviše (as_1-g_2), velika terca naniže (g_2-es_2) i umanjena oktava naniže, tj. enharmonski čitano, velika septima naniže (es_2-e_1), nisu, bar koliko smo uočili, potom dosledno varirani u smislu promene smera u vertikalnoj (tj. izverziji) ni u horizontalnoj (tj. račjem), a ni u pogledu obe ove

komponente istovremeno (tj. račjoj inverziji). Ali, ukoliko se uzmu u obzir sva pomenuta skraćenja početnog motiva, a i činjenica da je i sam taj početni motiv već građen na varijantni način ($v \uparrow$ i $v \downarrow$, što znači da je promenjen smer intervala), onda se može govoriti o, ipak, doslednom variranju intervalskog sadržaja motivskog materijala. Odnosno, sve intervalske strukture koje čine i melodijsku i harmonsku komponentu muzičkog toka komada jesu varijante pomenutih početnih intervalskih odnosa i to pre u smislu vrste intervala, nego njihove veličine. Tako, pomenutu ritmičku varijantu motiva u deonici trube in B, u melodijskom, tj. intervalskom smislu čine umanjena kvinta naviše (obrtaj prekomerne kvarte naniže), velika nona naniže (što je varijanta velike sekunde naviše), velika septima naviše (zadržana je i vrsta i smer intervala kao u početnom motivu ili, ako se posmatra poslednji interval početnog motiva – velika septima naniže, može se reći da je promenjen smer intervala, a ne njegova veličina, što bi inače dalo obrtaj tog intervala), a to znači da je ovde, pre svega, izostavljena varijanta intervala terce što je saobrazno skraćenju početnog motiva. I dalje, taj interval velike septime naviše potom je formulisan kao mala nona naniže (gis_1-g) u deonici trombona (obrtaj male none je velika septima). Zatim, čista prima u deonici mandoline (t. 5–6) mogla bi da se shvati kao varijanta intervala umenjene oktave, ali samo, naravno, u smislu veličine intervala koji bi se dobio obrtajem tog intervala oktave, a ne i njegove vrste. I najzad, motiv u deonici violine (t. 5–6) građen je od intervala male septime naniže (a to je u obrtaju velika sekunda naviše), umanjene kvinte naniže (u obrtaju prekomerna kvarta naviše), velike sekunde naniže (što može da se čita kao varijanta velike septime naviše u istom smislu kao i pomenuti interval čiste prime) i male none naviše (obrtaj velike septime naniže). Stoga, može se reći da i ovaj motiv jeste, i u intervalskom smislu, varijanta početnog motiva, s tim što je opet izostavljen interval male terce i nisu dosledno „obrnuti“, odnosno promenjeni smerovi intervala. Zato smo i rekli da se varijantnost odnosi pre svega na vrstu, a ne na veličinu intervala. Isto se odnosi i na „harmonsku pratnju“. Akord u deonici harfe (t. 1) građen je od intervala male sekste (obrtaj velike terce!) i čiste kvarte, što zapravo znači da je Vebern, po svoj prilici, sasvim namerno izostavio interval velike terce da bi, dakle, njime izgradio harmonsku komponentu. A interval čiste kvarte može se, opet, shvatiti kao varijanta

prekomerne kvarte gde je, dakle, promenjena samo vrsta intervala. Štaviše, da to sâm Vebern tako shvata vidi se, rekli bismo, po tome što sledeći akord čine upravo čista i prekomerna kvarta (deonice solo viole i klarineta in B, t. 1–3). I tako dalje.²³⁶

Ovaj svojevrsni „račun“ tonovima koji se rukovodi doslednim segmentiranjem ili fragmentiranjem muzičkog materijala u različite instrumentalne deonice, a to znači i različite registre, odnosno boje, rezultira stoga punktualizmom ili poentilizmom, dakle, novom gramatikom.²³⁷ A dakako i melodijom zvučnih boja koja je, kako se moglo videti, oslonjena na motivski sadržaj. Drugim rečima, dok Šenberg, podsetimo, misli melodiju zvučnih boja prevashodno na akordski, preciznije, harmonski način, Vebern je *razume* prvenstveno kao neraskidivo povezanu sa atematizmom, tj. motivikom. A da je taj *način muzičkog mišljenja* Vebernu svojstven uopšte – ne samo u ovom komadu, odnosno u *Pet orkestarskih komada* op. 10, i ne samo u ovom, nego i u kasnijem periodu njegovog kompozitorskog rada, osvedočiće način muzičkog kazivanja u *Simfoniji* op. 21 i to na „čisto“ dodekafonskom jeziku!

Pored svega pomenutog, možemo zaključiti da i Šenberg i Vebern u analiziranim delima pokušavaju da iznađu muzičko-jezička pravila koja bi, u funkcionalnom smislu, bila analogna pravilima tonalnog sistema, odnosno tonalnog jezika, ne ulazeći, pri tome, u direktnu „raspravu“ sa tim nasleđenim jezikom.

Berg se, međutim, sasvim eksplicitno „raspravlja“ sa tonalnim sistemom kao i, pre svega, sa onim što je njime artikulisano – tradicionalnim (instrumentalnim) formama „pokazujući“ mogućnosti *načina upotrebe*, a samim tim i moguća *značenja* tih „fermenta“ prošlosti.

²³⁶ I na dinamičkom planu se, takođe, može uočiti varijantnost. Upor. u gore datom primeru 1.

²³⁷ Punktualizam (lat. punctum – tačka), odnosno poentilizam (franc. point – tačka) što je istoimeno naziv za analognu slikarsku tehniku neoimpresionizma (Žorž Sera/Georges Seurat), a koja podrazumeva „postupak punktuiranja boja, tj. slaganja tačaka na površini koje superponiranjem u pogledu čine specifičnu reprezentativnu površinu“ (Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 408), u muzici, analogno toj slikarskoj tehnici, znači da se, kako to Despić objašnjava, „celina gradi iz zvučnih 'tačaka', tj. iz pojedinačnih tonova“, a dodajmo i intervala, „razasutih ne samo u vertikalnom prostoru, nego pre svega u horizontalnom – dakle, u vremenu“, u stvari u zvučnom kontinuumu. Dejan Despić: *Harmonija sa harmonskom analizom*. III deo. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1994, 174.

4. 4. Berg: *Vocek*

Berg se u svojoj operi *Vocek* igra starim instrumentalnim oblicima poput svite, vojničkog marša, uspavanke, ronda, simfonije, pasakalje, fantazije sa fugom, invencija itd. i to realizujući svaki čin, zapravo svaku scenu u okvirima neke od tih formi.²³⁸ To znači da on ruši gramatička pravila operne forme čime je ujedno i inovira.²³⁹ A takođe i da sa nasleđenim romantičarskim iskustvom „krstari“ kroz „bilo koju“ tradiciju (ne samo romantičarsku iz koje je ekspresionizam proistekao, već sve do renesanse, kao i kroz narodnu tradiciju),²⁴⁰ kao što sa istim tim iskustvom fuzioniše različite žanrove. No, naravno, ni rezultat, a ni cilj te njegove igre nije romantičarski. Reč je ovde o tipično ekspresionističkom maniru prodiranja u suštinu stvari, u srž instrumentalnog oblika, u latentnu dramaturšku logiku tog oblika koju Berg gotovo poistovećuje sa logikom dramske situacije ostvarujući tako čvrstu, zapravo neraskidivu vezu između muzičkog i dramskog teksta – oba ekspresionističkih „valera“.²⁴¹

²³⁸ Opera je koncipirana u tri čina od po pet scena. Libreto je napisao sam Berg prema drugoj redakciji istoimene drame (ur. Paul Landu/Paul Landau, 1909) Georga Bihnera (Georg Büchner).

²³⁹ Istina, kako je to već zapazio Karner, još su Wagner (Richard Wagner) u *Majstorima pevačima* (*Die Meistersinger*) i Verdi (Giuseppe Verdi) u *Magbetu* (*Macbeth*) i *Falstafu* (*Falstaff*), koristili instrumentalne forme, zapravo fugu kao okvir pojedinih scena (Mosco Carner: "The Operas", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London: Duckworth, 1975, 158). No, oblik fuge nije bio novina na polju vokalno-instrumentalnog žanra čak ni u periodu baroka. Takođe, iako se igra fugom u operi može smatrati inoviranjem tog žanra i iako je taj potez u funkciji dramaturškog simbolizma, on ipak nije tako radikalno kao u Bergovoj igri našta smo već delom ukazali i o čemu govorimo u nastavku ovog teksta.

²⁴⁰ Osim što se igra, npr, paradnim vojničkim maršom, tj. „neumetničkom“, kvazimilitarnom, popularnom muzikom (3. scena, I čin) diferencirajući je, *à la* Maler (Gustav Mahler) u finalu svoje *Druge simfonije* (!), od one „umetničke“ i tipom zvučnosti (uobičajen vojnički orkestar mešoviteg sastava) i prostorno (iza scene), Berg citira narodne pesme (npr. Vocekova narodna pesma „Tri konjanika“, 3. scena, III čin).

Inače, kako kaže Mirjana Veselinović-Hofman, „romantizam je [...] prvi pravac u muzici koji je, poštujući princip kontinuiteta njenog razvoja, otvorio muzici mogućnost pozivanja na 'bilo koju' tradiciju: i to ne samo klasičarsku iz koje je proistekao, nego i baroknu i renesansnu, kao i tradiciju nacionalnih kultura“ (*Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 29).

²⁴¹ Bergova jezička igra afirmiše praktično sve ključne tematske oblasti ekspresionističke umetnosti: patologiju – od lične (patološko stanje glavnog lika Voceka), preko porodične (loš odnos između Voceka i Marije koji rezultira njenim ubistvom, a potom i Vocekovom smrću), do društvene, koja je u znatnoj meri i uzročnik prethodnih (glavni uzrok nesreće je novac, odnosno siromaštvo); to znači i kritiku društva, ali, u krajnjoj liniji, i simptom krize savremene civilizacije itd. Pri tom se ta jezička igra rukovodi opštim gramatičkim pravilima ekspresionističkog jezika – deformacijom (postepena psihološka deformacija Voceka) i groteskom (na primer, predstavnici višeg društvenog sloja, likovi Kapetana i Doktora su groteskne figure, u suštini mentalno neuravnotežene, opsednute „velikim temama“, a zapravo sopstvenim strahovima od prolaznosti, neumitnosti proticanja vremena, što „skrivaju“ svojim profesijama; ali su i svojevrсни zločinci – svojim konstantnim i sasvim eksplicitnim nipodaštavanjem i provociranjem Voceka namerno doprinose njegovom psihičkom rastrojstvu, koje je, opet, dobrim delom uzrokovano lošom materijalnom situacijom zbog koje je Vocek i „primoran“ da

Berg se igra muzičko-izražajnim sredstvima u skladu sa gramatikom slobodne atonalnosti, ali delimično i nasuprot njoj, uplićući u tu igru tonalne figure i poteze. Na primer, C-dur, ton *c* (reč je uglavnom o pedalu na tom tonu) i intervale čiste kvinte (*g-d*) i umanjene kvinte ili prekomerne kvarte (*h-f* ili *f-h*, svedjedno je kako se čita!) lajtmotivski tretira, čime ti intervali dobijaju značenje „tonalnih“ uporišta.²⁴² To, međutim, nije slučaj sa pomenutim tonalitetom i tonom jer oni upravo zbog promene pravila dobijaju druga značenja – u atonalnom protoku postaju disonantni.²⁴³ Sve to svakako ima dramaturšku funkciju, kao što to imaju i svi drugi Bergovi potezi – tipično ekspresionistička kontrapunktsko-varijaciona igra²⁴⁴ i orkestracija.²⁴⁵ S tim u

bude „zamorče“ Doktorovih eksperimenata). Pomenute tematske oblasti, koje smo prepoznali u operi *Vocek*, među ključnim odlikama ekspresionističke umetnosti izdvojila je prof. Mirjana Veselinović-Hofman na svojim redovnim predavanjima iz Opšte istorije savremene muzike koja je autorka ovog teksta slušala kao redovni student V godine na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, školske 2009/2010 godine. Reč je o izlaganju minucioznih analiza, sjajnih tumačenja, uodnošavanja i različitih kontekstualizacija kompozicija tog perioda, reklo bi se, plauzibilnom izlaganju, te sam sopstvene beleške sa tih predavanja odlučila da u ovom radu tretiram kao podjednako pouzdani i ravnopravni izvor među ostalom literaturom. Koristim ovu priliku da se zahvalim svojoj mentorki dr Mirjani Veselinović-Hofman i na saglasnosti da to učinim. Upućivanje na pomenute beleške u daljem tekstu biće označeno kao „beleške sa predavanja“.

²⁴² Zapravo, ti intervali, kako je to Karner zapazio, osnova su osmotonskog akorda čiji su ostali tonovi (*a, des, es i fis*) izvedeni iz tih osnovnih intervala, i kojim se završava svaki čin opere, pri čemu je svaki put izmenjen u strukturi i orkestraciji. Zato autor, s pravom, pripisuje tom akordu značenje „toničnog“ akorda celog dela. Nav. prema: Mosco Carner: "The Operas", nav. delo, 158.

Inače, interval čiste kvinte je jedan od lajtmotiva Marije, umenjene kvinte ili prekomerne kvarte je jedan od glavnih lajtmotiva koji se vezuje za Voceka, a C-dur i ton *c* simbolizuju novac, odnosno siromaštvo. Tumačenje lajtmotiva uglavnom smo usvojili od Karnera i Džarmana (Mosco Carner: "The Operas", nav. delo; Douglas Jarman: *The Music of Alban Berg*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1979, <http://books.google.rs>). Spomenimo ovde i da se Berg igra C-durom tako što pojedine segmente muzičkog toka piše u tom tonalitetu (prva scena drugog čina na primer) ili tako što ga izlaže samo u horizontali kao C-dur glisando (na primer, druga i četvrta scena trećeg čina). U nastavku teksta tumačićemo moguća značenja nekih od ovih simbola na ukupnom značenjskom nivou dela, a koja se (ta značenja kao i značenja drugih simbola) razotkrivaju, odnosno dobijaju svoj mogućni konačni smisao u poslednjem činu. To je jedan od razloga zašto smo taj čin odabrali za detaljnije razmatranje.

²⁴³ Upravo se, dakle, sa promenom pravila igre preokreću značenja, *muzička značenja* – tritonus, odnosno jedan disonantni akord (pomenuti „tonični“ akord celog dela) postaje konsonantan, a C-dur, odnosno ton C disonantan! Zato je Adorno u pravu kada kaže da su u „novoju muzici“ kakofonični upravo tonalni sazvući, a ne disonance, odnosno da su svojevrzne enklave na atonalnom području. Prema: Adorno W. Theodor: „Schönberg i napredak“, u: *Filozofija nove muzike*. Prev.: Ivan Focht. Beograd: Nolit, 1968, 62.

²⁴⁴ Reč je o metro-ritmičkom variranju.

²⁴⁵ Berg koristi izuzetno obiman izvođački aparat: orkestar *a quattro* sastava sa velikom baterijom udaraljki (timpani, čineli, veliki bubanj, tam-tam, triangl, ksilofon, čelesta) i harfom, i ansamble na sceni – pomenuti vojni orkestar, „kafansku muziku“ (dve violine, klarinet in C, harmonika, gitara i bombardon – vrsta tube u 4. sceni drugog čina, odnosno klavir u 3. sceni trećeg čina) i kamerni orkestar (3. scena drugog čina), kako je sam kompozitor naznačio, istog sastava kao i kamerni orkestar Šenbergove *Kamerne simfonije* (*Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente op. 9*). No, sam tretman orkestra jeste pretežno kamerni, dakle tipično ekspresionistički, kao što je takav i tretman

vezi, kompozitor, pak, ne sledi sintaksičko načelo izbegavanja ponavljanja. Opera nije atematska, a princip ponavljanja, može se reći, jeste pravilo iskazano već i pomenutom lajtmotivskom igrom (u operi je korišćeno oko dvadeset lajtmotiva).

Zato je i razumljivo što Bergov *pojam* bilo koje od pomenutih instrumentalnih formi ima malo šta zajedničko sa tradicionalnim pojmom tih formi. No, upravo to malo zajedničkog govori mnogo – govori zašto se kompozitor njima igra. Uzmimo za primer treći čin, odnosno formu invencije. Ono malo zajedničkog između kompozitorovog i tradicionalnog pojma invencije sadržano je u *opštem značenju te forme* i njenoj *formalnoj odlici* – u značenju invencije kao kompozicije koja se odlikuje *kompoziciono-tehničkim inovacijama*, „*pronalascima*“ ili *složenijim kontrapunktskim postupcima*²⁴⁶ i njenom formalnom *principu izmenjenog ponavljanja*. Jer i tradicionalan i Bergov pojam invencije podrazumevaju složenije polifone forme zasnovane na konstantnom ponavljanju *jednog istog tematskog materijala u različitom kontrapunktskom „svetlu“*. U tim *opštim gramatičkim pravilima*, po našem mišljenju, Berg je „pročitao“ *vanmuzička značenja*, te je, po rečima Mirjane Veselinović-Hofman, invenciju izabrao u skladu sa logikom dramske situacije u ovom činu, koja podrazumeva *različito reagovanje na jednu istu stvar*.²⁴⁷ Zato je svaka scena rađena kao invencija na jedan materijal: na jednu temu (1. scena), na jedan ton (2. scena), na jedan ritam (3. scena), te na jedan akord (4. scena), jedan tonalitet (orkestarski postludijum 4. scene) i na jedan ravnomerni pokret (5. scena). Svi ti *materijali* su, dakle, *simboli situacija* koje se razvijaju.²⁴⁸ S tim u vezi, pretpostavljamo da kompoziciono-tehnička rešenja i složeni kontrapunktski postupci ovde imaju smisao upravo *pronalaska rešenja* tih situacija – *složenih psiholoških i emotivnih stanja i odnosa glavnih protagonista*. Dodajmo tome da izmenjeno ponavljanje, takođe, znači i nemogućnost povratka na prvobitno stanje, nemogućnost izbavljenja, rešenja situacije i, ujedno, fiksiranost, zapravo, mogućnost

pojedinačnih instrumenata – potenciraju se njihove krajnje izražajne mogućnosti, te neuobičajene kombinacije, specifični načini izvođenja i tako dalje (neke od ovih karakteristika ilustrovaćemo primerima u nastavku teksta).

²⁴⁶ Upor.: Vlastimir Peričić: nav. delo, 246.

²⁴⁷ Nav. prema beleškama sa predavanja. U prvoj sceni („Mariens Stube“/„Marijina soba“) reč je o Marijinom grehu, u drugoj sceni („Waldweg am Teich“/„Šuma pokraj jezera“) o ubistvu, u trećoj („Schenke“/„Krčma“) o Vocekovom grehu (zločinu, tj. ubistvu Marije u drugoj sceni), u četvrtoj (naslovljena kao i druga scena!) o grehu i ubistvu i u petoj sceni („Straße vor Mariens Wohnung“/„Ulica ispred Marijine kuće“) o, rekli bismo, neumitnosti sudbine.

²⁴⁸ Znači, ti materijali su lajtmotivi ili su bar od lajtmotiva građeni.

samo jednog ishoda, a to je katastrofa – smrt glavnih aktera. Zato je i logično da je Bergova muzičko-jezička igra tipično ekspresionistička kontrapunktsko-varijaciona igra pomenutim materijalima invencija koje, u stvari, i nisu ništa drugo do varijacije na te materijale.²⁴⁹ Znači, bogatim kontrapunktsko-varijacionim radom sa tim materijalima Berg prikazuje pomenuta psihološka i emotivna stanja i odnose glavnih aktera.

U tom smislu posebno su karakteristične druga, treća i četvra scena, odnosno Invencije na ton *h* (simbol Marijine smrti), na ritam polke (simbol greha, krivice) i na šestozvuk izgrađen od tonova heksakorda (*b-cis-es-e-f-gis*) koji simbolišu celokupnu tragediju dela, tj. predstavljaju simbole Vocekove i Marijine smrti: ton *cis* i sekundni pokret su simboli noža kojim je Vocek ubio Mariju i koji ga je, potom, odveo u smrt, a interval čiste kvinte, *b-f* ili *cis-gis*, simboliše mrtvu Mariju.²⁵⁰ U skladu sa dramskim zbivanjem, Berg tretira ove materijale na različite načine: ton *h* izlaže kao pedal, tremoliran pedal, te ritmizovani pedal, odnosno ostinato, pri tom i sa metričkim pomeranjima, zatim u augmentaciji, diminuciji, kao i u različitim registrima (u rasponu od subkontra do treće oktave!) i različitim orkestarskim bojama; slično čini i sa ritmom polke i heksakordom, pri čemu različite oblike ritma polke i kontrapunktski uodnošava – istovremenim izlaganjem različitih ili imitacionim izlaganjem istih ili različitih njegovih oblika,²⁵¹ dok različitim oblicima heksakorda

²⁴⁹ Sam Berg je i naznačio u prvoj sceni, tj. Invenciji na jednu temu da je u pitanju tema sa varijacijama.

²⁵⁰ Upor.: Mosco Carner: "The Operas", nav. delo, 190.

²⁵¹ Kako je to već primetila Tijana Popović-Mladenović, ovako značajnu ulogu u kompozicionoj igri ritam je, pre muzike XX veka imao jedino u izoritmičkim delima XIV i XV veka, dakle u periodu renesanse! Upor.: Tijana Popović-Mladenović: *Muzičko pismo...*, 87. A objašnjavajući, pored ostalog, tretman ritma u svom *Kamernom koncertu/Kammerkonzert* (u otvorenom pismu, iz 1925. godine, upoučenom Šenbergu) sam Berg je prokomentarisao i tretman ritma u ovoj sceni sledećim rečima: „It was in a scene in my opera, *Wozzeck*, that I showed for the first time the possibility of this method of allotting such an important *constructive* role to a rhythm. But that such a degree of thematic transformation on the basis of a rhythm, such as I have attempted in the Rondo under discussion, is admissible, was proved to me by a passage from your 'Serenade', where in the last movement (admittedly for quite different motives) you place a number of motives and themes from preceding movements on rhythms that did not originally belong to them. I have just read an article by Felix Greissle (*Anbruch*, February 1925) about the formal foundations of your Wind Quintet in which he writes, among other things, in the last sentence 'The themes always has the same rhythm but in each case is made up of notes from a different series', and this seems to me to be further proof of the rightness of such a method of rhythmic construction.“ Citirano prema: Douglas Jarman: nav. delo, 147. Nadovezujući se na ovaj Bergov komentar, a na osnovi analize kompozitorovog opusa uopšte, Douglas Džarman, možda s pravom, smatra da ovo Bergovo „skromno odricanje originalnosti ne bi trebalo uzeti ozbiljno“, čak i da tretman ritma u njegovim kompozicijama „daleko nadmašuje one [tretmane – dodala M. L.] u delima koje je citirao kao modele“ (Isto, 147). U tom smislu, autor ističe da se takav

gradi i horizontalu i vertikalu. U dramaturškom smislu ti materijali čine fon na kome se odvija dramska radnja, ali figuriraju i kao svojevrsni „protagonisti“.

Tako, na primer, u drugoj sceni ton *h* u vidu pedala (oktavno udvojen u pomenutom registarskom rasponu u gudačkom partu; upor. u partituri taktove 97–100)²⁵² čini fon „zategnute“ situacije između Marije i Voceka.²⁵³ To je na simboličan način akcentovano njenim rečima „kako je mesec crven“, a u muzičkom smislu lajtmotivom „krvavog meseca“ u njenoj deonici koji se neposredno pre toga

„konstruktivni ritam“ (taj termin kako sam ističe koristi „kao oznaku za svako ponavljanje ritmičkog obrasca koji funkcioniše nezavisno od harmonskog ili melodijskog materijala“) može naći još u Bergovim delima iz 1909–10. godine, u *Četiri pesme* (4 *Gesänge*) op. 2, te da će ostati jedna od ključnih karakteristika njegovog kompozitorskog stvaralaštva, što autor detaljnim analitičkim izlaganjem i argumentuje. A to ćemo delom, moći i da vidmo na primeru *Violinskog koncerta* koji sa *Vocekom* ima i mnoge druge sličnosti.

Inače, razumljivo je da upotreba ritma polke uslovljava i specifičan tretman instrumenata – i klavira, koji se u trećoj sceni prvi put koristi, i orkestra, posebno gudačkog parta (*pizz.* i *col legno*), koji zvuče kao udaraljke.

²⁵² Upućujemo na sledeće izdanje partiture: Alban Berg: *Wozzeck*. Oper in 3 Akten (15 Szenen) op. 7. English translation by Eric Blackall and Vida Harford. Vienna: Universal Edition, cop. 1926, Nr. 7379/ Nr. 12100, ISMN M-008-01960-9, UPC 8-03452-00915-3, ISBN 3-7024-1150-0.

²⁵³ Ishod ove scene nagovešten je, inače, u prethodnoj, tj. prvoj sceni Marijine molitve u kojoj ona zapravo, prolazeći kroz složena psihološka i emotivna stanja čita Bibliju (priču o grešnoj Mariji Magdaleni sa kojom se indentifikuje) i moli Gospoda za oproštaj zbog svoje grešne veze sa Vocekom (njihovo dete, kako to Kapetan kaže na samom početku dela, „nije blagosloveno od crkve“). Sva Marijina unutrašnja previranja muzički su iskazana, kako je pomenuto, kroz Invenciju na jednu temu, odnosno sedam varijacija na tu temu zaključenih fugom. Sama tema je simbol dramske situacije – Marijinog čitanja Biblije, a koncepcija te teme u dva kontrastna odseka (ab) nameran je dramaturški potez – kontrast tonalnosti (g-mol) prvog odseka (t. 1–7) i atonalnosti drugog odseka (t. 7–9) teme sugerise Marijino „objektivno“ čitanje Biblije i, potom, njenu subjektivnu reakciju. Taj kontrast je dodatno potcrtan tretmanom Marijine deonice: u prvom odseku reč je o *Sprechgesang*-u („govorno pevanje“), a u drugom, o običnom pevanju, pri čemu se u klarinetu in *Es* izlaže i lajtmotiv noža (karakterističan je tremoliran sekundni pokret i ton *cis*, ali je ovde transponovan), koji se, inače, kao „crvena nit“ provlači kroz celu scenu i očigledno ima značenje predznaka Marijine sudbine. Zato će taj lajtmotiv figurirati i u sledećoj, sceni ubistva. Nije zgoreg pomenuti da ni izbor tonaliteta g-mola nije slučajna jer sama tema počinje skokom sa I na V stupanj – *g-d*, a to je pomenuti lajtmotiv Marije. S tim u vezi, napomenimo da je Berg na kraju prethodne scene, tj. na kraju drugog čina u kome Vocek leži na podu poražen u tuči sa Bubnjarem, očigledno namerno izostavio tonove *g* i *d* iz „toničnog“ akorda da bi njima, dakle, započeo prvu scenu trećeg čina i time ukazao na povezanost Marije i Voceka, odnosno na povezanost njihovih sudbina!

Sve varijacije su, ukratko rečeno, različiti tipovi Marijinih reakcija na ono što čita, a vrhune u fugi – kako kaže Karner, „duhovnom klimaksu cele scene“ (Mosco Carner: nav. delo, 186). Reč je o dvostrukoj fugi čije su teme izgrađene od matrijala odseka a i b glavne teme, a koja jedva da liči na tradicionalnu dvostruku fugu, zapravo rađena je u skladu sa gramatikom slobodne atonalnosti! A u dramaturškom smislu, može se reći da fuga predstavlja svojevrsnu nadu (s obzirom da je posredi molitva), ali i da, kako je na to ukazala Mirjana Veselinović-Hofman doduše u vezi sa fugom iz 2. scene drugog čina, a to se isto može reći i u ovom kontekstu, po svojoj latentnoj dramaturškoj logici – promeni, sugerise neumitnost sudbine. Jer u fugi, poznato je, nema reprize (prema beleškama sa predavanja). Upravo je to muzički akcentovano, na samom kraju scene (videti taktove 71–72 u navedenom izdanju partiture), pedalom na dubokom tonu 2H što, dakle, priprema sledeću, drugu scenu, odnosno Invenciju na taj ton *h* koji, stoga, može da se shvati kao simbol samog Marijinog ubistva.

(imitaciono) izlaže u trombonima, a potom i u Vocekovoj kada joj na tu njenu konstataciju odgovara rečima „kao crveno gvožđe“ (t. 100). Pomenuti lajtmotiv je, kako je to primetila Mirjana Veselinović-Hofman, u stvari serija, a sročjen je tako da je prvih šest tonova (*g-cis-e-as-c-d*) u Marijinoj deonici, a drugih šest tonova u Vocekovoj deonici (*f-b-es-fis-a-h*).²⁵⁴ Berg, pak, ne koristi seriju na dodekafonski način već isključivo kao dramaturško sredstvo – njom simbolički ukazuje da Marija i Vocek imaju, zapravo, iste probleme, te da nema rešenja, tj. da je sve fiksirano (kao što su svi tonovi serije fiksirani), što će reći da je moguć samo jedan ishod a to je ubistvo na koje sugeriše i tipično ekspresionistički simbol crvenog, tj. krvavog meseca,²⁵⁵ i koje neposredno i sledi. Upravo u tom momentu ubistva ton *h* figurira kao svojevrsni „protagonista“ i to u formi najmoćnijeg ekspresionističkog sredstva izraza – krika, koji je u Marijinoj deonici iskazan kao skok kroz dve oktave (*h²-h*, videti u partituri t. 103).²⁵⁶ Da Vocek, pri tome, ipak nije želeo njenu smrt može se „iščitati“ iz njegove deonice u kojoj se, u trenutku kada shvata da je Marija mrtva, izlaže ton *c* koji u atonalnom okruženju ima disonantan efekat. Stoga se ton *h* može tumačiti i kao simbol njegovog ludila, a siromaštvo videti kao uzročnik Marijine smrti (videti u partituri t. 106).²⁵⁷

To je naročito eksplicitno u sledećoj, trećoj sceni, odnosno Invenciji na jedan ritam – ritam polke koji je, po Karneru, simbol Vocekove krivice,²⁵⁸ i koji takođe, osim što čini fon dramske situacije, postaje „akter“ radnje u ključnom dramaturškom momentu (videti u partituri t. 186–209): kada Margareta primećuje krv na Vocekovoj odeći, različiti oblici ritma polke postepeno se izlažu u kanonu instrumenata, solističkih, tj. deonica Voceka i Margarete, i hora prisutnih momaka i devojaka. Time

²⁵⁴ Nav. prema beleškama sa predavanja.

²⁵⁵ Crveni, tj. krvavi mesec je Mirjana Veselinović-Hofman isticala kao jedan od ključnih motiva u ekspresionističkoj umetnosti koji simbolizuje tragediju (iz beležaka sa predavanja).

²⁵⁶ Taj momenat Marijine smrti Berg muzički rešava gotovo na filmski način – lajtmotivskim „flash back“-om. Neposredno nakon njenog krika, izlažu se svi ključni lajtmotivi koji se vezuju za Mariju, tj. lajtmotivske „slike“ iz njenog života: „zavođenja“ (iz pete scene prvog čina), „minduša“ (materijal prve teme sonatnog oblika, prva scena drugog čina), „uspavanke“ (iz treće scene prvog čina) itd.

²⁵⁷ Čak i u trenutku samog ubistva, kako je to primetila Mirjana Veselinović-Hofman (prema beleškama sa predavanja), ton *c* eksponiran je u vidu tremoliranog pedala (videti u partituri t. 102–103, prve violine) kao kontrapunkt ritmizovanom pedalu na tonu *h* (timpani) čime se stvara izuzetno trenje. Time je muzički izraženo Vocekovo unutarnje „trenje“, svojevrsni „kontrapunkt“ njegove nesvesne i svesne želje da ne/ubije Mariju.

²⁵⁸ Mosco Carner: nav. delo, 189.

se, rekli bismo, ukazuje da ritam polke nije simbol samo Vocekove krivice, nego ujedno i društva koje ga okružuje. Jer, time što celokupno društvo prisutno na sceni „deli“ isti muzički materijal, ritam polke, simbol Vocekove krivice, ističe se da je ono deo iste stvarnosti, preciznije, da je i ono (posredno) učesnik u zločinu, a ne samo Vocek. A ako se, uz to, imaju u vidu i Bergove naznake da je reč o brznoj, „divljoj“, „sirovoj“ polci, onda se može reći da treća scena, tj. ta iskrivljena polka – data kao u krivom ogledalu, jeste u stvari simbol tog izopačenog društva, odnosno simbol krize ili „smrti“ društva,²⁵⁹ pa i šire, krize/„smrti“ savremene civilizacije (tipično ekspresionistički simbol toga je i sama reč „krv“ koju užasnuto ponavlja hor zajedno sa Margaretom). Tako, Berg *muzičkim govorom* kroz „usta“ tog društva upućuje *kritiku* samom tom društvu koje je, dakle, glavni krivac Marijine tragične smrti, a potom i Vocekove u sledećoj, četvrtoj sceni koja se i odvija upravo na mestu zločina.²⁶⁰ Vrhunac dramskog zbivanja te četvrte scene – Vocekov „horor“, odnosno njegovo

²⁵⁹ Navodeći, rekli bismo, osnovano mišljenje Hansa Redliha (Hans Redlich) da ritmički obrasci u *Violinskom koncertu* i *Kamernom koncertu*, a i pojedini u operi *Lulu*, imaju svoje korene u sudbonosnim „ritmovima smrti“ („death rhythms“) Malerove *Šeste (Sechste Symphonie)* i *Devete simfonije (Symphonie IX)*, Džarmen smatra da sličan sudbonosni smisao ima i ritmički obrazac u *Vocek*, odnosno u pomenutoj sceni. Douglas Jarman: nav. delo, 151–152.

²⁶⁰ Štaviše, u trećoj sceni Vocek se sâm pita – „Bin ich ein Mörder? [...] oder es geht wer zum Teufel!“/„Jesam li ja ubica? [...] ili to neko drugi polaže račun Đavolu!“ – u momentu kada Margareta peva ton *cis* (videti u partituri t. 206–209), koji je simbol noža! Zatim, kada u četvrtoj sceni Vocek užasnuto viče „Ubica! Ubica!“ još jednom je, sasvim nedvosmisleno, dat *muzički odgovor* na pitanje: ko je ubica? – C-dur u glisandu harfe koji je simbol novca, i koji, kao i u momentu Marijinog ubistva, ima disonantan efekat u okolnom atonalnom protoku (upor. u partituri t. 233–234). Budući da siromaštvo svakako podrazumeva negativan status u društvu, to u stvari znači da je to društvo „ubica“. Zato, nesumnjivo, Berg vraća na scenu Doktora i Kapetana – reprezente društva i to više društvene klase, podsećajući time ko to zapravo „ima posla sa Đavolom“ (oni čak čuju „nečije davljenje“, ali nikako ne prilaze da pomognu!). To je, opet, simbolički iskazano i u svojevrsnom epilogu – Invenciji na tonalitet d-mol koja je u suštini kontrapunktsko-lajtmotivski „govor“ o svim onim likovima i situacijama koje su uzrok Vocekovog ludila, time i njegove i Marijine tragične smrti. A da tom društvu pomoći nema, da je ono samo sebe osudilo na „smrt“, na propast, vidi se po poznoromantičarskom harmonskom jeziku i to onom dovedenom do njegovih ruševina (v. prilog, primer 2; u drugoj polovini t. 364 je dvanaesttonski hromatski klaster). U citiranom odlomku muzičkog toka u trombonima i visokim drvenim duvačkim instrumentima nadasve se imitaciono izlaže, za celokupnu operu ključni lajtmotiv „mi smo siromašni ljudi!“ Zbog svega pomenutog za ovu Invenciju bi se moglo reći da je svojevrsna *muzička reakcija* ili *muzički komentar* samog Berga na porodičnu tragediju, na „smrt“ porodice kao osnovne jedinice društva uopšte, što onda znači i „smrt“ društva, u krajnjoj liniji, i savremene civilizacije. To je potencirano i u poslednjoj, petoj sceni, tj. na samom kraju dela za koji bi se moglo reći i da je svojsvrestan „početak kraja“. Jer, po rečima Karnera, Berg je istakao da muzika Invencije na ravnomeran osminski pokret nastavlja dalje i po ideji vraća na početak opere – „vrti“ se u krug (Mosco Carner: nav. delo, 194), baš kao što se vrte i deca u ovoj sceni koja saopštavaju Marijinom detetu da mu je majka mrtva. Ono, po svemu sudeći, to ne razume i nastavlja da se igra pevajući silazne čiste kvarte (na uzvik „Hop, hop! Hop, hop!“) što je muzički simbol cvrkuta kukavice koji u Bergovoj *upotrebi* nesumnjivo ima *značenje* predznaka iste sudbine.

„[plutanje] u moru zastrašujućih fantazmagorija“²⁶¹ i, zbog toga, njegova smrt (davljenje u jezeru) jeste i vrhunac Bergove upotrebe pomenutog heksakorda, tj. šestozvuka – transpozicije šestozvuka gotovo od svih tonova hromatske lestvice.²⁶²

Ako sada sumiramo sve ono po čemu se Bergov pojam invencije razlikuje od tradicionalnog pojma te forme videćemo da su već širom otvorena vrata Šenbergovom *Duvačkom kvintetu*. Možda zbog svojih dramaturških „nanosa“ ne tako eksplicitno uočljiva koncentrisanost na igru ili „kalkil“ samo jednim muzičkim parametrom – tonskom visinom (bilo jednom – tonom *h*, ili njihovim većim brojem – šestozvukom, odnosno heksakordom), trajanjem (ritam polke) – koji se rukovodi sebi svojstvenim ekspresionističkim kontrapunktsko-varijacionim postupkom čak i onda kada računa tonalnim figurama i potezima na, dakle, hromatskoj „šahovskoj tabli“ lišavajući, na taj način, te figure i poteze njihovih tonalnih obaveza (obaveza tonalnog sistema); posledično, *tonalnih značenja*, lišavajući tako i samu formu invencije svih njoj svojstvenih tonalnih „tereta“, „ogoljujući“ je do onog njenog unutrašnjeg, suštinskog formalnog principa – čiste formalne odlike, tj. logike, otvara zapravo „vrata“ Šenbergovom tretmanu dodekafonske serije i starih formi u *Duvačkom kvintetu*.²⁶³

4. 5. Šenberg: *Duvački kvintet op. 26*

Duvački kvintet je Šenbergovo prvo delo instrumentalnog žanra sročeno u „velikoj“ sonatnoj formi (formi sonatnog ciklusa)²⁶⁴ i to „doslovce“ dodekafonskim jezikom bez koga ta „velika“ instrumentalna forma nije bila moguća.²⁶⁵

²⁶¹ Mosco Carner: "The Operas", nav. delo, 190.

²⁶² Pogledati u partituri taktove 270–272. Na tom mestu muzičkog toka, u vertikali se simultano izlažu četiri različite transpozicije heksakorda – u drvenim duvačkim instrumentima od *c*, u limenim duvačkim instrumentima od *d*, u violinama od *cis* i u violama od *fis*. Pri tome se heksakord izlaže i u horizontali, transponovan od *h*, u Vocekovoj deonici.

²⁶³ Ne mislimo naravno da dodekafonija podrazumeva igru parametrom tonskog trajanja, tj. da je taj parametar dodekafonija fiksirala. To što pominjemo taj parametar ovde ima smisao, kako je i napomenuto, da se istakne rad samo sa jednom muzičkom komponentom koji će dodekafonija „ozakoniti“. Gotovo da nije potrebno da naglašavamo koliko je prethodno citirano Bergovo mišljenje o „konstruktivnom ritmu“ u *Voceku* i tretman te komponente baš u Šenbergovom *Duvačkom kvintetu* blisko ovom našem zaključku.

²⁶⁴ V. formalnu šemu dela u prilogu (primer 7).

²⁶⁵ Upor.: René Leibowitz: nav. delo, 102.

O toj ne/mogućnosti je sâm Šenberg posvedočio kada je istakao da je, u atonalnoj fazi sopstvenog stvaralaštva, bio „nesposoban da se prihvati većih oblika“ jer nije „precizirao jezik, oblike i zakone govora“ i da je „zato [...] dela većih razmera u tom periodu pisao samo za glas“.²⁶⁶ A time što je taj, dakle, novi, dodekafonski zakon govora formulisao na osnovi krajnjeg ishoda poznoromantičarske harmonije – ravnopravnosti svih tonova hromatske lestvice, te i time što ga je na taj način iz te harmonije i „izveo“, „oglasio je poslednji udarac poznom romantizmu, udarac koji je bio po taj sistem tim šokantniji što je upravo iz njega izrastao: pozni romantizam je [...] bio 'ubijen' sopstvenim oružjem“.²⁶⁷ No, kako je to već u Šenbergovoj konstataciji implicirano, taj dodekafonski zakon ima i pragmatični smisao, kao što to ima i igra starom formom u *Duvačkom kvintetu* koju je, da ponovimo, taj zakon i omogućio. Jer, on se ukazao kao mogućnost „preciznijeg“, tj. razgovetnijeg muzičkog jezika (bar je takav trebalo da bude), njegove komunikativne, instrumentalne, upotrebne funkcije, kao mogućnost saopštavanja i sporazumevanja u sferi čistog muzičkog, dakle bez tekstualnih ili nekih drugih vanmuzičkih poštapalica. U tom smislu Adorno smatra *Duvački kvintet* egzemplarnim, odnosno didaktičkim delom.²⁶⁸

Duvački kvintet je jedan od prvih primera, kako je naznačeno, primene pravila dodekafonskog jezika.²⁶⁹ Ili, drugačije, Šenbergova muzičko-jezička igra u ovom delu jeste igra prema novim gramatičkim pravilima, pravilima dodekafonske gramatike, koja se odnose na organizaciju parametra tonske visine. Fonološka osnova dodekafonskog jezika u *Duvačkom kvintetu* (a i dodekafonskog jezika uopšte) i dalje je dvanaesttonska hromatska lestvica. Ali, poznato je, na toj osnovi konstituisan je gradivni materijal dela – serija od tih dvanaest hromatskih tonova prema tim novim gramatičkim pravilima koja podrazumevaju izbegavanje svake asocijacije na tonalnost. I to, podsetimo, prvenstveno time što se nijedan od dvanaest tonova ne ponavlja u seriji čime se onemogućuje bilo kakva tonska hijerarhija, tj. isticanje nekog tona kao uporišta, „tonike“ serije, samim tim, muzičkog dela; zatim, izbegavanjem

²⁶⁶ Citirano prema: Ctirad Kohoutek: nav. delo, 100.

²⁶⁷ Mirjana Veselinović: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, 199.

²⁶⁸ Adorno W. Theodor: nav. delo, 131, upor. takođe na stranicama 123–124.

²⁶⁹ Šenberg je dodekafonska pravila definitivno uspostavio u *Sviti za klavir (Suite für Klavier)* op. 25 koju je napisao iste godine kao i *Duvački kvintet*. Zato Lajbovic ove dve kompozicije izdvaja kao prva dela koja u potpunosti reprezentuju dodekafoniju. Upor.: René Leibowitz: nav. delo, 101–104.

podudarnosti serije sa hromatskom lestvicom, kvartnim ili kvintnim krugom, te razlaganjem terčnih akorada itd.²⁷⁰

Primer 2

Arnold Schoenberg: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26: serija.



Duvački kvintet građen je, dakle, od samo jedne serije, svakako i na osnovi mogućnosti iskorišćavanja njenih drugih oblika i transpozicija (i osnovnog i drugih oblika serije).²⁷¹ Preciznije, delo je građeno prvenstveno horizontalnom dodekafonijom, a delimično u njenoj kombinaciji sa vertikalnom dodekafonijom, pri čemu se u svakom od ova dva slučaja, *po pravilu*, poštuje prvobitni redosled tonova serije. Dalje, i u jednom i u drugom slučaju upotrebe serije uočava se Šenbergov

²⁷⁰ Više o gramatičkim pravilima građenja serije, a i uopšte dodekafonskog jezika, iscrpno je pisao Ctirad Kohoutek u ovde već citiranoj studiji (v.: Ctirad Kohoutek: nav. delo, 91–136, naročito na stranicama 102–103). Kohoutek je, takođe, analizirao i strukturu serije *Duvačkog kvinteta* konstatujući da ona „ima prizvuk celostenosti, jer se zasniva na isticanju intervala velike sekunde“ i da je „deljiva [...] na dve grupe po šest tonova, od kojih je druga skoro tačna (osim poslednjeg tona) kvintna transpozicija prve“ (isto: 103).

²⁷¹ Delo je građeno od četiri osnovna oblika serije – osnovnog, račjeg, inverznog i račje inverzije, i njihovih transpozicija, ali i „izvedenog“ oblika serije iz njene osnovne forme i to rotacijom njena početna tri tona: rotiranjem prva tri tona osnovnog niza *es-g-a-h-cis-c-b-d-e-fis-as/gis-f* dobijen je novi niz *h-cis-c-b-d-e-fis-as/gis-f-es-g-a*, tj. tema skerca u drugom stavu (v. prilog, primer 3, deonica oboe). Ovom prilikom je korišćeno sledeće izdanje partiture: Arnold Schoenberg: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26. Wien: Universal Edition, cop. 1925, U. E. 7668 W. Ph. V. 230.

U notnim primerima beležimo različite vidove serije skraćenim oznakama i to osnovne oblike P, R, I i RI, rotirani oblik Ro, a dodatnim indeksima, odnosno abecednim oznakama tonova odgovarajuće transpozicije tih oblika (npr. račju inverziju serije transponovanu od g beležimo oznakom RI_g, dok izostanak indeksa znači da odnosni oblik serije nije transponovan). Spomenimo i da su četiri osnovna oblika serije osnovni oblici u prvom, trećem i četvrtom stavu, dok je rotirajući oblik osnovni oblik drugog stava. Budući da je drugi stav takođe građen i osnovnim oblicima ostalih stavova, ti osnovni oblici u tom drugom stavu zapravo su rotirajući oblici rotiranog oblika, tj. njegova četiri osnovna oblika (zato ih beležimo kao Ro, RRo, IRo, RIRo). Jer, Šenberg tretira taj rotirajući oblik na isti način kao i osnovni oblik serije, što će reći tretira ga kao novu seriju sa njena četiri osnovna oblika koje pri tom, takođe, transponuje. Zato smo u primeru 3 taj rotirajući oblik označili kao P jer je on osnovni oblik drugog stava.

princip konstituisanja muzičkog toka. U horizontalnom smislu gradi ga izlaganjem serije samo u njenom osnovnom obliku,²⁷² te u osnovnom i nekom drugom ili drugim oblicima, kao i samo u drugim oblicima.²⁷³ Iz tog dakle pretežno linearnog toka proishodi vertikalna komponenta kao slučajna. Suprotno je u istovremenoj igri horizontalnom i vertikalnom dodekafonijom jer su ta dva aspekta muzičkog toka izgrađena sistemski i to, bar koliko smo uočili, na dva načina: 1) samo od jednog oblika serije – bilo time što su iz horizontalnog, tj. melodijskog toka namerno izostavljeni pojedini tonovi kojima je, onda, izgrađena „harmonska pratnja“, ili time što se cela serija istovremeno izlaže i u melodiji i u „pratnji“ pri čemu su sazvučja građena od grupa tonova izdvojene serije²⁷⁴ – i 2) od dva različita oblika serije, pri čemu su sazvučja građena po istom principu deljenja serije.

Upravo se ovim različitim načinima rada sa serijom segmentira forma *Duvačkog kvinteta*, svakako uz aktivnost i drugih muzičkih komponenti (prvenstveno ritma – ključnog činioca u profilisanju tema, te metra, tempa tj. agogike i dinamike). Ta forma dela jeste gotovo „školski“ primer tradicionalnog četvorostavačkog sonatnog ciklusa – i na njegovom makro i na njegovom mikroplanu (upor. formalnu šemu dela u prilogu, primer 7).²⁷⁵ Kao primer Šenbergove igre starim formama izdvajamo prvi stav jer je po principu rada sa serijom u oblikovanju tog stava, u suštini, konstituisano celokupno delo. Šenberg je prvi stav koncipirao u sonatnom obliku poštujući tradicionalnu gramatiku te forme, tj. njenu klasičnu fizionomiju, formalnu šemu i to do najsitnijeg detalja (koristi čak i znakove repeticije na kraju ekspozicije). Ali, naravno, ne i njenu tonalnu gramatiku čija pravila, podrazumeva se, zamenjuje svojim sopstvenim gramatičkim pravilima – pravilima građenja

²⁷² Jedan od primera polifonije iskazane samo osnovnim oblikom serije jeste početak glavne teme trećeg stava (videti u partituri prvih sedam taktova trećeg stava). A sasvim je specifična II tema četvrtog stava, tj. prvi odsek te teme koji je pretežno polifono građen od sukcesivnog nizanjanja segmenata samo inverznog oblika serije transponovanog od tona *a* (upor. u partituri t. 43–51).

²⁷³ Primer dva poslednja navedena slučaja je, recimo, početak tria u drugom stavu koji je građen od osnovnih oblika serije (v. u partituri t. 88–100). No, pošto je osnovni oblik serije drugog stava, kako je pomenuto, rotirajući oblik, osnovni oblici serije su tu zapravo rotirajući oblici i to su korišćeni najpre RIRog (deonica horne, t. 88–94) i IRog (deonica oboe, t. 88–94), te RIRoc (deonica oboe, t. 94–100), IRoc (deonica klarineta, t. 94–100) i Ro (deonica horne, t. 94–100).

²⁷⁴ V. prilog, primer 3. U citiranom odlomku u „pratnji“ je osnovni oblik serije izdvojen na četiri grupe od po tri tona kojima su izgrađeni akordi, ali su te grupe u potpunosti rotirane – u vertikali su izložena prvo poslednja tri tona, te prva tri, a zatim su izloženi 4, 5, 6. i 7, 8, 9. ton.

²⁷⁵ Formalna šema prvog stava koju smo izložili u prilogu nadovezuje se na formalnu analizu tog stava Mirjane Veselinović-Hofman (iz beležaka sa predavanja).

dodekafonske vertikale, menjajući delimično time i tradicionalno značenje *pojma* teme. Jer tema kod Šenberga više nema značenje tonalno zaokruženog odseka, već, takoreći, „serijski zaokruženog“ odseka. Konkretnije rečeno, tema je kod Šenberga serija. Prema tome, tradicionalni tonalni odnos između tema u ekspoziciji, Šenberg zamenjuje odnosima serije, preciznije, njenih osnovnih oblika i njihovih transpozicija: prvu temu artikuliše pretežno u sferi osnovnog i račjeg oblika serije i to kombinacijom horizontalne i vertikalne dodekafonije, kao i samo horizontalnom dodekafonijom, a drugu temu oblikuje uglavnom u sferi inverznih vidova pomenutih oblika transponovanih od tona *g* i to isključivo horizontalnom dodekafonijom. Time markira „harmonski“, te kontrast profila tematskih materijala, tj. njihove fakture (bar na onim ključnim formalnim mestima – počecima), ali i delimično njihov karakterni kontrast (prva tema je, kao i ceo stav, označena „schwungvoll“ / „energično“, a druga tema „espressivo“).²⁷⁶

²⁷⁶ U notnim primerima su citirane samo prve rečenice tema. Prva tema je osnovni oblik serije izložen horizontalno u flauti, dok je u ostalim instrumentima isti oblik serije u vertikalni. Interesantno je da Šenberg kombinuje horizontalnu i vertikalnu dodekafoniju tako da su već u prva dva takta ove teme izloženi gotovo svi tonovi serije. Druga tema je inverzni oblik serije u pomenutoj transpoziciji, izložena, takođe, horizontalno u deonici oboe; na isti, horizontalni način drugi instrumenti donose isti i različit oblik serije, transponovan od *g*, tj. netransponovan (u klarinetu je I_g , u fagotu – RI_g i u flauti – I). Analiza ovih tema je navedena prema beleškama sa predavanja.

Primer 3

Arnold Schoenberg: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26.

- Prvi stav: ekspozicija, početak prve teme (*Schwungvoll* ♩ = 126 / *sehr mäßige Halbe*), t. 1-7.

Schwungvoll ♩ = 126 (*sehr mäßige Halbe*)

- Prvi stav: ekspozicija, početak druge teme, t. 40-48.

Tempo

Pitanje koje nam se ovde nameće – pitanje kontrasta, prvenstveno „harmonskog“ kontrasta između tema, posledično je i pitanje pomenutog pragmatizma dodekafonskog sistema: može li se taj kontrast uopšte čuti?²⁷⁷ I, onda, da li se muzičkom delu time što je pisano striktnom dodekafonskom tehnikom, kao što je to *Dvovački kvintet*, obezbeđuje komunikativnost? „Da se u dvanaestttonske muzici račun slaže, to se ne može čuti“, s pravom konstatuje Adorno.²⁷⁸ Pri tome se ta svojevrsna „igra brojevima dvanaestttonske tehnike“ zaplela u sopstvena pravila.²⁷⁹ Time što je „petrificirala“ interval svodeći ga na „golo građevinsko kamenje“, kako to dalje objašnjava Adorno,²⁸⁰ obezvredila je i nivelisala sve nivoe dela.²⁸¹ Ugrozila je izraz, zapravo intenzivirala ga je do te mere da on prelazi u svoju suprotnost – „'indiferentnost' melodike i harmonike“,²⁸² tj. „ukrućenih“, „otupelih“, 'inertnih' akorada koji su se pretvorili u svojevrsne „monade bez odnosa“.²⁸³ Lišavajući tako ton svoje mogućnosti da vodi²⁸⁴ – lišavajući ga, dakle, kinetičkih potencijala! – ugrozila je i „dinamiku“ muzičkog oblika, tj. njegovog unutarnjeg razvoja.²⁸⁵ Kada je reč o konstituisanju muzičke forme, „zaplela [se] i u klupko svoje kontrapunktsko-varijacione prirode“.²⁸⁶ Dodekafonska tehnika već u „preformiranju“ gradivnog materijala – serije, pretpostavlja i princip kontrapunkta i princip varijacije.²⁸⁷ Stoga komponovanje dela u bilo kojem obliku zasnovanom na kontrapunktsko-varijacionom principu deluje kao svojevrsna „tautologija“, odnosno organizovanje muzičkog materijala „po drugi put“.²⁸⁸ U istom smislu, zaplela se i u svoje pravilo

²⁷⁷ To se naravno odnosi i na kontrast između tema, odnosno delova forme drugih stavova!

²⁷⁸ Adorno W. Theodor: nav. delo, 141.

²⁷⁹ Citirano prema: Isto, 91.

²⁸⁰ Isto, 101; upor. takođe: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 70. Naromenimo ovde da je naša interpretacija Adornove egzegeze koja sledi zasnovana na tumačenju njegovog pristupa Šenbergovim delima koje je Mirjana Veselinović-Hofman izložila u upravo citiranoj studiji.

²⁸¹ Upor.: Adorno W. Theodor: nav. delo, 103–104.

²⁸² Isto, 88.

²⁸³ Isto, 103, 107 i 109.

²⁸⁴ Isto, 109.

²⁸⁵ Adorno na više mesta pominje „dinamiku forme“ upravo u smislu u kojem smo govorili u vezi sa stanjem muzičkog jezika u prvoj deceniji XX veka (upor.: isto, 104, 117, 121–123, 125).

²⁸⁶ Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 70.

²⁸⁷ Upor.: Adorno W. Theodor: nav. delo, 86–87.

²⁸⁸ Ukoliko je reč o varijaciji, „[t]ematski rad postaje samo gola kompozitorova predradnja. Varijacija kao takva uopće se više ne pojavljuje. Varijacija je sve i ništa; variranje se povlači natrag u materijal i preformira ga prije nego je kompozicija zapravo i počela“ (Adorno W. Theodor: nav. delo, 86, upor. takođe na str. 86). Odnosno, „kako je dvanaestttonska tehnika uzdigla princip varijacije do totaliteta, pretvorila ga u apsolutan, ukinula ga je u poslednjem kretanju pojma. Čim postane totalan, otpada

zabrane ponavljanja, isključujući njime mogućnost gradnje oblika zasnovanom na tom principu. Isključuje i „istinski dinamičke kategorije forme, razvoja, prelaza, provedbe“.²⁸⁹ Razvoj u smislu formalne kategorije postaje „iluzoran“ kao što i repriza „ne služi više ničemu“.²⁹⁰ Oni u stvari samo „citiraju sablasti [tradicionalne] form[e]“ koja time ostaje „bez snage i obaveznosti“ kao „mrtvačka maska profila instrumentalne muzike“.²⁹¹ Upravo sonatni oblik *Duvačkog kvinteta* nije ništa drugo do ta „mrtvačka maska“ klasičnog sonatnog oblika lišenog, kako smo već napomenuli, njegove tonalne gramatike koja je i činila suštinu njegove dramaturgije. Zato bismo se složili sa stavom Mirjane Veselinović-Hofman da je Adorno u pravu kada zaključuje da Šenberg „sonatu [...] skidajući joj shematski plašt [...] rekonstruira“.²⁹² To znači i da je, kako to autorka dalje objašnjava, lišava „njoj istorijski 'pripadajući[h]' tipov[a] ekspresije.“²⁹³ A to, da dodamo, dalje znači da Šenberg baš kao i „little Modernsky [with] wig just like Papa Bach“ kako je sam ironično okarakterisao svog antipoda Stravinskog (Igor Stravinsky),²⁹⁴ i sâm navlači

mogućnost muzičke transcendencije [jer kroz varijaciju muzička tema transcendiraju samu sebe – M. L., upor.: isto, 126]; čim sve u istoj mjeri ulazi u varijaciju, čim jedna tema ne zaostaje i sve se muzičke pojave bez razlike određuju kao permutacija niza, u općoj mijeni ne mijenja se više ništa“ (isto, 126). A što se tiče kontrapunktskih sredstava, „[o]na jedan sklop organiziraju po drugi put, a on je već organiziran samom dvanaesttotskom tehnikom“ (isto, 116).

²⁸⁹ Adorno W. Theodor: nav. delo, 123.

²⁹⁰ Isto, 123, 121. Navedeno stanovište Adorno precizira na sledeći način: „Tradicionalne simetrije su uvijek usmerene na harmonijske simetrije, bilo da ih izražavaju, bilo da ih nastoje uspostaviti. Smisao reprize u klasičnoj sonati je neodvojiv od sheme modulacije u ekspoziciji i harmonijskih promjena u provedbi: ona služi tome da osnovni tonalitet potvrdi kao rezultat istog onog procesa koji je u ekspoziciji samo postavljen i inauguriran.“ Isto, 121. U krajnjoj liniji, kako bi se to adornovski moglo reći, nema šta ni da se razvija ni da se reprizira kada je sve razvoj. Sama tema je već razvoj! A, uostalom, repriza postaje besmislena kada „tonalno pomirenje“ tema više ne može da se čuje. S tim u vezi, pomenimo da se „serijski konflikt“ tema u reprizi ni ne razrešava, zapravo razrešava se tek u kodu čime se potvrđuje prednost, tj. „ispravnost“ „serijskog polja“ prve teme.

Inače, prema rečima Mirjane Veselinović-Hofman, i Stiven Dejvis je istakao da dodekafonska, a i serijalna procedura koje analitički mogu sasvim precizno da se objasne i opišu, slušanjem gotovo uopšte ne mogu da se indentifikuju (Stephen Davies: *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell University Press, 1994). Nav. prema: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 195. Time, međutim, ne mislimo i da se pomenute procedure ne mogu čuti uopšte, da se to zapravo ne može nikako *naučiti*. Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 191.

²⁹¹ Adorno W. Theodor: nav. delo, 121 i 104–105.

²⁹² Isto, 124; Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 70.

²⁹³ Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 70.

²⁹⁴ U predgovoru za *Tri satire (3 Satiren)* op. 28 (1925) u kome je sasvim eksplicitno i oštro napao neoklasicizam i njegove protagoniste Stravinskog i Kšeneka (Ernest Křenek). Prema: William W. Austin: "Schoenberg to His Death" u: *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1966, 307 i Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 59.

„[a] wig, e. g. just like Papa Haydn or Mozart“, tj. „shematski plašt“, „mrtvačku masku“ u ovom slučaju stare forme da bi je formulisao sopstvenim jezikom ili, da malo preuveličamo, „u svom vlastitom akcentu“.²⁹⁵ Drugim rečima, kao što kod Stravinskog u njegovim neoklasičnim delima *muzički objekti* uzeti iz prošlosti egzistiraju kao ogoljene kompoziciono-tehničke konvencije odabranog kompozitora (u poslednjim, serijalnim delima čak i Šenberga), odnosno kao „ljuštura“ odnosne muzičke tradicije, lišeni njihovih izražajnih odlika i kvaliteta,²⁹⁶ tako, ako ne na isti ono bar na unekoliko sličan način – kao „ljuštura“ svoje vrste – egzistira i Šenbergov *muzički objekt* (stara sonatna forma) u *Duvačkom kvintetu*.

4. 6. Vebern: *Simfonija op. 21*

Opisana dvoslojnost odnosa prema tradicionalnom muzičkom objektu karakteristična je i za Veberna, odnosno za njegovu *Simfoniju*, a rezultat je kompozitorove već uspostavljene poetike, tj. muzičko-jezičke igre. Igre koju, podsetimo, karakteriše krajnja ekonomičnost muzičko-izražajnih sredstava, koncentracija samo na ono bitno, izbegavanje ponavljanja – i na nivou parametra tonske visine i na nivou celog dela, tj. forme, te otuda i princip variranja, tj.

²⁹⁵ To su reči samog Stravinskog izrečene u razgovoru sa Robertom Karftom (pisac, dirigent i asistent Stravinskog u svim oblastima kompozitorovog delovanja; Robert Craft: *Memoari i razgovori*, I, Zagreb, 1972) u vezi sa njegovim baletom *Pulčinel*, odnosno njegovim odnosom prema muzici Pergolezija (Giovanni Battista Pergolesi). Tom prilikom je, zapravo, konstatovao da je znao kako „ne [može] proizvesti patvorinu Pergolezija“ i kako ga u najboljem slučaju“ može „ponoviti u svom vlastitom akcentu“ (citirano prema: Mirjana Veselinović-Hofman: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 43). Time je Stravinski, kako to objašnjava Mirjana Veselinović-Hofman, „istakao da je već u vreme baleta *Pulcinella* imao jasnu predstavu o vidu i meri prepoznatljivosti tradicije u svom delu. Smisao 'sopstvenog akcenta', naime, Stravinski je shvatio kao zanemarivanje izražajnosti kompozitora na koga se poziva, a koja muzici tog autora udahnuje suštinu i neponovljivost. Time je muziku starih majstora sveo na ono što je u njoj 'objektno', što je tehničke prirode a po čemu se kompoziciona procedura jednog stvaraoca najbolje može indentifikovati. Iza nje, kao iza maske, zapravo držeći tu masku, postavlja se sam i samo Stravinski... [podvukla M. L.]“ (isto: 43).

²⁹⁶ Upr.: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 69–70 i Mirjana Veselinović-Hofman: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 43–46. Poredeći Šenbergov i Stravinskijev odnos prema muzičkoj tradiciji Mirjana Veselinović-Hofman ističe da se „и један и други композитор креће у сфери сопственог експресивног дијаграма“ te da je ono što ih odvaја „управо тај дијаграм. Он је код Шенберга интензивирао до оних граница експресионистичке напетости, на којима пренаглашеност њеног интензитета прелази у своју супротност, односно изједначујући своје нивое, иде у сусрет равнодушности додекафонске 'администрације'. Код Стравинског се, пак, тај проблем 'преименовања' и не поставља“ јер се „Стравински нашао у том 'административном' окружењу већ у тренутку када је успоставио свој начин комуницирања са музичком традицијом“. Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 70–71.

varijaciono razrastanje muzičkog oblika iz inicijalne „klice“ – muzičke ideje,²⁹⁷ muzičkog motiva kome se na taj način teži da iscrpi sav muzičko-izražajni potencijal. Znači, igre koja je inherentna prirodi dodekafonije iz koje ta igra takođe na pomenut način teži da iscrpi sav njen potencijal ili, kako to Adorno kaže, nastoji da je prisili da progovori.²⁹⁸ A ishod te muzičko-jezičke igre jeste minijaturna forma, te je takva i forma *Simfonije*.

Kao i Šenbergov, i Vebernov muzički objekt je stara forma sonatnog ciklusa sročena striktnim dodekafonskim jezikom, ali u Vebernovom „vlastitom akcentu“. Objekt je, dakle, simfonija koja ni po čemu nije tradicionalna simfonija. Dok Šenberg poštuje klasičnu gramatiku sonatnog ciklusa, kako smo videli, i na njegovom makro- i na njegovom mikronivou, Vebern se fokusira samo na ono što je, pretpostavljamo, za njega u toj gramatici bitno. On svoj objekt redukuje na samo dva stava pri čemu prvi od njih oblikuje po sonatnom principu – od šenbergovske „ljuske“ ostaje samo ono bitno (markeri forme),²⁹⁹ a drugi kao temu s varijacijama. Pri tome, ono što je na mikronivou bitno za Veberna jeste „essential meaning“, „original meaning of a musical figure“, tj. oblika i to polifone „umetnosti“.³⁰⁰ Znači one umetnosti koju je sam Vebern kao muzikolog izučavao, između ostalog, sa ciljem da iznađe njene „najskrivenije“ veze sa dodekafonijom.³⁰¹ Zato su oba stava *Simfonije* rađeni uglavnom polifonom, konkretnije, kanonskom tehnikom, a u duhu Vebernovе sopstvene varijacione igre koja, kako je pomenuto, počiva na razlistavanju celokupnog dela iz početne motivske „klice“. To znači da vebernovski motiv, tj. ta inicijalna „klica“, kako to objašnjava Mirjana Veselinović-Hofman, „не садржи ниједну логичку музичку релацију која није пројектована на укупност дела“.³⁰² Zato ćemo se najviše zadržati na razmatranju prve teme sonatnog oblika jer je, dakle, u njoj sadržana ta vebernovska „klica“ i način njenog razrastanja.

²⁹⁷ Navedene karakteristike Mirjana Veselinović-Hofman je često isticala na pomenutim predavanjima.

²⁹⁸ Adorno W. Theodor: nav. delo, 133.

²⁹⁹ To su u ekspoziciji prva (t. 1-14) i druga tema (t. 14-25), dakle bez mosta i završne grupe, te kratak razvojni deo (t. 25-42) i repriza (42-66) koja u principu i nije repriza već nastavak rada sa serijom. Nav. prema beleškama sa predavanja.

³⁰⁰ Citiran: René Leibowitz: nav. delo, 217.

³⁰¹ Zasnovano na beleškama sa predavanja.

³⁰² Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 90.

Tema je, kao i u Šenbergovom *Duvažkom kvintetu*, serija, što znači da je tema već varijacija (v. primer 4 na sledećoj stranici).³⁰³ Ali, u odnosu na Šenbergovu, Vebernova tema je kompleksnija varijacija i po tome što je u tu varijacionu igru uključeno više parametara i po tome što je tema u formi dvostrukog kanona u inverziji koji pri svom izlaganju konstantno menja boje.³⁰⁴ Tema i prvog i drugog kanona strukturirana je u tri grupe, tj. motiva od po četiri tona pri čemu je poslednji motiv rađi vid prvog motiva transponovanog za tritonus.³⁰⁵ Znači, u pitanju je varijantnost na nivou tonskih visina, ali i na nivou boje:³⁰⁶ prvi kanon protiče tako što se prvi motiv izlaže u drugoj horni i u kanonskoj imitaciji njegov inverzni vid u prvoj horni, te drugi motiv u klarinetu (t. 6) i, takođe, njegov inverzni vid u kanonskoj imitaciji u bas-klarinetu (t. 8), a na isti način je izložen i treći motiv u violončelu i violi (t. 9 i 11). To znači da je tek po izlaganju trećeg motiva izložena i cela serija, zapravo njen prvobitni oblik, odnosno njen inverzni oblik. Po istom varijantnom principu razrasta i drugi kanon, ali između inverznog oblika serije transponovanog od tona *f* i prvobitnog oblika transponovanog od tona *cis*, pri tom i u kompleksnijoj instrumentaciji. Na primer, prvi ton prvog motiva dat je u harfi (t. 2), a preostala tri tona u violončelu (t. 3); zatim je taj prvi ton imitiran u harfi (t. 4) a drugi tonovi u violi (t. 5) itd.³⁰⁷ No, niti se taj dvostruki kanon može čuti niti se može zapaziti „odoka“ u partituri i to prvenstveno zbog one tipično vebernovske gramatike – nizanja zvučnih „tačaka“ u zvučnom kontinuumu, dakle, punktualizma, koji podrazumeva i melodiju zvučnih boja.

³⁰³ U radu upućujemo na sledeće izdanje partiture: Anton Webern: *Symphonie* für Klarinette, Bassklarinetten, zwei Hörner, Harfe, 1. und 2. Geige, Bratsche und Violoncell op. 21. Wien: Universal Edition, cop. 1929, Nr. 12198.

³⁰⁴ Znači, po Lajbovicevoj interpretaciji, kanon i varijacija su za Veberna to suštinsko, originalno značenje muzičke figure polifone umetnosti. Upor.: René Leibowitz: nav. delo, 217.

³⁰⁵ Zato smo te motive u notnom primeru označili kao aba_1 za prvi kanon i cdc_1 za drugi kanon.

³⁰⁶ Analiza prve teme je zasnovana na beleškama sa predavanja.

³⁰⁷ Detaljnije o tome pogledati analitičke oznake u ilustrovanom primeru.

Primer 4

Anton Webern: *Symphonie* op 21. Prvi stav: ekspozicija, prva tema (*Ruhig schreitend* / $\text{♩} = \text{ca } 50$), t. 1-14.

Ruhig schreitend ($\text{♩} = \text{ca } 50$) **b (P)**

*Klingt wie soliert

System 1 (Measures 1-7):

- Klarinette** (Clarinet): Measures 1-7, dynamics *mp*, *p*.
- Bass-Klarinette** (Bass Clarinet): Measures 1-7, dynamics *p*.
- Hörn** (Horn): Measures 1-7, dynamics *p*.
- Harfe** (Harp): Measures 1-7, dynamics *p*.
- 1. Geige** (Violin I): Measures 1-7, dynamics *p*.
- 2. Geige** (Violin II): Measures 1-7, dynamics *p*.
- Bratsche** (Viola): Measures 1-7, dynamics *p*.
- Violoncell** (Cello): Measures 1-7, dynamics *p*.
- Violoncell** (Double Bass): Measures 1-7, dynamics *p*.

System 2 (Measures 8-14):

- Kl.** (Clarinet): Measures 8-14, dynamics *mp*.
- Bkl.** (Bass Clarinet): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.
- 1. Hr.** (Horn I): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*, *mp*.
- 2. Hr.** (Horn II): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*, *mp*.
- Hrf.** (Harp): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.
- 1. Gg.** (Violin I): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.
- 2. Gg.** (Violin II): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.
- Br.** (Viola): Measures 8-14, dynamics *p*.
- Vle.** (Cello): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.
- Vle.** (Double Bass): Measures 8-14, dynamics *pp*, *p*.

Po istoj logici je oblikovana i druga tema – što znači da između tema više nema nikakve principijelne razlike! – zapravo celokupan prvi, kao i pretežno drugi stav.³⁰⁸

Ako sada apstrahujemo samu seriju videćemo još jednu „klicu“, odnosno logičku muzičku relaciju koja se projektuje na oblik *Simfonije* (v. primer 5 u daljem tekstu). Serija nije osobena samo po tome što su njena poslednja četiri tona (treći motiv) račji vid prva četiri tona (prvog motiva) nego je i cela koncipirana tako da je istovetna svom račjem obliku transponovanom za tritonus što, naravno, važi i za odnos inverzije prema račjoj inverziji.³⁰⁹ U ovakvoj koncepciji serije leži još jedna „klica“. Ako bi se druga polovina serije (poslednjih šest tonova) rotirala po horizontali „unazad“, a prva polovina (prvih šest tonova) „unapred“ opet bi se dobio račji oblik u pomenutoj transpoziciji. Znači, posredi su simetrija koja je u muzičkom toku projektovana i u vertikali i u horizontali, i horizontalna rotacija.

Primer 5

Anton Webern: *Symphonie* op 21. Serija.

The image shows a musical score for a series of notes. The notes are arranged on a staff with a treble clef. The notes are: P, a, b, al, I, a. The score is divided into two sections, X and Y, with a vertical line separating them. The notes are arranged in a way that illustrates the concept of inversion and transposition. The notes are: P, a, b, al, I, a. The score is divided into two sections, X and Y, with a vertical line separating them. The notes are arranged in a way that illustrates the concept of inversion and transposition.

³⁰⁸ Koliko smo uočili kao dvostruki kanon u inverziji rađeni su: druga tema prvog stava ali u odnosu na prvu temu, građena je sa „obrnutim“ redosledom oblika serija, dakle najpre inverznih pa osnovnih oblika (u prvom kanonu reč je o imitaciji između inverzije transponovane od tona *c* i osnovnog oblika transponovanog od tona *fis*, a u drugom kanonu između osnovnog oblika transponovanog od tona *d* i inverzije serije transponovane od tona *e*); razvojni deo u kojem se dvostruki kanon još i retrogradno ponavlja tačno od polovine tog odseka (zamišljena osa simetrije je između 34. i 35. takta); prva varijacija drugog stava koja je oblikovana po istom principu kao i razvojni deo prvog stava (v. fusnotu 310). A kao kanon u inverziji (ali ne dvostruki) koji se takođe retrogradno ponavlja ali sa realizovanom osom simetrije (takt 72) koncipirana je šesta varijacija (kanon između inverznog oblika transponovanog od *e* i osnovnog oblika transponovanog od *es*).

³⁰⁹ Time se, inače, smanjuje broj transpozicija serije, tj. transpozicija njenih osnovnih oblika i to sa mogućih 48 na 24 moguće transpozicije.

U tom smislu karakteristične su tema i peta varijacija u drugom stavu. Tema je građena od inverzije serije transponovane od tona *f*, a njena „pratnja“ od retrogradnog vida te inverzije pri čemu je zamišljena osa simetrije tačno na njenoj polovini (polovini šestog takta; upor. u navedenom izdanju partiture prvih jedanaest taktova) tako da se i u horizontalnom i u vertikalnom smislu obe njene polovine ogledaju jedna u drugu. I to ne samo u pogledu tonskih visina već i trajanja, tj. ritma.³¹⁰ Peta varijacija je harmonski artikulisana: u niskim gudačkim instrumentima izloženi su prva četiri tona serije, a u visokim od devetog do dvanaestog tona serije i to u vidu klastera, dok je od preostalih tonova izgrađena ostinatna figura u harfi koja se u horizontalnom smislu obrće oko šestog tona serije, odnosno konstantno se rotira u horizontali.³¹¹

Ova svojevrsna „rebusna“ logika u „preformiranju“ i organizovanju muzičkog materijala „po drugi put“ ne samo da će postati stožerna u Vebernovim poznim delima (naročito u *Varijacijama za orkestar/Variationen für Orchester* op. 30) u kojima Adorno vidi samosvojno „fetišiziranje niza“ te ih smatra samo „shem[ama]“ tih „nizova preveden[ih] na note“,³¹² već će upravo u tim poznim delima postati, vebernovski rečeno, „klica“ iz koje će da „razraste“ integralni serijalizam. Drugim rečima, integralni serijalizam ostvariće se pre svega tumačenjem pravila specifično vebernovske gramatike.³¹³ Ona je u *Simfoniji* (naravno, ne samo njoj) u velikoj meri (pred)određena Vebernovim poetičkim nazorima, inače, oslonjenim na Geteov (Johann Wolfgang von Goethe) „princip *različitosti manifestacija istog*, koji je [kompozitor] ‘kao svoj’ prepoznao u *Metamorfozi biljaka*“.³¹⁴

³¹⁰ Recimo, prva varijacija je primer Vebernovе igre kanonom po račjoj logici, samim tim i po logici simetrije. Reč je, takođe, o dvostrukom kanonu u inverziji koji se odmah zatim retrogradno ponavlja pri čemu je zamišljena osa simetrije na polovini 17. takta tako da se prva i druga polovina ove varijacije međusobno ogledaju jedna u drugoj.

³¹¹ Analiza teme i naročito pete varijacije navedena je prema beleškama sa predavanja.

³¹² Adorno W. Theodor: nav. delo, 134.

³¹³ O tome je iscrpno pisala Mirjana Veselinović-Hofman izlažući, pored ostalog, detaljnu analizu teme *Varijacija za orkestar* op. 30. Pogledati u: Mirjana Veselinović: *Stvaralačka prisutnost...*, 156–162.

³¹⁴ Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 56. Inače, prema rečima Mirjane Veselinović-Hofman, u Vebernovoj poetici muzike (*The Path to the New Music*, Pennsylvania: Bryn Mawr, 1963) je pomenut Geteov princip „projektovan“ ne samo na ono konkretno muzičko, tj. pojedinačnu muzičku građevinu već i na ono istorijsko/istorijski razvoj muzike i to na oba polja u pomenutom organskom „snopu“ razrastanja celine iz inicijalnog jezgra. Time i Vebern zastupa evolutivni princip istorijskog razvoja muzike tumačeći svaku od njegovih faza na način vrlo blizak

4. 7. Berg: *Violinski koncert*

Bergovi „poetički“ nazori ostali su – kao i kod Veberna i kod Šenberga njihovi – u osnovi isti. Pristup kompozicionim problemima i sami ti problemi postavljeni u *Voceku* jesu bazični u *Violinskom koncertu* i u muzičkom i u vanmuzičkom smislu. S tom razlikom da se kompozitor u *Violinskom koncertu* eksplicitno „raspravlja“ ne samo sa jednim starim sistemom nego sa dva istovremeno: tonalnim sistemom i starom formom koncerta kao daljom muzičkom prošlošću na jednoj strani, i Šenbergovim dodekafonskim sistemom kao bližom muzičkom prošlošću, na drugoj strani. *Violinski koncert* jeste dodekafonsko delo ali, donekle slično *Voceku*, sa pojedinim tonalnim segmentima ili tonalnim „potezima“ (lestvičnim pasažima) i mnogim, uglavnom kraćim, tonalnim referencama.³¹⁵ To znači da Berg oblikuje muzički tok dela i dodekafonskim materijalom – jednom osnovnom serijom (naravno uz korišćenje njenih drugih oblika i transpozicija), i nedodekafonskim, tonalnim materijalom – reč je o citatima koruske folklorne ljubavne pesme („Ein Vogel auf'm Zwetschgenbaum“ / „Ptica na šljivi“) i luteranskog koralu („Est ist genug“ / „Dosta je“), kako je naznačeno u samoj partituri dela, „u Bahovoj harmonizaciji“ iz Bahove (J. S. Bach) kantate br. 60 (*O Ewigkeit, du Dunnerwort*).³¹⁶ A to, opet, setimo se, znači da sa nasleđenim romantičarskim iskustvom „krstari“ kroz „bilo koju“ tradiciju. I mada ovde nije toliko, kao u *Voceku*, izražena fuzija različitih žanrova, i iako su proučavaoci ovog Bergovog dela saglasni u tome da nema onog formalnog simbolizma, ipak bi se moglo reći da je formalna koncepcija – i na makro- i na mikroplanu *Violinskog koncerta* jedna od najspecifičnijih na području koncertantnog žanra – već i s obzirom na činjenicu da je programski utemeljena. Jer programska

našem – kao manifestovanje stalnog povećanja nivoa vladanja materijalom. Upror: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 56–57.

³¹⁵ Sintagmom „tonalne reference“ diferenciramo razlike između segmenata muzičkog toka ovog dela koji su zaista komponovani u izvesnom tonalitetu ili upotrebe lestvičnih pasaža koji, kao i u *Voceku*, deluju atonalno, i onih postupaka kojima se zapravo stvara aluzija na odnosni tonalitet ili tonalitete i koji stoga, rekli bismo, imaju smisao tonalnih referenci. Pa ipak, tonalnost uopšte u *Violinskom koncertu* trebalo bi shvatiti krajnje uslovno.

³¹⁶ Bahov koral egzistira i kao samostalno delo pisano za mešoviti hor što je inače jedina razlika u odnosu na koral iz navedene kantate komponovane za solo glasove (alt, tenor, bas), mešoviti hor i orkestar (uz „šifrovani bas“, tj. kontinuo).

muzika, u užem smislu reči, poznaje najrazličitija formalna rešenja i to pretežno u formi simfonije i simfonijske poeme.

Violinski koncert uistinu nema programski (poetski) predložak, ali jeste programsko delo. Posvećen je tragično preminuloj mladoj devojci Manoni Gropijus (Manon Gropius) čiji lik i predstavlja osnovu programnosti ovog ostvarenja.³¹⁷ Zapravo, dva dela od po dva stava (*Andante* i *Allegretto* u prvom, odnosno *Allegro* i *Adagio* u drugom delu) koja slede bez prekida, uokvirena laganim uvodom i kodom (to su, dakle, uvod i koda celog dela)³¹⁸, predstavljaju, kako se to uobičajeno smatra, svojevrsan „duhovni portret“ Gropijusove (prva dva stava), odnosno njenu smrt i preobraženje (treći i četvrti stav).³¹⁹ Možda je programsku zamisao *Violinskog koncerta* najbolje opisao, i to smatra se u saglasnosti sa samim Bergom, Vili Rajh (Willi Reich) sledećim rečima:

„... nežne andante melodije [prva tema prvog stava – M. L] pojavljuju se iz uzlaznog i silaznog pokreta introdukcije. Ovo se kristališe u jedan grazioso srednji deo [druga tema prvog stava – M. L] i onda razrešava nazad u talasima početka. *Allegretto scherzo* [drugi stav – M. L] izrasta iz iste osnove; ovaj deo obuhvata viziju zaljubljene devojke u gracioznoj igri [valceru – M. L] što se smenjuje između nežnog i sanjalačkog karaktera i rustičnog karaktera jedne [...] narodne melodije. Jedan divlji orkestarski krik uvodi drugi glavni deo [tj. treći stav – M. L] koji počinje kao slobodna i olujna kadenca. Dmonska akcija neodoljivo se kreće ka katastrofi prekinuta jednom – kratko – zadržičnim mestom odmora. Jauci i prodorni vapaji za pomoć čuti u orkestru, ugušeni su zagušljivim ritmičkim pritiskom destrukcije. Najzad: nad dugom pedalnom oštricom – postepeni kolaps. U momentu najviše neizvesnosti i anksioznosti, ulazi koral, ozbiljan i svečan, u solo violini [u četvrtom stavu – M. L]. Poput orgulja, drveni duvački instrumenti odgovaraju na svaki stih [...] originalnom harmonizacijom klasičnog modela. Slede ingeniozne varijacije, sa originalnom koralnom melodijom uvek prisutnom kao kantus firmus, uspinjući 'misterioso' iz basa, dok solo violina intonira jedan lament [u prvoj varijaciji – M. L] koji se postepeno probija napred ka svetlosti.

³¹⁷ Koncert je posvećen i violinisti Luisu Krasneru (Louis Krasner) koji ga je i poručio. Ali kako je Gropijuseva (kćerka Bergove prijateljice Alme Maler /Alma Maria Mahler/ i čuvenog arhitekta Valtera /Walter/ Gropijusa), koju je Berg dobro poznao, preminula u vreme kada je komponovao ovo delo, on ga je posvetio njoj, odnosno „sećanju na jednog anđela“, kako je naznačio u partituri.

³¹⁸ Smatramo da uvod u prvi stav i koda četvrtog stava jesu ujedno uvod i koda celokupnog ostvarenja zato što je koda umnogome zasnovana na motivskom materijalu uvoda i prvoj temi prvog stava. Pored toga, motivski materijal uvoda ima i lajtmotivsku funkciju u *Violinskom koncertu*.

³¹⁹ Upor.: Anthony Pople: *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: University Press, 1991, 47–48, <http://books.google.rs>; Etienne Barilier: „Concerto pour Violon“, u: *Alban Berg*. Lausanne (Suisse): L'Age d' Homme S. A., 1978, 211.

Entoni Papl navodi da je sam Berg u pismu Šenbergu (datiranom 28. avgusta 1935) predstavio formalnu organizaciju dela na sledeći način:

- I a) *Andante* (Prelude)
- b) *Allegretto* (Scherzo)
- II a) *Allegro* (Cadenza)
- b) *Adagio* (Chorale Variations).

Nav. prema: Anthony Pople: nav. delo, 47.

Posmrtna pesma postepeno narasta u snazi [na kraju prve i u drugoj varijaciji – M. L]; solista, sa vidljivim gestom, preuzima vođstvo nad celim telom violina i viola; one mu se postepeno pridružuju u njegovoj melodiji i dovode do moćnog klimaksa pre odvajanja nazad u sopstvene deonice. Jedna neopisivo melanholična repriza folklorne melodije 'kao iz daljine (ali mnogo sporije nego prvi put)' podseća nas još jednom na divni lik devojke; onda koral sa gorkim harmonijama [u kodi ovog stava, ali i celog dela – M. L], završava ovaj tužni oproštaj, dok se solo violina uspinje visoko iznad njega [...].³²⁰

Programnost je usloвила, mišljenja smo, višestruka prožimanja formalnih „perspektiva“ na makro- i mikroplanu dela.³²¹ S tim u vezi, posebno izdvajamo makroplan, tj. organizaciju sonatnog ciklusa. Iako u pogledu broja stavova i njihovog redosleda po tempu Berg ne postupa prema gramatičkim pravilima forme koncerta, to i nije tolika novina koliko, rekli bismo, činjenica da se ta četiri stava mogu čitati i kao delovi sonatnog oblika: prvi i drugi stav kao ekspozicija, tj. prva i druga tema,³²² treći kao razvojni deo³²³ i četvrti, uslovno rečeno, kao repriza koja je, zapravo, jedna dalja, tj. kulminirajuća etapa ove u širokom potezu gradirane forme.³²⁴ I to tim pre što dramaturška logika te forme korespondira i programskoj logici dela, odnosno ideji dela. Rekli bismo da je posredi dinamičnost jednog životnog ciklusa u

³²⁰ Citirano prema: Phillip Huscher: „Alban Berg. Violin Concerto“, u: *Program*. Chicago Symphony Orchestra.

³²¹ Makro- i mikroorganizaciju kompozicije pogledati u našem prikazu formalne šeme *Violinskog koncerta* u prilogu (primer 8). Ovde, inače, upućujemo na sledeće izdanje partiture: Alban Berg: *Violinkonzert*. Wien: Universal Edition, cop. 1936, Nr. 12195. Trebalo bi napomenuti da naše tumačenje forme koncerta uopšte nije u potpunosti saglasno sa interpretacijama drugih autora koje to nisu ni međusobno, takođe. Upor.: René Leibowitz: nav. delo, 164; Douglas Jarman: nav. delo, 182-184; Anthony Pople: nav. delo, 49-59. Te razlike se pre svega odnose na formu prvog stava koja je po našem uvidu sonatna, dok je navedeni autori tumače kao složenu pesmu, mada Papl kaže da je „uvodna funkcija početnog Andante [...] ispunjena koliko opštim očekivanjem sonatne šeme na početku dela toliko i privrženošću same muzike tom arhetipu“ (isto, 48). Druga razlika se odnosi na pomenuto prožimanje formalnih planova o čemu doduše govori Džarman i to u smislu prožimanja (sonatnog) ciklusa i sonatnog oblika kao karakteristici Bergove instrumentalne muzike uopšte! To, međutim, on ne vidi i kao karakteristiku *Violinskog koncerta* za koji ističe da je reprezentativni primer simetrične, precizne, zasvođene ili lučne strukture (misli se pre svega na simetričnu artikulaciju dva dela od po dva stava, i u pogledu njihovog tempa) takođe karakteristične za Berga i, kako to autor podseća, za Bartoka (Béla Bartók). Više o tome u: Douglas Jarman: nav. delo, 176-182.

³²² Zato u prvom stavu karakterni kontrast između tema (prva je označena kao „dolce“ a druga „grazioso“) nije posebno naglašen koliko između prvog i drugog stava u kojem energično, pa i tragičano intoniran Trio I smenjuje poletnu skercoznost.

³²³ Treći stav u tematskom pogledu ne donosi u principu ništa novo. U stvari, razvojem tematskog materijala prethodnih stavova (ponajviše drugog stava, konkretno, Tria I i Tria II) građene su etape oblika ovog stava.

³²⁴ Naravno da se tu može govoriti još o Listovoj tradiciji „sažimanja“ sonatnog ciklusa u jedan, sonatni stav čiji su delovi ujedno i delovi sonatnog oblika i stavovi sonatnog ciklusa, kao što je to u Listovom *Drugom Klavirskom koncertu* u A-duru (*Concerto for Piano and Orchestra No. 2*). Na toj listovskoj liniji stoji, recimo, i Ravelov *Klavirski koncert za levu ruku*. No, pomenuta dela nisu programska.

duhovnom, odnosno psihološkom smislu uopšte,³²⁵ pa posledično, svojevrsna „psihološka drama“ u kojoj je, dakle, kontrast uopšte kontrast psiholoških stanja, razvoj – borba sa smrću ili, pre, kako to naglašava Etjen Barilie, sa bolom,³²⁶ što u stvari znači sa samim sobom, i repriza – svojevrsni duhovni preobražaj. A onda se

³²⁵ Iako se fokusirao na programski smisao *Violinskog koncerta*, ne komentarišući, dakle, posebno formu dela, na to verovatno misli i Etjen Barilie kada kaže da se muzika dela može „uporediti sa ljudskom pustolovinom“, ali ide i dotle da poredi *Koncert* sa svojevrsnom „metafizičkom dramom“ čak i „operom“ u kojoj je lik Manon Gropijus predstavljen solo violinom, što bi, da dodamo, značilo da je posredi lajt-tembr! Etienne Barilier: nav. delo, 215 i 211. U tom smislu autor zapravo objašnjava da violina, slično u operi *Lulu*, „ne ocrta portret Manon-objekta nego glas Manon-subjekta“, ali da za razliku od *Lulu*, Manon nije telesna, „nego je ona umrla pre početka 'opere' čija je junakinja“, te da „ceo koncert izgleda kao retrospektivno delo koje oživljava već završenu dramu. Distanca između glasa i violine takođe je distanca između sadašnjosti i prošlosti.“ (isto, 211) A to, u stvari, znači da je posredi delo o gubitku, kako i sam Barilie poentira, mada pre svega u vezi sa citatom Bahovog koral. On sjajno zapaža da taj citat (ali i citati kod Berga uopšte!) ima smisao nostalgije – „prisustvo Baha je prisustvo odsustva“, nečeg što je odsutno, čega više nema (isto, 217). Sličnog su mišljenja i Džarman i Papl koji govore o gubitku kao smislu celog dela ne ističući posebno koral. Douglas Jarman: nav. delo, 227; Anthony Pople: nav. delo, 48. No, Berilie ne prihvata i interpretacije Bergove upotrebe tog koral kao svojevrsnog predosećanja kompozitorove sopstvene smrti (Berg je preminuo ubrzo nakon što je dovršio *Violinski koncert* ne dočekavši njegovo izvođenje), kako bi iz prethodne konstatacije moglo da sledi i kako to, autor kaže, mnogi smatraju, i navodi da je Rajh, a da dodamo, i Lajbovic, istakao da bi se delo moglo posmatrati kao rekvijem za samog Berga (Etienne Barilier: nav. delo, 207 i 208; René Leibowitz: nav. delo, 163–164). Barilieov argument jeste činjenica da je *Violinski koncert* poslednje delo u nizu na temu smrti koja je, kako to autor nabroja, i tema *Voceka*, *Lulu*, *Lirske suite* (Lyrische suite) itd. On misli, saglasno prethodnom tumačenju, da je u delu reč pre o ukidanju granica između dva sveta, onog u kojem jesmo i onog koji nas čeka i to u toj meri da bi smrt i rođenje u krajnjoj liniji mogli da se pomešaju, odnosno poistovete (upor.: isto, 208). Mada, naposljetku zaključuje da *Violinski koncert* kao i Bergov ceo opus „razmišlja o intimnoj relaciji između muzike i nemuzike, o prisustvu u nama onoga što je krajnje odsustvo, to će reći o smrti. Ni manje ni više od toga.“ (isto, 219)

Ovde bismo posebno istakli da se slažemo sa Barilieovom interpretacijom solističkog instrumenta kao svojevrsnog subjekta i dodali bismo da to takođe nije novina u instrumentalnoj muzici. Mislimo pre svega na čuveni primer Berliozove (Hector Berlioz) simfonije sa obligatnim solo-instrumentom (violom) *Harold u Italiji* (Harold en Italie, symphonie en 4 parties avec un alto principal op. 16) koji je u žanrovskom smislu svojevrsni hibrid: stoji na granici između žanra simfonije i žanra (simfoniziranog) koncerta. Naravno, razlike između *Violinskog koncerta* i *Harolda* su očigledne već i po programskim idejama dela. U *Haroldu* je reč o pobedi zla, a lik Harolda je sam Berlioz okarakterisao kao jednog autsajdera.

U tom smislu, smislu programske zamisli, ali i unekoliko muzičke realizacije dela, kompozicija koja je bliska *Violinskom koncertu* jeste nesumnjivo Malerova *Druga simfonija* poznata pod nazivom „Vaskrsenje“ zbog koralne teme koju peva hor svetaca sa solistima na samom kraju dela. Tu sličnost je primetio i Berilie, a Džarman istakao Bergovo emocionalno i duhovno srodstvo uopšte sa malerovskom simfonijskom tradicijom (Etienne Barilier: nav. delo, 210; Douglas Jarman: nav. delo, 175). Već smo u vezi sa *Vocekom* ukazivali na neke sličnosti sa Malerom, a nešto konkretnije pomenućemo u nastavku teksta.

³²⁶ Barilie smatra, saglasno pomenutom tumačenju solističkog instrumenta kao lika Gropijusove, da je „u prvom delu 'violina-Manon' bila mesto unutrašnje borbe“, odnosno borbe između njene „volje za životom“ i „volje za smrću, to jest sa posledicama bola u jednoj duši“. Uz to, autor je mišljenja da je i orkestar takođe svojevrsni protagonist, da u trećem stavu ima „ulogu druge dramske ličnosti“, u stvari da je personifikacija Manoninog bola. Jer, „ako Manon postaje Manon koja pati“, kaže Berilie, „orkestar postaje bol koji je obuzima. Dokaz su alternacije orkestar-solista koje dočaravaju napad zla i pokušaje bekstva [...] u kricima i drhtajima“ (Etienne Barilier: nav. delo, 215). A verovatno taj smisao bekstva ima i kanon u kadenci.

može reći da je ipak opet u pitanju formalni simbolizam samo ostvaren na jednom višem nivou: nivou dela u celini.³²⁷

Ta formalna organizacija, dakle, celog sonatnog ciklusa kao sonatnog oblika, potcrtana je čak i na harmonskom planu, takođe, celog dela. Naime, tonalne reference i tonalni segmenti figuriraju u prvom, drugom i četvrtom stavu markirajući gotovo svaki glavni deo forme,³²⁸ pri čemu je prvi stav ili, drugačije gledano, polje prve teme artikulirano in g, drugi stav/polje druge teme in d (dominantni „tonalni centar“!), četvrti je svojevrsna „tonalna“ repriza, dok je treći stav, tj. razvojni deo u potpunosti atonalan.³²⁹ To podseća na tradicionalni način tonalne artikulacije sonatnog ciklusa ili, pak, sonatnog oblika. A prepoznatljiva je i romantičarska tradicija tematskog objedinjenja dela, ili tako što su od tematskog materijala jednog stava građene teme drugog stava ili lajtmotivskom tehnikom, a uz to Berg ponavlja čitave segmente iz jednog u drugom stavu.³³⁰

³²⁷ Na nižem nivou Berg poseže i za mimetičkim sredstvima od kojih smo neka već pomenuli, neka je naznačio i Rajh, a neke ćemo komentarisati u daljem tekstu.

³²⁸ Upor. u formalnoj šemi *Violinskog koncerta* u prilogu.

³²⁹ Pomenimo ovde da su prvi i drugi deo *Violinskog koncerta*, „povezani“ akordom za koji bi se, analogno *Voceku*, moglo reći da je „tonični akord“ celog dela. Reč je o sazvuku izgrađenom od prva četiri, odnosno prva tri i dvanaestog tona osnovnog oblika serije kojim završava prvi deo (drugi stav), odnosno drugi deo (četvrti stav) *Koncerta*, što znači da je takođe izmenjen u strukturi pa i unekoliko u orkestraciji. Na kraju prvog dela tonovi serije su dati u vidu toničnog septakorda (velika septima) g-mola, a na kraju celog dela kao tonični kvintsekstakord istog tonaliteta ili, pak, tonični kvintakord sa dodatom velikom sekstom B-dura. Ovu dvosmislenost komentarišaćemo kasnije, a pomenuta „povezanost“ delova *Koncerta*, koju je inače uočio i Džarman, ostvarena je tako što drugi deo počinje akordom izgrađenim od onih tonova koji su, izgleda namerno, izostavljeni iz pomenutog akorda na kraju prvog dela (znači, izostavljena su prva četiri tona osnovnog oblika serije). Upor.: Douglas Jarman: nav. delo, 183. To „povezivanje“ podseća na slično povezivanje kraja drugog i trećeg čina u *Voceku* što smo protumačili kao „povezanost“ sudbina Voceka i Marije. Ovde to ima rekli bismo sličan smisao – neumitnost (tragične) sudbine koja sledi.

Inače, u ovde citiranoj, a istaknimo sjajnoj studiji Bergovog celokupnog opusa, pored pomenutih karakteristika – prožimanja formalnih planova i simetrije, Džarman navodi da je za Berga karakterističan pristup totalu dela kao jednoj strukturalnoj celini u kojoj individualni stavovi na jednom nivou figuriraju kao samostalne, nezavisne muzičke strukture, a na drugom nivou kao konstituenti veće formalne šeme najsystematičnije vrste (Douglas Jarman: nav. delo, 179). No, kako smo naznačili, autor ne kaže da bi se i *Violinski koncert* mogao shvatiti na taj način.

³³⁰ Već smo pomenuli da je treći stav gotovo u celini građen razvojem tematskog materijala prethodnih stavova, a da se citat narodne pesme iz drugog stava ponavlja u poslednjem stavu moglo se zapaziti i u Rajhovom opisu „programa“ dela. Funkciju lajtmotiva, koliko smo uočili, ima nekoliko motiva, a među njima kao glavne izdvajamo sledeće: motiv kojim počinje celo delo, a za koji bi se moglo reći da je lajtmotiv mistične ili metafizičke celine jer je najčešće artikulisan u vidu razlaganja čistih kvinti (što ovde može da se shvati kao simbol čistote, beline ili praznine) i tritonusa (koji kao da „kviri“, narušava tu metafizičku savršenu čistotu, belinu, prazninu) kao dve različite strane te jedne iste celine, te ćemo ga za ovu priliku tako i nazvati kao lajtmotiv mističnog/metafizičkog (mistični ili metafizički smisao naročito je ispoljen na samom početku, u uvodu dela koji predstavlja svojevrsno otelovljenje

Naravno da je jedinstvo dela ostvareno već i time što je ono zasnovano na jednoj seriji, a sama forma je artikulisana i načinima rada sa njom. S tim, a i prethodnim u vezi, trebalo bi pre svega pomenuti da ovde nije reč samo o tome da pomenute tonalne „reference“ ili tonalni „potezi“, pa i unekoliko tonalni segmenti, figuriraju, adornovski rečeno, kao „enklave“ na atonalnom području. Kao što Adorno kaže za Veberna, iako se izgleda ne bi složio i za Berga,³³¹ može se ipak reći da i Berg nastoji „prisiliti“ dodekafonsku tehniku da „progovori“. Ali tonalnim jezikom. Baš onim koji nikako nije smeo da zvuči tonalno. Ili, drugim rečima, nastoji da „pomiri“ dva, rekli bismo, naizgled nepomirljiva sistema.³³²

Krenimo od objašnjenja same osnovne serije dela. I to ne samo zato što je, kako se to i u literaturi ističe, konstrukcija serije jedna od najosobnijih,³³³ nego i zato što je serija sročena tako da je, u principu, svaki postupak sa tim gradivnim materijalom u *Violinskom koncertu* latentno u njoj nagovešten.

Primer 6

Alban Berg: *Violinkonzert*: serija.



lika Manon Gropijus što se, rekli bismo, sasvim logično nadovezuje na zapažanje Bariliera da solistički instrument predstavlja njen lik; Barilier za prvu temu prvog stava formulisanu prvo kao serija u osnovnom a onda inverznom vidu i kaže da ima mistični smisao, odnosno da inverzija serije simboliše silazak Manon Gropijus niz „mistične lestve“; Etienne Barilier: nav. delo, 211; takođe, isti taj mistični/metafizički smisao pomenuti motiv ima i na samom kraju dela o čemu se govori u daljem razmatranju); interval tritonusa (prekomerna kvarta, ali i njen obrtaj) i interval čiste kvinte, koji su nam poznati i iz *Voceka* (tritonus je lajtmotiv *Voceka* a čista kvinta Marije što iz ove vizure može da se shvati opet kao dve strane jedne te iste celine!), figuriraju u *Violinskom koncertu* i nezavisno od lajtmotiva mističnog/metafizičkog, a tu je i „konstruktivni ritam“, tj. „ritam smrti“ takođe primenjivan u operi.

³³¹ Upor.: Adorno W. Theodor: nav. delo, 131–133.

³³² Citiran: Isto, 132. U vezi sa pomenutim, Džarman kaže da „koji god psihološki ili emocionalni razlog“ da leži „iza Bergovog prihvatanja dvanaesttorskog metoda i njegove želje da, koristeći ovaj metod, piše muziku koja ističe svoje veze sa tradicionalnom muzikom, može biti malo sumnje da je bio fasciniran i stimulisan tehničkim i intelektualnim problemima koje njegov pokušaj da pomiri dvanaesttorski metod i tonalni sistem uzrokuje“ što je, inače, po rečima autora, karakteristika i drugih Bergovih dodakafonskih dela. Douglas Jarman: nav. delo, 142–143.

³³³ Nema autora koji se bavio ovim delom a da to nije naglasio.

Jedna specifičnost serije jeste to da su već njoj samoj svojstvene tonalne reference: sukcesivnim razlaganjem molskih i durskih kvintakorada stvara se aluzija na toniku i dominantu g-mola i iste funkcije a-mola ili, drugačije gledano, na tonične kvintakorde g-mola, D-dura, a-mola i E-dura što asocira na kvintni krug. I upravo ovi i njima paralelni tonaliteti, kako je to slično zapazio i Džarman,³³⁴ čine i pomenuti „tonalni plan“, odnosno „tonalne centre“ uglavnom svih ključnih formalnih segmenata dela.³³⁵ To naravno znači kršenje osnovnog pravila dodekafonskog jezika, već i, dakle, u konstrukciji gradivnog materijala dela. Druga osobenost serije jeste celostepeni niz formiran između njena poslednja četiri tona. U tom celostepenom nizu, preciznije, između njegovih okvirnih tonova, implicirana je još jedna karakteristika: interval tritonusa, tj. umanjene kvinte *h-f* (koji je, podsetimo, u operi lajtmotiv Voceka), za koji se može reći da predstavlja svojevrsni lajtmotiv Bergovog opusa. Taj interval tritonusa (umanjena kvinta ali i njen obrtaj), inače, je uglavnom mišljen na harmonski način i to često u kombinaciji sa nekim drugim disonantnim intervalom ili, pak, intervalom čiste kvinte (lajtmotiv Marije u *Voceku!*) koji je takođe sadržan u pomenutom razlaganju dijatonskih trozvuka. Intervali tritonusa (umanjena kvinta i njen obrtaj) i čiste kvinte, ali i celostepeni niz i figuriraju u delu kao lajtmotivi. Tako, dijatonski trozvuci i čiste kvinte kao ono što je suštinska odlika tonalnog jezika na jednoj, i celostepeni niz i interval tritonusa (najkritičnija disonanca!) kao ono što je *in rerum natura* atonalnog jezika na drugoj strani, već ukazuju na ključne odlike dela koje smo pomenuli: istovremeno igra i prema i nasuprot pravilima i dodekafonskog jezika i onoga što je njegova krajnja suprotnost – tonalnog jezika.

Time je takođe impliciran i tretman serije koju Berg shvata, tek donekle slično Šenbergu i Vebernu (u stvari pre svega unekoliko slično Šenbergu) kao temu i deli seriju na segmente od kojih gradi muzički tok dela na jednoj strani, a na drugoj strani, seriju shvata kao niz tonova koji, pak, kako je to slično zapazio i Džarman, figuriraju u delu i kao motivski samostalne, od drugih tonova serije nezavisne

³³⁴ Upor.: Douglas Jarman: nav. delo, 103.

³³⁵ Pogledati formalnu šemu dela u prilogu. Jedino što su u kompoziciji umesto g-mola i E-dura pojedini segmenti pisani u Ges-duru i Es-duru.

jedinice, zapravo kao lajtmotivi.³³⁶ To je, kako će se pokazati, rezultiralo u *Violinskom koncertu* vrlo kompleksnim načinom rada sa serijom te je za neke segmente dela teško sa sigurnošću reći od kojih oblika serije su građeni.³³⁷ Tako već i sama ta činjenica da Berg koristi pojedine segmente serije nezavisno od njenih preostalih tonova ukazuje da serija ne počinje uvek od prvog tona, da se ne poštuje prvobitan redosled tonova u seriji – koji su pokatkad u potpunosti izrotirani, što će reći, ne poštuju se osnovna pravila dodekafonskog jezika, kao i, pored svih pomenutih, vrlo često, pravilo o zabrani ponavljanja tonova. Inače, rotaciju kao postupak Berg vrlo često koristi i to je takođe razlog zbog kojeg je na nekim mestima u kompoziciji vrlo teško razabrati koji je oblik i/ili transpozicija serije u pitanju. Naročito ako se uzme u obzir da su u račjim oblicima prvobitnog i inverznog oblika serije sačuvane sve one njihove opisane karakteristike, te su oni zato retko i korišćeni.³³⁸ To međutim ne znači da Berg igra u potpunosti suprotno dodekafonskim pravilima. Pojedini, iako mnogo ređi, segmenti ipak jesu pisani prema tim pravilima, pokatkad na načine vrlo bliske onima u Šenbergovom *Duvačkom kvintetu*.

U svakom slučaju, tj. bilo da Berg igra prema ili nasuprot, pre svega, pravilu o ponavljanju tonova, i uprkos nekim tako komplikovanim postupcima koje nije jednostavno ni klasifikovati, može se reći da je u *Violinskom koncertu* primenjena

³³⁶ Džarman, uistinu, ne pominje lajtmotivsku tehniku uopšte, niti ističe interval tritonusa kao jednu od karakteristika serije, pa tako ni kao lajtmotiv. Ali primećuje da tritonus ima status motiva u koncertnoj ariji za sopran i orkestar pod nazivom *Vino (Der Wein)*, takođe, dodekafonskom delu čijoj je seriji taj interval tritonusa i svojstven. Upor.: Douglas Jarman: nav. delo, 103–104, 107–109, 136.

³³⁷ Upor.: Douglas Jarman: nav. delo, 137.

³³⁸ To znači da, rekli bismo, nije jednostavno odrediti koji je oblik serije u pitanju – da li osnovni ili njegov račji vid, što dakle važi i za inverziju i račju inverziju – kada je primenjen postupak rotacije. Recimo, odseci a (t. 38–47) i b (t. 47–53) druge teme prvog stava građeni su od takvih rotacionih oblika. Rotacioni oblik serije u odseku a (upor. u partituri t. 38–42, te t. 42–46 deonica soliste) dobijen je rotacijom grupa tonova inverznog oblika serije transponovanog od tona *e* i to na sledeći način: *c-b-as-ges/fis* (9, 10, 11, 12), *f-d-h* (4, 5, 6), *es-g* (8, 7), što znači da je možda dobijen rotacijom RI_{fis} ! A u ovoj konfiguraciji, dakle, bez prva tri tona *Ie* taj rotacioni oblik, koji označavamo kao Ro_1 , prvi put se izlaže tako nepotpun još i uz ponavljanje pojedinih tonova (t. 38–42), da bi se tek sa ponavljanjem tog rotacionog oblika i to u transponovanoj inverziji od tona *b*, što obeležavamo kao IRo_1 (t. 42–46), izložili i ostali tonovi, zapravo 2. i 3. ton *Ie* (*cis* i *a*), dakle, bez prvog tona *Ie* koji je zapravo izložen u arpeđu harfe (t. 40)! Zatim, u odseku b, rotiranjem prva tri tona I_{fis} , koja su takođe izrotirana (2, 1, 3 – *dis/es-fis/ges-h*), na kraj tog niza dobijen je oblik koji označavamo kao Ro_2 , a koji, takođe, Berg daje i u inverznom vidu još i transponovan. U stvari, od tih rotacionih oblika i njihovih (inverznih) transpozicija, ali i transpozicija osnovnog oblika serije i njegove inverzije izgrađena je cela druga tema prvog stava. Naravno, može se reći i da je Ro_2 dobijen rotiranjem poslednja tri tona račje inverzije transponovane od tona *as*, tj. račjeg odlika I_{fis} . Mogući načini na koje su izvedeni pomenuti rotacioni oblici serije izloženi su u prilogu (primer 4).

prevashodno horizontalna i vertikalna dodekafonija istovremeno, te da se u tom smislu može razlikovati nekoliko načina konstituisanja muzičkog toka dela: 1) od jednog oblika serije i to, unekoliko blisko već opisanim Šenbergovim postupcima, bilo tako što je cela serija istovremeno izložena i u melodiji i u harmonskoj pratnji ili tako da su iz melodijskog toka namerno izostavljeni oni tonovi kojima je onda oblikovana harmonska pratnja;³³⁹ 2) od različitih oblika serije ili time što je od jednog njenog oblika građena melodija, a od drugog ili drugih oblika harmonska komponenta ili imitacionim izlaganjem različitih oblika a na harmonskoj osnovi formulisanom jednim od tih horizontalno izloženih oblika.³⁴⁰ I ovi pobrojani jesu jednostavniji načini Bergove igre serijom! Među kompleksnijim postupcima jesu oni kada Berg u svakom taktu – čak i u samo jednom taktu! – izlaže iste oblike u različitim transpozicijama i različite oblike u različitim transpozicijama i to uglavnom vertikalno, a u protoku materijala koji je mišljen prvenstveno na horizontalni način što u tom horizontalnom aspektu muzičkog toka rezultira sasvim novim tonskim konfiguracijama, pa i novim oblikom serije.³⁴¹

³³⁹ Oba pomenuta načina jesu ona kojima se stvara aluzija na odnosi tonaliteta. Na prvopomenuti način oblikovan je čuveni, tj. najcitiraniji početak prve teme ili dela A prvog stava (videti u partituri t. 11–19). Skrenimo pažnju da se o tonalnosti može govoriti samo u vezi sa prva četiri takta (priprema teme) jer je sa nastupom teme (u solo violini) harmonski tok već atonalan (akord na drugoj dobi 17. takata – momenat kada se u solističkom instrumentu počinje da izlaže celostepeni segment serije – po strukturi je sličan celostepenoj dominantni). I mada je ta disonantnost ublažena stišanim (*p*, *pp*) i prigušenim (*m. Dpf.*) zvukom instrumenata, ipak smo mišljenja da se nastup teme ne bi mogao percipirati kao tonalan. Donekle je to slično i u drugom načinu rada sa serijom kako je to, na primer, na početku drugog stava, tj. skerca (upor. u partituri t. 104–109). Taj početak jeste konstituisan na opisan način, ali se njegova specifičnost ogleda u tome što je u svakom drugom, odnosno narednom taktu izgrađen od druge transpozicije, odnosno oblika (u taktu 104 primenjen je Pd, u t. 105 Ia, u t. 106 Pcis, u t. 107 Ias, u t. 108 Ic, u t. 109 Ifis). A aluzija na tonalnost (d-mol) ostvarena je samo na početku razlaganjem akorda (t. 104, deonice violončela i kontrabasa). Na analogan način je rađena i repriza skerca, odnosno valcer sa sličnim tonalnim referencama (d-mol, odnosno F-dur).

³⁴⁰ Na ta dva načina su iskazani odseci a i b druge teme prvog stava o čemu je već bilo reči (videti fusnotu 338). Dodajmo ovde da prva rečenica teme (u odseku a, t. 38–42) predstavlja napred pomenuti slučaj oblikovanja melodijskog toka namernim izostavljanjem onih tonova izvesnog oblika serije kojima je izgrađena „harmonska pratnja“. A u odseku b vidi se inače onaj postupak o kojem je, u ovde već citiranom pismu Šenbergu, kompozitor govorio: da teme imaju isti ritam ali je svaka izgrađena od tonova različitih serija. Ovde je reč o imitaciji melodija koje imaju isti ritam ali su konstituisane od različitih oblika u različitim transpozicijama. Morali bismo upozoriti da sadržaj koji je poveren hornama (od t. 47), 1. Fl i 2. Vn/Vc (od druge polovine t. 50) u tom odseku, jeste jedan od onih slučajeva za koje se, rekli bismo, ne može sa sigurnošću tvrditi koji je oblik i/ili transpozicija serije u pitanju. Reklo bi se da se taj sadržaj može čitati čak i kao slobodna atonalnost.

³⁴¹ Na te načine su građeni počeci Tria I i Tria II u drugom stavu. Time je, kako je pomenuto, dobijen novi niz i to u Triu II (videti u partituri t. 155–158; novi niz je u prvoj flauti, a serija je izložena u vertikali u svakom taktu u drugom obliku/transpoziciji, najpre kao Ic u t. 155, te u t. 156 P, t. 157–158 Pa) koji je potom korišćen u celini u odsecima a i a₁ dela B u trećem stavu, pri čemu je repriza deo

Ovde bismo posebno prokomentarisali onaj segment koji predstavlja klimaks celokupnog dela, te primere (među njima i nedodekafonske odseke) kojima bismo pokušali da ukažemo i na, pored već pomenutih, još jedan mogući programski smisao i vanmuzičko značenje dela. Reč je o onom „momentu najviše neizvesnosti i anksioznosti“ kako je to rekao Rajh, tj. o „glavnom ritmu“ („Höhepunkt“) ili „ritmu smrti“ (ili „konstruktivnom ritmu“ kako ga Džarman naziva, a poznat nam je i iz *Voceka*; deo A₁, III stav, v. prilog, primer 5) koji je mišljen horizontalno i koji je izložen u gotovo celom orkestru (pretežno u najvišim, odnosno najnižim registrima instrumenata u *ff* dinamici!) ali ne unisono nego, dakle, u različitim tonskim visinama, što znači da je serija izložena u vertikali³⁴² i to kao sazvučje uglavnom prekomernih kvinti. I kao takav, „ritam smrti“ se ponavlja u narednim taktovima ali svaki put iskazan u drugoj transpoziciji, odnosno obliku serije.³⁴³ Interesantno je kako se baš u ovom momentu svojevrsnog orkestarskog i „vriska“ soliste tako upadljivo ističe ton *cis* (u trećoj, odnosno četvrtoj oktavi!) koji je, podsetimo, u operi simbol noža kojim je Vocek ubio Mariju i što je potom uzrokovalo i njegovu smrt.

I tu se sličnosti sa *Vocekom* ne završavaju. Recimo, odsek pre ovog opisanog počinje, sada transformisanim, lajtmotivom mističnog/metafizičkog koji kao da u nekoliko taktova „sažima“ predznake smrti i Marije i Voceka (videti u partituri t. 96–99): prvo segmentno, kvaziimitaciono izlaganje tonova serije (čiji su segmenti zapravo izloženi u vertikali) u drvenim i limenim duvačkim instrumentima (t. 96), i to tako da se u horizontalnom aspektu ističu intervali i čiste i umanjene kvinte (tritonus), a potom i imitaciono u violinama i dubokim gudačkim instrumentima (t. 97) i to nad pedalnim tonom *f* (kontrabas-tuba, t. 97), podseća na pojavu motiva „krvavog meseca“ iz *Voceka* koji se takođe „pomalja“ nad pedalnim fonom (tonom *h*). Zatim, glisanda *Ces-dura* i *Fes-dura* u harfi (t. 99) asociraju na momenat pre Vocekove smrti kada on, uspaničeno viče „Ubica“ a *C-dur* glisando takođe u harfi „otkriva“ ko je ubica. Ovde su to, izgleda, lajtmotivi čiste kvinte i tritonusa koji inače

solističke kadence gde solista sa tim materijalom izvodi četvoroglasni kanon (videti u partituri t. 78–89, novi niz je dat u diskantu)!

³⁴² Naravno, kako se to može videti u primeru, u vertikali su prvih devet tonova serije, dok su poslednja tri tona izložena horizontalno i to u neobičnoj kombinaciji instrumenata: solističnom instrumentu, oboi, saksofonu, basklarinetu, fagotu i harfi.

³⁴³ U taktovima 128–129 od I, u t. 130–131 od Id. Inače, delovi A i A₁ trećeg stava uglavnom su oblikovani na opisan način.

jesu karakteristika lajtmotiva mističnog/metafizičkog (v. solističku deonicu, t. 99) kojim delo ne samo da počinje i ne samo da se u njemu konstantno ponavlja, nego ono njime i završava. S tim u vezi, interesantno je da se taj lajtmotiv mističnog/metafizičkog pojavljuje i u citatima narodne pesme i Bahovog koralu.

U citatu narodne pesme, koja je inače originalno u G-duru³⁴⁴ a koju Berg artikuliše u Ges-duru (drugi stav) i Es-duru (četvrti stav), ne samo da lajtmotiv mističnog/metafizičkog čini harmonsku pratnju u deonici harfe u kojoj dominira interval čiste kvinte, nego je i druga pomenuta karakteristika tog lajtmotiva – tritonus projektovana na opšti harmonski tok ovog segmenta, zapravo ovih segmenata. Posredi je, naime, tritonusni odnos i tonaliteta i akorada kojima je iskazana harmonska pratnja: veza dominante Ges-dura i dominante C-dura u drugom stavu (upor. u partituri t. 214–228), odnosno veza istih funkcija u Es-duru i A-duru u četvrtom stavu (upor. u partituri t. 204–213).

Na donekle sličan način lajtmotiv mističnog/metafizičkog figurira i u koralu u poslednjem stavu koncerta. No, sada kao razloženi tonovi serije pre svega u vidu velikih prekomernih septakorada „utkanih“ u samu „Bahovu harmonizaciju“ koralu što već ukazuje na to da ona nije citirana doslovno. Berg je, naime, citirao samo prvih i poslednjih šest taktova Bahovog koralu,³⁴⁵ menjajući pri tome, slično tretmanu narodne pesme, i tonalitet (Bahov koral u A-duru Berg daje u B-duru) i pojedina harmonska rešenja od kojih su najupečatljivija ona koja su iskazana fragmentima serije ili, kao pomenuti lajtmotiv mističnog/metafizičkog, celom serijom.³⁴⁶ Tako, Berg oblikuje četvrti stav u vidu koralnih (kontrapunktskih ili, uže, kanonskih) varijacija ali prevashodno u sopstvenoj, tj. serijsko-atonalnoj „harmonizaciji“.³⁴⁷ To je

³⁴⁴ Notni zapis narodne pesme može se naći u tekstu „Alban Berg, Violin Concerto (1935), from the cover notes for CD SMK 68331 (ADD), Pinchaz Zukerman, Violin, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez“ na sledećem internet sajtu: <http://www.yumpu.com/en/document/view/5851279/alban-berg-violin-concerto-1935-from-the-temple-university>. Taj tekst inače nije autorizovan, ali su u njemu navođeni i odlomci autorskih tekstova (npr. ovde citirane knjige Antonija Papplea).

³⁴⁵ Upor.: René Leibowitz: nav. delo, 165.

³⁴⁶ Razlike između Bahovog koralu i Bergove „harmonizacije“ mogu se videti već iz poređenja nekoliko prvih taktova. U prilogu (primer 6) smo naveli početak Bahovog koralu sa naznačenim harmonskim planom. Inače, lajtmotiv mističnog/metafizičkog koji čini serija data u vidu pomenutih velikih prekomernih septakorada nalazi se u t. 154–157 (v. u partituri).

³⁴⁷ Čak je i sama tema formulisana prvo u Bergovoj serijsko-atonalnoj „harmonizaciji“, a onda u Bahovoj tonalnoj „harmonizaciji“.

delom omogućeno time što su, kako su to primetili i svi autori koje smo ovde citirali, prva četiri tona melodije Bahovog korala istovetna sa poslednja četiri tona Bergove serije (osnovnog oblika transponovanog za polustepen naniže, P_{fis}) koji formiraju celostepeni niz u rasponu prekomerne kvarte, tj. tritonusa. To ukazuje, dakle, na sasvim logičan razlog Bergovog izbora ovog Bahovog korala. Ali naravno ne samo u ovom čisto muzičkom nego i vanmuzičkom pogledu. Jer nakon onog „smrtnog vriska“ soliste i orkestra koji joj prethode, pojava korala u poslednjem stavu jeste nedvosmislena što je iskazano već i u tekstu koji Berg citira u celini: „Dosta je! / Gospode, ako je volja tvoja, / oslobodi me okova! / Moj Isus dolazi: / sada laku noć svete! / Odlazim u nebeski dom. / Sigurno odlazim tamo s mirom. / Dosta je. Dosta je.“³⁴⁸ A postepeno „odlazi“ i muzika koncerta: prvo narodnom melodijom koja se čuje, kako je naznačeno u partituri, „izdaleka“, i „uspinjući“ se potom preko svojevrskih „mističnih lestvi“³⁴⁹ – „nanizanih“ transpozicija serije od najdubljeg do najvišeg registra gudačkog parta i solističkog instrumenta, nestaje u onostranom. Nestaje u stvari u krajnje dvosmislenom akordu: tonici B-dura sa dodatom velikom sekstom ili, pak, toničnom kvintsektakordu g-mola i, najzad, lajtmotivom mističnog/metafizičkog sada istim, ali datim u račjem vidu, kao na samom početku dela (kao da se tako taj lajtmotiv „sam sebi“ vraća) koje je, zapravo, na dvosmisleni način i počelo – konstantnim osciliranjem muzičkog toka između B-dura i g-mola, a na atonalnoj osovini tritonusa. Počinje, dakle, svojevršnom zonom neizvesnosti ili, pak, „tabula rasom“,³⁵⁰ „muzikom koja prethodi svoj muzici“ kako to dobro formuliše Etjen Barilie,³⁵¹ ili, da dodamo, muzikom koja kao da to još nije, koja kao da tek treba da nastane.

Možemo, naime, da se pitamo: završava li se delo uopšte? Zapravo, ne vraća li nas, slično *Voceku*, taj kraj na sam početak dela? Ili, kako se to Maler pitao u programu svoje *Druge simfonije*: „Zašta živiš? Zašto patiš? Da li je sve to samo jedna velika, zastrašujuća šala? [...] Šta sada? Šta je ovaj život – i šta je ova smrt?“; da li,

³⁴⁸ „Es ist genug! / Herr, wenn es Dir gefällt / so spanne mich doch aus! / Mein Jesus kommt: / nun gute Nacht, o Welt! / Ich fahr' in's Himmelshaus. / Ich fahre sicher hin mit Frieden / Mein großer Jammer bleibt darnieden. / Es ist genug. Es ist genug.“

³⁴⁹ Citiran: Etienne Barilier: nav. delo, 218.

³⁵⁰ Citiran: Anthony Pople: nav. delo, 48; upor. takođe: Etienne Barilier: nav. delo, 219.

³⁵¹ Etienne Barilier: nav. delo, 212.

drugim rečima, nastanak znači nestanak, život znači smrt ili, obrnuto, nestanak znači nastanak, smrt znači život? I čija smrt i čiji život? Devojke kojoj je delo posvećeno ili, pak, samog Berga? Ili čak čoveka uopšte? Da li je *Violinski koncert* „rekvijem“ ili „psihološka drama“ Manon, Berga ili „bilo koga drugog“? Nisu li sve to samo različite strane iste realnosti? A šta je, uopšte, realnost? Vitgenštajnovski rečeno, ono što je dato jesu životni oblici, jezičke igre. Baš kao što je i ova Bergova jedna muzičko-jezička igra čija dvosmislenost (pa i višesmislenost) i to, rekli bismo, dakle, krajnje namerna, jeste jedna od ključnih (programskih) odrednica *Violinskog koncerta*.

5. ZAŠTO MUZIČKO-JEZIČKA IGRA?

5. 1. Jezik, muzički jezik i društvene igre

Zašto nam je u raspravu o muzičkom jeziku i analitičkom sagledavanju njegove primene u stvaralaštvu bečke škole bilo uopšte potrebno da uključimo Vitgenštajnovu jezičku igru? Jer, da je muzika, po prirodi stvari, jedan specifičan, nepojmovni tj. muzički jezik sa svojim autonomnim zakonitostima i logikom oblikovanja, odnosno sa svojim sistemom pravila na različitim nivoima (fonološkom – lestvičnom; gramatičkom – nivou harmonije, kontrapunkta, orkestracije, normirane forme; sintaksičkom – nivou strukture muzičkog oblika, semantičkom – formalno-značenjskom nivou), sa sopstvenim rečnikom (kompozicionom leksikom) i ortografijom (muzička notacija), ukazali smo (kao što su to činili i drugi autori poput Berislava Popovića i Tijane Popović-Mladenović) i bez Vitgenštajnovе jezičke igre, samo na osnovu poređenja muzičkog i pojmovnog jezika.

Razmatranje muzičkog jezika kao muzičko-jezičke igre po analogiji sa, i uz svakako mogućnosti čitanja *mutatis mutandis*, Vitgenštajnovom jezičkom igrom otpočelo je na onom mestu koje je u suštini i sâmog Vitgenštajna navelo da „krstari“ u „muzički predeo“ da bi opisao sopstveni pojam razumevanja, kako bi se razumelo šta je, tj. šta znači razumeti jezik i muziku i pri tome diferencirale nijanse u značenju pojmova smisla i značenja (analogije između razumevanja rečenice/jezika i muzičke teme/muzike). To je mesto upotrebe, rada, prakse koje kod Vitgenštajna i kod nas jeste vrhunski kriterijum razumevanja smisla i značenja, kao i određenja samih pojmova smisla i značenja. Tako smo se sa Vitgenštajnom, odnosno njegovom jezičkom igrom, u suštini susreli pred samim muzičkim delom, pred praktičnom primenom, radom, upotrebom muzičkog jezika u kompozitorskoj praksi. Upotreba, rad, praksa jeste i ono mesto na kojem je Vitgenštajn uspostavio analogije sa pojmovnim jezikom i društvenim igrama, na kojem jezik zaista jeste jezička igra – upotreba, rad, praktična primena reči/jezika prema ili nasuprot jezičkim pravilima. Na kojem je nama onda bilo moguće da muzičko delo, odnosno stvaralaštvo bečke škole razumevamo kao muzičko-jezičku igru – upotrebu, rad, praktičnu primenu

muzičko-izražajnih sredstava, odnosno muzičkog jezika prema ili nasuprot muzičko-jezičkim pravilima. Zašto? Zašto je bilo bitno da kompozitorsko stvaralaštvo nazovemo muzičko-jezičkom igrom? A isto tako se možemo pitati: zašto je Vitgenštajnu bilo važno da jezik naziva jezičkom igrom? Ili, moglo bi se zapitati i kakve veze imaju jezik, muzički jezik i društvene igre?

U razmatranju Vitgenštajnovе jezičke igre i muzičko-jezičke igre ukazivano je zapravo na to da pojmovni jezik i muzički jezik, a to takođe važi i za društvene igre, jesu sistemi produkcije, produkovanja *smisla, značenja, a i vrednosti* u svetu, tj. u društvu i kulturi. Drugim rečima, da igrati se nečim, npr. nekim pojmovnim ili muzičkim jezikom ili, ako je reč o društvenim igrama, predmetom, znači pridati tom nečemu izvestan smisao, značenje i vrednost. Ali znači i, kako je i isticano u vezi sa jezičkom igrom i muzičko-jezičkom igrom, moći, biti kadar, znati, razumeti izvestan jezik (ili društvenu igru) i njegova pravila, te da se u samoj upotrebi *pokazuje* sopstveno učenje, način mišljenja, razmišljanja, nivo razumevanja, znanja, vladanja tehnikom upotrebe tog jezika (ili društvene igre) i njegovih pravila (ili pravila igre). Dalje, da ravnanje prema ili, pak, nasuprot pravilima odnosno jezičke igre ili muzičko-jezičke igre (ili društvene igre) znači izvesno tumačenje značenja i tih pravila i te igre (kršenje pravila kao inoviranje, novo shvatanje starih pravila i uvođenje novih namesto starih pravila) koje se zasniva na običajima, navikama, „javnim pravilima“, „ugovorima“ ili „dogovorima“ u okviru jednog kulturno-istorijskog „prostora“. Da su zbog svega toga promene određenog jezika i njegovih pravila (a to se odnosi i na društvene igre) uslovljene kako nivoima vladanja tehnikom/tehnika tog jezika i njegovih pravila, tako i promenom opšteg značenjskog konteksta života, kulturno-istorijskog miljea, odnosno generalnim shvatanjem, razumevanjem, znanjem datog istorijskog društva. Zato igrati ne znači biti jednostavno deo nego i svojim (jezičkim) ponašanjem *pokazati* pripadnost jednom sistemu mišljenja, znanja, vrednosti.

5. 2. Od muzičko-jezičke igre bečke škole do šireg značenja pojma

U pomenutom smislu, bečka škola nam se ukazala kao jedan od najeklatantnijih primera. Ne samo zato što su Šenberg, Vebern i Berg sticajem istorijskih prilika na

zapadnoevropskoj kompozitorskoj sceni bili, kako se videlo, glavni akteri promena prethodno korišćenog tonalnog muzičkog jezika i, takođe, pripadnici istog zapadnoevropskog ili, uže, germanskog, ili još uže, bečkog kulturološkog muzičkog miljea. Nego i zato što su, kao što je poznato, Vebern i Berg bili Šenbergovi učenici i, kako Mirjana Veselinović-Hofman kaže, „ako su se (od mnogobrojnih Šenbergovih đaka) upravo oni najviše približili estetičkim gledištima i muzičkom jeziku svog učitelja to nije samo zbog njihovih umetničkih individualnosti koje su očigledno rezonirale sa Šenbergovom, nego, pored toga, tj. na osnovi toga, zbog autoriteta Šenberga učitelja“ – „njegovog specifičnog metoda rada, sistema prenošenja znanja koji ne obezvređuje i ne slama autoritet tradicije“.³⁵² Tako je, da dodamo, samo na *razumevanju* prethodnog kompozitorskog iskustva i sticanja prethodnog kompozitorskog *znanja* i mogao da potekne novi muzički jezik, odnosno novi smisljeni muzički govor.³⁵³

Analizom odabranih dela bečke škole ukazivali smo upravo na jedan novi način *razumevanja, viđenja* zapadnoevropske muzičke tradicije, preciznije, njenih pojmova i muzičko-jezičkih pravila. Tako posmatrano, moglo bi se reći da atonalnost (i ona „slobodna“ i ona „ozakonjena“) i atematizam predstavljaju, u krajnjoj istanci, jedno novo viđenje harmonskog i sintaksičkog ustrojstva muzičkog jezika, a takođe i da oni ne bi, u principu, ni postojali bez tonalnosti i tematizma, jer ne bi imalo šta da se negira. Pored toga, time što smo pomenuli novo viđenje starih muzičko-jezičkih pravila nikako ne želimo da kažemo da nije bilo novih pravila. Naravno da je bilo novih pravila, na to smo posebno i ukazivali, a na ovom mestu samo ističemo da su ona postavljana na temelju starih ili po analogiji sa njima.

Tako, izvođenje novih pravila po analogiji sa starim moglo se videti na primeru melodije zvučnih boja u *Pet orkestarskih komada* op. 16 Šenberga, potom i u *Pet orkestarskih komada* op. 10 Veberna – pojma koji je izveden na osnovu tumačenja

³⁵² Mirjana Veselinović: *Stvaralačka prisutnost...*, 137.

³⁵³ U tom smislu, vrlo je indikativna sledeća Vitgenštajnova opaska izložena u okviru njegovog govora o „privatnom“ jeziku, a koju u vezi sa gore pomenutim treba, naravno, razumeti u prenesenom značenju: „[...] Kad se kaže 'On je osetu dao ime', zaboravlja se da u jeziku već mnogo šta mora da bude pripremljeno da bi puko davanje naziva imalo smisla. I kad govorimo o tome da neko daje ime bolu, ono što je unapred pripremljeno jeste ovde gramatika reči [čitati: prethodni načini, konteksti upotrebe reči ili upotrebe reči u prethodno datim rečeničnim kontekstima] 'bol'; ona ukazuje na položaj na koji će nova reč biti postavljena.“ Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*, 121, § 257.

značenja pojma melodije u tradicionalnom smislu, a pod kojim se podrazumeva takav način orkestarskog mišljenja koji se ravna prema analogno onom pravilu prema kojem i tradicionalni način melodijskog mišljenja. Zatim, na primeru tema i starih formi, naročito sonatnog oblika takođe kod Šenberga (*Duvački kvintet* op. 26) i Veberna (*Simfonija* op. 21) pod kojima se više ne podrazumeva tonalno nego serijski zaokružen odsek, odnosno ne misli se forma čija dramaturgija počiva na tonalnoj gramatici (kontrastu različitih tonaliteta, tonalnom planu) već na dodekafonskoj (kontrast različitih oblika i transpozicija serije).

Kada je reč o Šenbergu i Vebernu, ukazivano je i na izvesnu različitost između njihovog razumevanja melodije zvučnih boja koju Šenberg misli prevashodno na akordski, tj. harmonski način (treći komad „Boje“, op. 16), dok je ona kod Veberna u oba njegova ovde analizirana dela neraskidivo povezana sa atematizmom, tj. motivikom (što doduše jeste slučaj i u Šenbergovom „Obligatnom rečitativu“ u kojem je, na samom njegovom kraju, melodija zvučnih boja, opet, artikulisana na harmonski način). Ali i sa jednim sasvim osobenim predočavanjem muzičkog prostor-vremena, novom gramatikom – punktualizmom (slaganje zvučnih „tačaka“) što u *Simfoniji*, kao što se videlo, u potpunosti „maskira“ staru formu (dvostruki kanon u inverziji) i rezultira tako novim specifičnim zvučnim kvalitetom. Tumačenjam te tipično Vebernovu gramatiku, koja će ostati karakteristična i za njegova kasnija dela samo u njima realizovana u još radikalnijem vidu, tj. na osnovi tih kasnijih dela poniknuće, kako je pomenuto, integralni serijalizam.

Izvesna različitost između Šenberga i Veberna mogla se videti i u njihovoj estetičkoj i poetičkoj misli koja je, pak, kod oba autora, u suštini, neraskidivo povezana sa njihovim kompozitorskim mišljenjem. Jer, u razmatranim delima smo i prepoznali implikacije Šenbergovog i Vebernovog estetičkog koncepta *muzičke ideje* koji, kao što je pominjano, kod Šenberga predstavlja „unutrašnju predstavu celine“ a kod Veberna muzičku „klicu“, tj. muzički motiv, što se na poetičkom nivou – nivou realizacije te muzičke ideje izoštrava u smeru krajnje autonomije muzičke logike: kod Šenberga kao razrađenost materijala jedne muzičke celine na osnovi uzročno-posledičnih veza, a u postizanju osnovnih formalnih zahteva – logike i koherentnosti, kod Veberna kao organsko razrastanje celine dela iz inicijalne muzičke „klice“,

muzičkog motiva.³⁵⁴ A isticano je da se ta briga o autonomiji muzičke logike, odnosno muzičkog jezika vidi u njihovoj konstantnoj zaokupljenosti iznalaženjem novih, a u funkcionalnom smislu tonalnom jeziku analognih, muzičko-jezičkih pravila. Upravo je taj smisao imalo i Šenbergovo ozakonjenje atonalnosti kroz dodakafoniju.

Iako su mnogi kompozicioni postupci kod Berga programski motivisani (i u operi *Vocek* i u *Violinskom koncertu*), to kod njega nikako ne znači i narušavanje autonomne muzičke logike. Naprotiv. Upravo za Berga tako karakteristična „rasprava“ sa tonalnim (u *Voceku*), a onda istovremeno i dodekafonskim jezikom (u *Violinskom koncertu*), znači svojevrsni „tehnički *tour de force*“³⁵⁵: specifično muzičkom logikom i njenim zakonitostima iskazati najkompleksnije ljudske odnose, psihološka i emotivna stanja, kao i karakteristike ličnosti; koncipirati celokupnu operu u starim instrumentalnim formama tako da se otkriju duboko sakrivene veze između muzičke logike i vanmuzičke situacije; napisati svojevrsnu životnu ili psihološku dramu u formi solističkog koncerta na dodekafonskom jeziku; pokazati da tonalnost može, paradoksalno, da znači atonalnost (tonalni potezi i figure u operi i *Violinskom koncertu*) i, obrnuto, da atonalno može delovati i kao tonalno (npr. „tonični akord“ u *Voceku*, serija u *Violinskom koncertu*).

Tako, možemo reći da sva tri kompozitora bečke škole postavljaju „kompoziciono-tehničko majstorstvo kao neizbežni uslov oblikovanja dela, koje, inače, za [...] njih još uvek ostaje *opus perfectum*“.³⁵⁶ Postavljaju, drugim rečima, autonomiju muzičkog jezika kao bitnu odrednicu njihovog – baš zbog toga modernističkog – muzičkog diskursa. Tako se, dakle, u upotrebi muzičkog jezika, u muzičkom delu, vitgenštajnovski rečeno, pokazuje ono što inače ne može u toj istoj upotrebi istovremeno i da se kaže: *jedan nivo i vrsta sposobnosti vladanja muzičkim jezikom, vladanja tehnikom ili tehnikama upotrebe muzičkog jezika i njegovih pravila, a to znači i jedan nivo i vrsta muzičko-jezičkog razumevanja i znanja.*

³⁵⁴ Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 55–57, 60–62, 90, 94.

³⁵⁵ Upor.: Douglas Jarman: nav. delo, 142.

³⁵⁶ Citirali smo reči Mirjane Veselinović-Hofman izrečene u kontekstu uodnošavanja poetika Stravinskog, Veberna, Hindemita (Paul Hindemith) i Šenberga, a koje, rekli bismo, tako dobro poentiraju i „poetičku jednačinu“ Šenberg-Vebern-Berg. Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман: *Пред музичким делом*, 65.

Ono što se u toj upotrebi kod Šenberga, Veberna i Berga još dâ uočiti jeste, kako je i pominjano, dvoslojnost odnosa prema muzičkoj tradiciji. Na jednoj je strani onaj odnos koji bi da je navodno negira, da se od nje distancira pronalazeći i nalazeći nova muzičko-jezička pravila. No, kao da ih baš sa te distance i, na drugoj strani, sam muzički materijal vraća na „ono bitno“ upravo u toj tradiciji. Odnosno, kao da ih ono nasleđeno romantičarsko iskustvo „podseća“, „napominje“ da još uvek nije sve rečeno, da još uvek ima mnogo toga da se kaže na potencijalno beskonačno mnogo načina; da preispitaju jedno „uverenje“, jedan „način viđenja“ iskazan tim i tim *muzičkim jezikom* – da ga čas vide iz ovog, a čas iz onog aspekta; da i sami „prokrstare široku oblast misli uzduž i popreko“. A tom romantičarskom iskustvu nedostajalo je upravo to preispitivanje, odnosno poriv da se prodre u suštinu stvari, da se, u ovom slučaju, pokaže kako to „stari“ *pojmovi* mogu da se iskažu ne samo promenom stila muzičkog jezika nego i promenom samog tog jezika. I kako se, onda, pod tim „starim“ pojmovima mogu podrazumevati „najrazličitija“ značenja. Kako, dakle, muzički jezik može da se menja i/ili kako on može *nas* da *menja*. Znači, ne samo ove kompozitore nego i one kojima se oni „obraćaju“, „pozivaju“ da zajedno sa njima, dakako, „prokrstare široku oblast misli uzduž i popreko“, kojima katkad upućuju i kritiku, „opominju“ na jednu društvenu istinu.

Zbog svega pomenutog, čvrsto stojimo pri stavu da i muzički jezik, kao što smo slično zaključili u vezi sa širim značenjem Vitgenštajnovе jezičke igre, jeste jedan *kompleksan sistem međuljudskih odnosa*, dinamička kategorija, polje delovanja, dimenzija ljudskog postojanja, svojevrsno prostor-vreme, sistem koji, takođe, ne deluje jednostvano na ljude, nego ih svojom specifično muzičkom gramatikom, sintaksom i semantikom orijentiše u svetu muzike, odnosno usmerava njihovu egzistencijalnu diskriminaciju u svetu. Zato, možemo vitgenštajnovski reći da i izvesna *upotreba muzičkog jezika* znači jedan *muzičko-pojmovni „predeo“*, a ovaj, u povratnom smeru, znači jedan *egzistencijalni*; zato, jedan *muzički jezik*, to jest jedna **muzičko-jezička igra, u širem značenju**, jeste jedan *oblik života*.

5. 3. Moguće ekstenzije pojma

Reći da je muzički jezik muzičko-jezička igra podrazumeva, naravno, kako je i bilo naznaka u prethodnom razmatranju, da se ta igra *sa* nekim igra. Ovde bismo, bez pretenzija na širu teorijsku eksplikaciju, samo ukratko prokomentarisali onu „otvorenost“ skrutonovskog „polja mogućih odgovora“, odnosno diskurzivnog polja koje je Jel Kaduri interpretirala kao muzičko-jezičke igre, a u kojima, po njoj, učestvuju i amateri i profesionalni „igrači“: izvođači, muzikolozi, ali i teoretičari i estetičari muzike koji su, rekli bismo, svi zajedno pretpostavljeni u nastavi muzike. Time je, podsetimo takođe, diferencirala razlike u vrsti i nivou razumevanja muzike i znanja o njoj, te konstatovala da je znanje ono što omogućava razumevanje muzike, što je, samo u jednom užem teorijskom fokusu, zaključila i Sara Vort.

Time se otvara, reklo bi se, čitav splet novih problemskih krugova i to ne samo u vezi sa izvođenjem muzike i mišljenjem o njoj kao muzičko-jezičkim igrama, nego i sa muzikom koja stoji izvan okvira *opus perfectum et absolutum*. Otvara se, dakle, jedna nova perspektiva sagledavanja i širenje pojma muzičko-jezičke igre na čitavu instituciju muzike. To bi sigurno iziskivalo, pored ostalog, redefinicije pojma u smislu preciziranja o kojim je muzičko-jezičkim igrama reč. No, ovim izlaganjem, da zaključimo u Vitgenštajnovom duhu, ne želimo da uštedimo razmišljanje drugima, već da, ukoliko bi to bilo moguće, podstaknemo njihovu teorijsku misao.

6. PRILOG

Primer 1

Arnold Schönberg: *Fünf Stücke für Orchester* op. 16: V komad, „Das obligate Rezitativ“ (*Bewegte Achtel*), t. 1-8.

391

Bewegte Achtel

Kleine Flöte

3 große Flöten

I. II.
3 Oboen
III.

Englisch Horn

Klarinette in D

I. II.
3 Klarinetten in A
III.

Baßklarinette in B

I.
3 Fagotte
II. III.

Kontrafagott

I. II.
4 Hörner in F
III. IV.

I. mit Dämpfer
3 Trompeten in B
legato!

I. II.
4 Posaunen
III. IV.

Baßtuba

Harfe

Celesta

Bewegte Achtel

I.
Violinen
II.

I. mit Dämpfer
II. ohne Dämpfer
Viola

pizz. Mittelstimme
pizz. arco
Violoncello

Kontrabaß

Primer 2

Alban Berg: *Wozzeck*: treći čin, četvrta scena, odlomak iz orkestarskog postludijuma
(*wieder etwas breiter /Adante/; breit*), t. 362–364.

The musical score is for the orchestra of Act 3, Scene 4 of Alban Berg's *Wozzeck*, measures 362–364. The score is for a full orchestra and includes various woodwinds, brass, strings, and percussion. The tempo is marked "breit" and "molto rit.".

The score is written for the following instruments:

- 1.2.3.4. Fl.
- 1.2.3.4. Ob.
- 1.2.3.4. Kl. in B
- Bkl. in B
- 1.2.3. Fg.
- Kfg.
- 1.2. Hr. in F o. D.
- 3.4.
- 1.2. Trp. in F o. D.
- 3.4.
- 1.2.3. Posa. o. D.
- 4.
- Bts. o. D.
- 4 Pk.
- kl. Tr.
- gr. Tam-Tam
- gr. Tr.
- Hfe.
- 1. Vl.
- 2. Vl.
- Vla.
- Vcl.
- Kb.

The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *ff*, and *ppp*. It also features performance instructions like "breit", "molto rit.", "schon im Tempo", "mehrere kl. Trommeln", and "stark im Tempo".

Primer 3

Arnold Schönberg: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 26*: drugi stav, tema skerca (*Anmutig und heiter; scherzando; ♩. = 63*), t. 1-11.

Anmutig und heiter; scherzando; ♩. = 63

Pic 1 2 3 4 5

Ob [H_{ke.} 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10] *p scherzando*

Kl 11 1 4

Hr 10 2

Fg 12 *fp* 3 6

P

Pic 6 7 8 9 10 11

Ob 11 12 *fp*

Kl 4 7

Hr 5 9

Fg 8 *fp* 9 *f*

Primer 4

Alban Berg: *Violinkonzert*: mogući načini izvođenja rotacionih oblika serije.

The image displays a musical score for a 12-note series, illustrating various rotational forms. The series is: $\text{C}_4, \text{D}_4, \text{E}_4, \text{F}_4, \text{G}_4, \text{A}_4, \text{B}_4, \text{C}_5, \text{B}_4, \text{A}_4, \text{G}_4, \text{F}_4, \text{E}_4$. The score is organized into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system shows the original series (Ro1) and its inversion (IRo1). The second system shows a rotation (Ro1) and its inversion (Ie). The third system shows a rotation (Ro1) and its reflection (RIfis). The fourth system shows a rotation (Ro2) and its inversion (Ifis). Brackets and arrows indicate the specific notes and their positions in each form.

Ro1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

IRo1

Ro1 9 10 11 12 4 5 6 8 7 3 2 1

Ie 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ro1 10 11 12 1 8 9 3 2 4 7 6 5

RIfis 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Ro2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 2 1 3

Ifis 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Primer 5

Alban Berg: *Violinkonzert*: drugi deo, treći stav, odlomak iz odseka b dela A₁ (*Allegro, ma molto pesante*), t. 124–129.

The image shows a page of a musical score for the Violin Concerto by Alban Berg. The score is for measures 124 to 129. It includes staves for various instruments: Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trombones, Trumpets, Percussion, and Piano. The score is annotated with red fingerings and measure numbers. Performance instructions include "a tempo, ma molto pesante" and "HOHEPUNKT. ... abbre.". The score is divided into sections labeled "If" and "Ic".

Primer 6

J. S. Bach: Kantate BWV 60, O Ewigkeit, du Donnerwort: Choral „Es ist genug“.

5. Choral

Soprano
Corno, Oboe d'amore I
Violino I col Soprano

Alto
Oboe d'amore II
Violino II col Alto

Tenore
Viola col Tenore

Basso

Continuo

6 4
3

A: T D

cis: III D_{VII} D⁶ D t

A: III D ————— T D TD_D —————

6 2

A: D T D⁶ Ds₂ A: D ————— T D_D

E: D_{VII2} VII⁶ D T E: D ————— t

Primer 7

Formalna šema: *Duvački kvintet* op. 26 A. Šenberga

| | | | |
|---------------------|--|-------------------------|--|
| I stav | Sonatni oblik | | |
| | Ekspozicija (1-72) I tema (1-28) most (29-41) II tema (42-54) završna grupa (55-72) | | |
| | Razvojni deo (72-127) uvodni odsek (71-82) centralni odsek (82-119) završni odsek (119-127) | | |
| | Repriza (128-205) I tema (128-154) most (154-167) II tema (168-180) završna grupa (181-205) | | |
| | Koda (206-227) | | |
| II stav | Skercio: složena trodelna pesma | | |
| | A (1-87) a (1-27) b (28-60) a ₁ (61-87) | | |
| | B (87-190) a (87-142) b (143-163) a ₁ (163-171) b ₁ (172-190) | | |
| | Prelaz (191-239) | | |
| | A₁ (240-359) a (240-267) b (268-287) b ₁ /b iz B (288-310) a ₁ (311-329) a ₂ /a iz B (329-359) | | |
| | Koda (360-419) | | |
| III stav | Lagan: složena trodelna pesma | | |
| | A (1-33) a (1-7) b (8-21) a ₁ (22-33) | | |
| | B (33-81) a (33-39) b (40-45) a ₁ (46-52) c (53-81) | | |
| | A₁ (82-113) a (82-88) b (89-103) a ₁ (104-113) | | |
| | Koda (114-141) | | |
| IV stav | Rondo sa tri teme | | |
| | A (1-38) a (1-11) b (11-17) a ₁ (17-22) b ₁ (22-28) a ₂ (28-38) | Prelaz (39-42) | |
| | B (43-74) a (43-51) b (52-74) | Prelaz (74-77) | A₁ (77-116) a (77-87) b (87-93) a ₁ (93-116) |
| | C (116-140) a (116-124) b (125-130) a ₁ (131-140) | Prelaz (141-186) | |
| | A₂ (186-225) a (186-197) b (197-203) a ₁ (203-208) b ₁ (208-215) a ₂ (215-225) | | |
| | B₁ (226-255) a (226-231) b (231-255) | Prelaz (255-258) | A₃ (258-281) a (258-263) b (263-275) a ₁ (275-281) |
| | Koda (282-359) | | |

Primer 8

Formalna šema: *Violinski koncert A. Berga*

| PRVI DEO | | | | | | | |
|--|---|--|---|--|-------------------------------------|--|--------------------------|
| „ekspozicija“ | | | | | | | |
| I stav <i>Andante</i> 4/4 | sonatni oblik/složena trodelna pesma/polje „prve teme“ | | | | | | |
| | uvod prelaz (1-10) | ekspozicija (11-77) | razvojni deo/prelaz (77-83) | | repriza (84-93) (94-104) | | |
| | I tema/A (11-27) | most/prelaz (28-37) | II tema/B (38-77) | I tema/A₁ (84-93) | | | |
| | a a₁ | | a b a₁ b₁ | a | | | |
| | B: ing: | g: | | g: | | | |
| II stav <i>Allegretto</i> 6/8 | skerco/polje „druge teme“ | | | | | | |
| | A (104-136) | B/Trio I (137-154) | B₁/Trio II (155-166) | B/Trio I (167-172) | A₁ (173-175) | A₂ (176-228) | koda (229-257) |
| | a b c b₁ a₁ | a b a₁ | a b a₁ | a | a | c³⁵⁷ b c₁ a₁ d | |
| | in d: | in d: | in g: | | in d: | in F: in f: in g: Ges: | in g: |
| DRUGI DEO | | | | | | | |
| III stav <i>Allegro</i> 3/4 | složena trodelna pesma/„razvojni deo“ | | | | | | |
| | A (1-43) | B (43-89) | prelaz (90-95) | A₁ (96-135) | | | |
| | a b | a³⁵⁸ b a₁-kadenca | a b | | | | |
| IV stav <i>Adagio</i> 4/4 | koralne varijacije/„repriza“ | | | | | | |
| | A/tema (136-157) | A₁/I varijacija (158-177) | A₂/II varijacija³⁵⁹ (178-199) | | B³⁶⁰ (200-213) | koda (A₃) (214-230) | |
| | a a₁ b | a a₁ b | a a₁ b | | | (a b) | |
| | B: B: | | | | Es: A: | B: (g:) | |

³⁵⁷ Odsek c građen je od motivskog materijala odseka a iz skerca, koji je sada transformisan u valcer (reč je zapravo o karakterističnom valcerskom ritmu i trodelnom metru, 3/8). Odsek d čini citat narodne melodije, ali je, takođe, zasnovan na motivskom materijalu skerca. Zato pomenute odseke tumačimo kao segmente dela A₂.

³⁵⁸ Odsek a je zasnovan na motivskom materijalu tria II iz drugog stava.

³⁵⁹ Koralna melodija data je u inverziji.

³⁶⁰ Citat narodne melodije.

7. LITERATURA

- Adorno**, W. Theodor: *Filozofija nove muzike*. Prev.: Focht, Ivan. Beograd: Nolit, 1968.
- Anon.**, „Alban Berg, Violin Concerto (1935), from the cover notes for CD SMK 68331 (ADD), Pinchaz Zukerman, Violin, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez“ u: <http://www.yumpu.com/en/document/view/5851279/alban-berg-violin-concerto-1935-from-the-temple-university>.
- Apel**, Karl-Otto: „Wittgenstein i Heidegger“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1107–1132.
- Arbutina**, Zoran: „Wittgensteinov holizam“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1149–1159.
- Austin**, W, William: "Schoenberg to His Death", u: *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1966, 295–318.
- Austin**, W, William: "Webern", u: *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1966, 345–370.
- Bailey**, Kathryn: „Webern, Anton“, u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Twenty-seven, Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2001, 179–195.
- Barilier**, Etienne: „Concerto pour Violon“, u: *Alban Berg*. Lausanne (Suisse): L' Age d' Homme S. A., 1978, 205–219.
- Baum**, Wilhelm: *Ludwig Wittgenstein između mistike i logike*. Prev. mr. sc. Ksenija Premur. Zagreb: „Naklada Lara“, 2006.
- Berberović**, Jelena: „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina“, u: Ludvig Vitgenštajn: *Filosofska istraživanja*. Prev. dr. Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit, 1980, 11-30.
- Blekburn**, Sajmon: *Oksfordski filozofski rečnik*. Prev. Ljiljana Petrović, Ljubica Stanković, Vladimir Gvozden, Olivera Pajin, Danilo Egelja. Novi Sad: Svetovi, 1999.
- Carner**, Mosco: "The Operas", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London: Duckworth, 1975, 145–194.
- Chu Covell**, Grant: "Wittgenstein's Music, Music's Wittgenstein, and Josef Labor", *La Folia Online Music Review*, November 2004, <http://www.lafolia.com>.
- Craft**, Robert: „Schoenberg's Five Pieces for Orchestra“, u: Benjamin Bortez and Edward T. Cone (ed.): *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. New York: W. W. Norton & Company, INC., 1972, 3–24.
- Dahlhaus**, Carl: *Schoenberg and New Music*. Trans. by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Дамјановић**, Милан: „Закључно: естетика и филозофија уметности“, u: *Струјања у савременој естетици*. Београд: Универзитет уметности, 1984, 198-226.
- Despić**, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*, 3 dela. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1993 i 1994.
- Fischer**, Kurt Rudolf: „Napomene o Freudu i Wittgensteinu i o 'Temeljima psihoanalize' Adolfa Grünbauma“, *Filozofska istraživanja*, br. 32–33, god. 9 sv. 5–6, 1989, 1691–1699.
- Festini**, Heda: *Uvod u čitanje Ludwiga Wittgensteina*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1992.

- Filozofijski rječnik*. Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.
- Genova**, Judith: *Wittgenstein. A Way of Seeing*. New York & London: Routledge, 1995.
- Grubor**, Nebojša: „Vitgenštajn i lingvistička paradigma u filozofiji i filozofskoj estetici“, *Arhe*, VI, 11/2009. <http://www.arhe.rs>
- Hacher**, P. M. S.: *Insight and Illusion. Themes in The Philosophy of Wittgenstein*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Haimo**, Ethan: „Intoxicated by the enthusiasm“: Five Orchestral Pieces, Op. 16“, u: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. New York: Cambridge University Press, 2008, 318–345.
- Hiller**, Lejaren and Fuller, Ramon: „Structure and Information in Webern's Symphonie, Opus 21“.
- Huscher**, Phillip: „Alban Berg. Violin Concerto“, u: *Program*. Chicago Symphony Orchestra.
- Jarman**, Douglas: „Berg, Alban“, u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Three, Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2001, 312–325.
- Jarman**, Douglas: *The Music of Alban Berg*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1979, <http://books.google.rs>.
- Jutronić-Tihomirović**, Dunja: *Lingvistika i filozofija. Ogledi o filozofskoj utemeljenosti lingvistike*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1991.
- Kaduri**, Yael: "Wittgenstein and Haydn on Understanding Music", *Contemporary Aesthetics*, Vol. 4, April 27, 2006, <http://www.contempaesthetics.org/index.html>.
- Knjazeva-Adamović**, Svetlana: „Radikalni konvencionalizam i teorija istine“, *Filozofska istraživanja*, br. 10, god. 4 sv. 3, 1984, 397–401.
- Kohoutek**, Ctirad: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984.
- Kolneder**, Walter: „Five Pieces for Orchestra, Op. 10 (1911–13)“, u: „The Instrumental Miniatures“, u: *Anton Webern. An Introduction to His Works*. Trans. by Humphery Searle. Berkeley and Los angeles: University of California Press, 1968, 73–78.
- Kolneder**, Walter: „Symphony, Op. 21 (1928)“, u: „The Adoption on Schoenberg's „Method“, u: *Anton Webern. An Introduction to His Works*. Trans. by Humphery Searle. Berkeley and Los angeles: University of California Press, 1968, 113–119.
- Leibowitz**, René: *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*. Translated Form The French By Newlin, Dika. New York: Philosophical Library, 1949.
- Levinson**, Jerrold: "Musical Thinking. If a lion made music, would we get what he played?", *Journal of Music and Meaning*, vol. 1, 2003, <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>.
- Ludvig Vitgenštajn**. *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*. Hamović, Zoran (ur.), Baret, Siril (prir.), Jandrić, Andrej (prev.). Beograd: Clio, 2008.
- Mikić**, Vesna: *Lica srpske muzike – neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Микић**, Весна: „Неки аспекти статуса субјекта у техномузици: субјект као музички/звучни материјал“, у: Ивана Перковић и Драгана Сојановић-Новичић (ур.): *Музика кроз мисао*. Зборник радова (Четврти годишњи скуп наставника и

saradnika Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 21–22 jun 2002). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2002, 77–84.

Neighbour, O. W.: „Schoenberg, Arnold“, u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Twenty-two, Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2001, 577–604.

Pavković, Aleksandar: „Čemu privatni jezici?“, *Filozofska istraživanja*, br. 9, god. 4 sv. 2, 1984, 159–171.

Pears, David: *Wittgenstein*. Fontana (Great Britain): William Collins Sons & Co. Ltd., 1971.

Petrović, Gajo: „Pogovor. Logički atomizam i filozofija neizrecivog u Tractatusu Ludwiga Wittgensteina“, u: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. S uvodom Bertranda Russella, prev. Gajo Petrović. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.

Peričić, Vlastimir: *Instrumentalni i vokalnoinstrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1998.

Pople, Anthony: *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: University Press, 1991. <http://books.google.rs>

Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, Kulturni centar, 1998.

Popović-Mlađenović, Tijana: *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Clio, 1996.

Popović-Mlađenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

Поповић-Млађеновић, Тијана, DIFFERENTIA SPECIFICA (1), *Музички талас*, бр. 4–6, 1996.

Scruton, Roger: "Introduction", u: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. New York, London: Continuum, 2009, 3–19.

Scruton, Roger: "Movement", u: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. New York, London: Continuum, 2009, 43–48.

Scruton, Roger: "Language", u: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997, 171–210.

Scruton, Roger: "Sounds", u: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. New York, London: Continuum, 2009, 20–32.

Scruton, Roger: "Wittgenstein on Music", u: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. New York, London: Continuum, 2009, 33–42.

Slonimsky, Nicolas: „Letter from Arnold Schoenberg on the origin of the Twelve-Tone System“, u: *Music since 1900*. London: J. M. Dent & Sons LTD., 1938, 574–575.

Strol, Ejevrum: *Analitička filozofija u dvadesetom veku*. Prev. Rastko Jovanović. Beograd: Dereta, 2005.

The Cambridge Wittgenstein Archive, <http://www.wittgen-cam.ac.uk>.

Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006.

Šuvaković, Miško: „Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009, 21–37.

Šuvaković, Miško: „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009, 123-141.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Šuvaković, Miško: *Postmoderna: (73 pojma)*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa/T&G, 1995.

Šuvaković, Miško: *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad/Zrenjanin: Četvrti talas/Ekopres, 1995.

Šuvaković, Miško: „Spisi L. Wittgensteina i jezik umetnosti“, u: Zoran Belić, Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (prir.): *Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti*. Beograd: Studentski kulturni centar, 1987, 57-62.

Шуваковић, Мишко: „Тело као медиј односа музике и филозофије“, у: Весна Микић и Татјана Марковић (ур.): *Музика и медију*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, 11-30.

Šuvaković, Miško: *Teorija u umetnosti i analitička filozofija*. Treća knjiga: *Prolegomena za analitičku estetiku* (doktorska disertacija). Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.

Šuvaković, Miško: „Čovek se rađa usred jezika. Granice vrednosti modernizma i postmodernizma“, intervju, razgovor vodio Nenad Milošević, *Košava*, <http://www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/interw.html>.

Ule, Andrej: „Znanje i vjerovanje kao filozofski problem“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1349-1356.

Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1997.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, у: Мишко Шуваковић (ур.): *Изузетност и сапостојање*. Београд: Факултет музичке уметности, 1997.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Vitgenštajn, Ludvig: *Filozofska istraživanja*. Prev. dr. Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit, 1980.

ВИТГЕНШТАЈН, Лудвиг: *Опаске о бојама*. Прев. Божидар Зеџ. Београд - Нови Сад: Цицеро - Матица српска, 1994.

Wellmer, Albrecht: „Ludwig Wittgenstein - o teškoćama recepcije njegove filozofije i njezinu mjestu spram Adornove filozofije“, *Filozofska istraživanja*, br. 31, god. 9 sv. 4, 1989, 1133-1139.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. S uvodom Bertranda Russella, prev. Gajo Petrović. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.

Worth E., Sarah: „Wittgenstein' s Musical Understanding“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 2, April 1997, 158-167, <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org>.

Зеџ, Божидар: „Белешка о аутору“, у: Витгенштајн, Лудвиг: *Опаске о бојама*. Прев. Божидар Зеџ. Београд - Нови Сад: Цицеро - Матица српска, 1994.

Indeks imena

- Adorno**, Teodor (Adorno, Theodor), 71, 78, 83–84, 86, 90, 96
- Arbutina**, Zoran, 12, 13
- Art&Language*, 19
- Avgustin**, Hiponski (Augustinus, Hipponensis), 39
- Bah**, Johan Sebastijan (Bach, Johann Sebastian), 84
O Ewigkeit, du Dunnerwort, Kantate Nr. 60, 91, 93, 101–102
- Bahman**, Ingeborg (Bachmann, Ingeborg), 18
- Baret**, Siril (Barrett, Cyril), 11–12
- Barilie**, Etjen (Barilier, Etienne), 93–94, 95, 101, 102
- Bartok**, Bela (Bartók, Béla), 93
- Baum**, Vilhelm (Baum, Wilhelm), 10, 13, 14, 17–18
- Berberović**, Jelena, 12, 13, 14, 15
- Berg**, Alban (Berg, Alban), 8–9, 57–58, 60, 69, 103, 105–106, 108–109
Der Wein, 97
4 Gesänge op. 2, 74
Lulu, 76, 93, 94
Lyrische suite, 94
Kammerkonzert, 73, 76
Violinkonzert, 5, 74, 76, 90–102, 107
Wozzeck, 5, 70–77, 90, 91, 94, 95, 97, 100, 102, 108
- Berlioz**, Hektor (Berlioz, Hector)
Harold en Italie, 94
- Bernhard**, Tomas (Bernhard, Thomas), 18
- Bihner**, Georg (Büchner, Georg), 70
- Blekburn**, Sajmon (Blackburn, Simon), 14, 16
- Bohner**, Mel (Bochner, Mel), 19
- Brod**, Č. D. (Broad, C. D.), 13
- Brukner**, Anton (Bruckner, Anton), 17
- Dalhaus**, Karl (Dahlhaus, Carl), 51, 61, 64, 65
- Danto**, Artur (Danto, C. Arthur), 20
- Dejvis**, Stiven (Davies, Stephen), 84
- Despić**, Dejan, 53, 58, 60, 69
- Diki**, Džordž (Dickie, George), 20, 22
- Dišan**, Marsel (Duchamp, Marcel), 22
- Džarman**, Daglas (Jarman, Douglas), 71, 73–74, 76, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 108
- Dženova**, Džudit (Genova, Judith), 13, 14, 15, 17, 25, 37, 38, 39, 40, 44, 46–47
- Džons**, Džasper (Johnas, Jasper), 20
- Egebreht**, Hans (Eggebrecht, Hans), 54

Engelman, Palu (Engelmann, Paul), 17
Festini, Heda, 10, 12, 13, 14, 15–17, 35, 41–42
Frege, Gotlib (Frege, Gottlob), 13, 16, 24, 42
Frejzer, Džejms Džordž (Frazer, James George), 15
Frojd, Sigmund (Freud, Sigmund), 12
Gete, Johan Wolfgang fon (Goethe, Johann Wolfgang von), 17, 90
Grajsl, Filiks (Greissle, Felix), 73
Grilparcer, Franc (Grillparzer, Franz), 17
Gropijus, Manon (Gropius, Manon), 91–92, 93, 94, 95, 102
Grubor, Nebojša, 14
Gudmen, Nelzon (Goodman, Nelson), 20
Hačer, P. M. S. (Hacher, P. M. S.), 13, 14, 15, 16, 17, 25, 36, 40, 46, 47
Hajdeger, Martin (Heidegger, Martin), 54
Hajdn, Jozef (Haydn, Joseph), 32, 33, 34, 84
Handke, Peter (Handke, Peter), 18
Hindemit, Paul (Hindemith, Paul), 108
Hašer, Filip (Huscher, Phillip), 92
Kaduri, Jel (Kaduri, Yael), 32–35, 110
Kant, Imanuel (Kant, Immanuel), 14
Karnap, Rudolf (Carnap, Rudolf), 13
Karner, Mosko (Carner, Mosco), 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77
Kaufman, Diter (Kaufmann, Dieter)
 Dialog mit Wittgenstein, 19
Koder, Rudolf (Koder, Rudolf), 17
Kohoutek, Ctirad (Kohoutek, Ctirad), 60, 78, 79
Koštuz, Džozef (Kosuth, Joseph), 19
Kraft, Robert (Craft, Robert), 63–64, 85
Krasner, Luis (Krasner, Louis), 91
Kšenek, Ernst (Křenek, Ernst), 84
Labor, Jozef (Labor, Josef), 17
Lajbovic, Rene (Leibowitz, René), 60, 77, 78, 86, 87, 93, 94, 101
Landu, Paul (Landau, Paul), 70
Lenau, Nikolaus (Lenau, Nikolaus), 17
Lesing, Gothold Efrajm (Lessing, Gotthold Ephraim), 17
List, Franc (Liszt, Franz), 56
 Concerto for Piano and Orchestra No. 2, 93
Lutins, Elizabeta (Lutyens, Elizabeth)
 Motet 'Excerpta Tractatus-logico-philosophicus', 19
Maler, Alma (Mahler, Alma), 91
Maler, Gustav (Mahler, Gustav)

- Sechste Symphonie*, 76
Symphonie IX, 76
Zweite Symphonie in c moll, 70, 94, 102
- Margolis**, Džosef (Margolis, Joseph), 20
- MekDžin**, Kolin (McGinn, Colin), 30
- Mikić**, Vesna, 50–51
- Mocart**, Wolfgang Amadeus (Mozart, Wolfgang Amadeus), 84
- Morik**, Edvard Fridrih (Mörrike, Eduard Friedrich), 17
- Mur**, Džordž Edvard (Moor, Georg Edward), 10, 11, 13
- Natje**, Žan-Žak (Nattiez, Jean-Jacques), 57
- Ostin**, Džon (Austin, John), 13
- Papl**, Entoni (Pople, Anthony), 92, 93, 94, 101, 102
- Pauers**, Entoni (Powers, Anthony),
A Picture of the World, 19
- Pavković**, Aleksandar, 25, 38
- Pergolezi**, Đovani Batista (Pergolesi, Giovanni Battista), 85
- Peričić**, Vlastimir, 53, 58, 60, 72
- Pers**, Dejvid (Pears, David), 10, 13, 14, 15, 17, 38, 40
- Petrović**, Gajo, 10, 12, 13, 14, 17
- Popović**, Berislav, 4, 47, 49, 50, 51, 52, 53–55, 57, 62, 104
- Popović Mladenović, Tijana**, 2, 4, 5, 47–48, 52, 54, 55–56, 57, 58, 59–60, 61, 73, 104
- Rajh**, Vili (Reich, Willi), 92, 94, 95, 99
- Rajl**, Gilbert (Ryle, Gilbert), 13
- Rasel**, Bertrand (Russel, Bertrand), 10, 13, 16, 39, 42
- Ravel**, Moris (Ravel, Maurice),
Concerto pour la main gauche, pour piano et orchestre, 5, 93
- Redlih**, Hans (Redlich, Hans), 76
- Riz**, Raš (Rhees, Rush), 12
- Sera**, Žorž (Seurat, Georges), 69
- Skruton**, Rodžer (Scruton, Roger), 23–29, 32, 33, 35, 54, 110
- Sokrat** (Socrates/Σωκράτης), 38
- Stebing**, Suzan (Stebbing, Susan), 13
- Stravinski**, Igor (Stravinsky, Igor), 84–85, 108
Pulcinella, 85
- Strol**, Ejvrum, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 25, 36, 37
- Stroson**, Piter Fredrik (Strawson, Peter Frederick), 13
- Šenberg**, Arnold (Schönberg, Arnold), 8–9, 57–58, 60, 69, 73, 85, 86, 90, 91, 92, 97, 99, 105–109
Fünf Orchesterstücke op. 16, 4–5, 60–65, 69, 106, 107
Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente op. 9, 71

3 *Satiren op. 28*, 84
Suite für Klavier op. 25, 78
Wind Quintet op. 26, 5, 73, 77–85, 86, 98, 107
Šering, Arnold (Schering, Arnold), 56
Šiler, Fridrih (Schiller, Friedrich), 17
Šuvaković, Miško, 2, 4, 5, 7, 18, 19, 20–23, 25, 37, 40–41, 44, 47, 69
Vagner, Rihard (Wagner, Richard)
 Die Meistersinger, 70
Vajc, Moris (Weitz, Morris), 20, 21
Vajsman, Fridrih (Waismann, Friedrich), 15
Vebern, Anton (Webern, Anton), 8–9, 57–58, 60, 90, 96, 97, 105–109
 Fünf Stücke für Orchester op. 10, 5, 65–69, 106, 107
 Symphonie op. 21, 5, 69, 85–90, 107
 Variationen für Orchester op. 30, 90
Velmer, Albreht (Wellmer, Albrecht), 36, 37, 38–39
Verdi, Đuzepe (Verdi, Giuseppe)
 Falstaff, 70
 Macbeth, 70
Veselinović-Hofman, Mirjana, 2, 3, 4, 5, 50, 51, 52–55, 56, 57–58, 64, 66, 70, 71, 72, 74,
 75, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 90, 106, 108
Vitgenštajn, Ludvig (Wittgenstein, Ludwig), 2, 4, 5–8, 10–47, 48, 49, 53–54, 56, 102,
 104–106, 108–110
Vizdm, Džon (Wisdom, John), 13
Volhajn, Ričard (Wollheim, Richard), 20
Vort, Sara (Worth, E. Sarah), 28–32, 33, 35, 53, 110
Zec, Božidar, 10, 13

Summary

A Wittgensteinian Approach to a Piece of Music. Musical-Language Games of the Viennese School: New "rules" and Old Forms is a book by Milica Lazarević based on her graduation thesis, written under the mentorship of Mirjana Veselinović-Hofman and defended at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade.

This book is the first domestic study which deals with the issue of using Wittgenstein's philosophy in music, and at the same time represents a comprehensive theoretical contemplation of music as an entirely specific, non-conceptual language. Wittgenstein's model of language as a language game set in his late work *Philosophical Investigation* appears here as a methodological *apparatus* in the approach to a piece of music (used in a traditional European sense), i.e. musical language as a musical-language game. The author aims to show that music functions not only as a specific language – musical language, but in a manner analogous, or quite close to that in which conceptual language functions, according to Wittgenstein: as a language game, i.e. a musical language game. Argumentation of this thesis is based on an analytical-interpretative approach to the selected works of Viennese school composers, precisely the issue of setting new rules in musical language and using old forms.

Given that Wittgenstein's philosophical work does not belong to the field of philosophy of art/music, but still contains artistic/musical references, and has significantly influenced the world of art (both the discourses on art and artistic practices), the first part of this study, *Introductory Indications of Wittgenstein's Philosophy and the Concept of Language Game*, contains a brief overview of writings of this philosopher and the manner in which they were "read" by other authors from various disciplines. In doing so, the discussions on Wittgenstein and music by Roger Scruton, Sarah Vort and Yael Kaduri were singled out and critically reviewed in order to point out the fact that Wittgenstein's settings of basic problems in his later philosophy – problems of understanding, meaning, and language game which are closely interconnected – most consistently, comprehensively and systematically

articulated in *Philosophical Investigation*, eluded the attention of these authors. Because of “infatuation” by Wittgenstein’s reference to art/music which led some of them to approach a part of his philosophy as “the philosophy of music”. For that reason, the mentioned problems were considered from the aspect of Wittgenstein’s philosophy in *Philosophical Investigation*, and then interpreted through an imaginary dialogue with this philosopher in the context of both narrow and broad meanings of the term language game, i.e. language game as the use of language according to or opposite to the rules of language, and language game as a “form of life”.

The mentioned imaginary dialogue represents the theoretical basis for the performance of interpretation of musical language/a piece of music as a musical language game, and for contemplation of the issue of understanding and meaning, but also the issue of sense in music in the second part of this study, *Questions of Musical Language: a Sketch for One of the Possible Answers*. The consideration also includes “dialogue” with other authors, primarily with music theorist and composer Berislav Popovic, also with musicologists Mirjana Veselinovic-Hofman and Tijana Popovic-Mladjenovic, on the basis of their chosen studies. The basic hypotheses of the author are deduced and theoretically explained in this part: that music is a specific, non-conceptual language which has its own, also specific musical grammar, musical syntax and musical semantics; that a musical-language game is, analogously to a language game, the use of musical language according to or opposite to the rules of music and language; that the sense of music lies in its shaping, and that the meaning of music, i.e. musical language is its use in language; that its further use is based upon public rules of that language, i.e. contracts, customs, habits which, presume learning, understanding, knowledge, certain mastery of technique/techniques of use of that language and its rules; that, therefore, neither the language nor its rules are fixed and given once and for all, but that they rather change, along with the change of general meaning of the context of life, cultural and historical milieu, among other things; but that this change is conditioned by the level of mastery of technique/techniques of use of language and its rules; that the change of language rules results in the change of meaning of the language; that, in the end,

playing one musical language game means creatively coping with an inherited musical language.

In the third, key part of the book *Musical Language Games of the Viennese school: New „Rules“ and Old Forms*, the previously established theoretical hypotheses are tested and argued through an analytical overview of six chosen compositions: *Fünf Orchesterstücke* op. 16 and *Wind Quintet* op. 26 by Arnold Schönberg, *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 and *Symphonie* op. 21 by Anton Webern, as well as opera *Wozzeck* and *Violinkonzert* by Alban Berg. The consideration of these compositions in their chronological order aimed to demonstrate the methods that were used by composers of the Viennese school to creatively cope with an inherited musical language, i. e. how they manifested a new level of understanding of Western European musical tradition, precisely its concepts and music-language rules, by applying of new rules and using old musical forms.

In the final, concluding part of the study, whose title is articulated in the form of question *Why a Musical Language Game?*, the author points out her own review of a piece of music, i.e. musical language as a musical-language game through comparison of language, musical language and social games, stressing that they are systems of production of sense, meaning and value in the world, i.e. society and culture, and that certain language behaviour shows affiliation to one system of thought, knowledge and values. In addition, the previous research is summed up within the range from a musical-language game of the Viennese school, as one essentially modernist game of Western European, i.e. Viennese cultural-musical milieu, to a broader meaning of a musical-language game as a “form of life” and explicit “invitation” to other authors to theoretically contemplate the whole institution of music from the perspective of Wittgenstein’s language game.

Beleška o autoru: Milica Lazarević (1986) je student doktorskih studija na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Oblast njenog istraživanja jesu različite teorijske rasprave o fenomenu igre i igra kao muzički žanr. Jedan je od urednika pet zbornika studentskih godišnjih seminarskih radova FMU za školsku 2007/2008, 2009/2010 i 2013/14. Učestvovala je na okruglom stolu, kao i u organizaciji obeležavanja godišnjice rođenja Gustava Malera (Kolarčeva zadužbina; studenti Muzikologije u klasi dr Tijane Popović Mladjenović, vanr. prof.). Bila je angažovana u organizaciji internacionalnog simpozijuma Katedre za muzikologiju FMU (*Musical Practices – Continuities and Transitions, XII*). Radila je kao profesor teorijskih predmeta u Muzičkoj školi „Kornelije Stanković“, te kao muzički saradnik Drugog programa Radio Beograda i saradnik u nastavi na Katedri za muzikologiju FMU. Radila je, takođe, kao korepetitor u Muzičkoj školi „Marko Tajčević“ u Lazarevcu, gde trenutno predaje teorijske predmete. Većina njenih studentskih radova (ukupno sedam) objavljena je u studentskim zbornicima FMU.

Notes on the author: Milica Lazarević (1986) is a PhD student at the Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. Her research interests include different theoretical treatises on the phenomenon of game, and game as a musical genre. She is one of the editors of five annual collections of student papers of FoM for academic years 2007/2008, 2009/2010 and 2013/14. She participated in the round table, as well as in the organization of marking the 150th anniversary of the birth of Gustav Mahler (The Kolarac Foundation; students of Musicology, the class of PhD Tijana Popović Mladjenović, Associate Professor). She was engaged in the organization of the international conference of the Department of Musicology of FoM (*Musical Practices – Continuities and Transitions, XII*). She has worked as a teacher in the Music School “Kornelije Stanković”, an assistant for the music programme of Radio Belgrade 2, and a teaching associate at the Department of Musicology of FoM. She has also worked as a piano accompanist in the Music School “Marko Tajčević” in Lazarevac, where she is currently teaching theoretical subjects. Most of her student papers (total of seven) have been published in the collections of student papers at FoM.

Izvodi iz recenzija

„[R]ad, pod naslovom *Jedan vitgenštajnovski pristup muzičkom delu. Muzičko-jezička igra bečke škole: nova „pravila“ i stare forme*, značajan je pokušaj primene modela jezičke igre filozofa Ludviga Vitgenštajna na oblast muzike. [...] Originalnost problemske postavke rada, nivo elaboracije odgovarajuće filozofske materije i njeno uodnošavanje sa muzičkom materijom, kao i formalna preglednost i jasnoća izlaganja, kvalifikuju ovaj rad za objavljivanje u okviru aktivnosti Komisije za izdavačku delatnost FMU.“

Dr Mirjana Veselinović-Hofman, red. prof.
Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu

„Rad *Jedan vitgenštajnovski pristup muzičkom delu. Muzičko-jezička igra bečke škole: nova „pravila“ i stare forme* rezultat je detaljnog interdisciplinarnog istraživanja i originalnog pristupa muzičkom delu. Istraživanje u oblasti Vitgenštajnovske filozofije zahtevalo je autorkino ovladavanje veoma složenim kategorijalnim aparatom i snalaženje u posebnom, povremeno teško prozirnom pojmovnom svetu. Istraživanje u oblasti muzikologije podrazumevalo je brižljivu analizu dela; pokazalo je autorkinu izrazitu sposobnost za uočavanje detalja i za njegovo zanimljivo tumačenje. I jedno i drugo istraživanje sprovedeni su temeljno, s istinskim interesovanjem za obrađivani problem. Rezultati su izloženi u lepo napisanom i dobro oblikovanom tekstu, koji odražava visok stepen autorkine zrelosti i njenu kreativnost.“

Dr Dragana Jeremić-Molnar, vanr. prof.
Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - DIPLOMSKI RAD

Milica Lazarević

**Jedan vitgenštajnovski pristup muzičkom delu.
Muzičko-jezička igra bečke škole: nova „pravila“ i stare forme**

Recenzenti

Dr Mirjana Veselinović-Hofman

Dr Dragana Jeremić-Molnar

Izdavač

Izdavačka delatnost Fakulteta muzičke umetnosti

Za izdavača

Dr Dubravka Jovičić, dekan Fakulteta muzičke umetnosti

Glavni i odgovorni urednik

Dr Gordana Karan

Urednik izdanja

Dušanka Jelenković Vidović

Lektura prevoda na engleski jezik

Nataša Pavlović

Tehnička obrada notnih primera

Miloš Milovanović

Danka Šoškić

ISBN 978-86-88619-50-9

Beograd, 2015.