

подручје

Ђерђ Сабадош

БЕЛА ХАМВАШ И МУЗИКА

Помислио сам да је најбоље да почнем кратком импровизацијом на клавиру, зато што се заправо не би ни смело говорити о музици. Сваки прави музичар зна да је музика посебан језик. Свака грана уметности је посебан језик који постоји зато што се прича о таквим стварима које се не могу изразити речима, писмено. А опет, почео сам овако – пре пет минута још нисам знао да ћу тиме почети – јер је изненада искрсло у мени оно о чему ћу у суштини говорити. Јер је Хамвашева концепција најсуштаственија концепција која је икада о музици написана, промишљана и изражена. А то није ништа друго до најједноставније тумачење исходишта чињенице лишене бомбастичности да постоји на земљи једно живо биће које се изражава неким инструментом. Ако је пак тако, онда и треба започети сходно томе, и пошто су ми организатори обезбедили овај инструмент, требало је да одсвирам нешто – *иребало је*, то је прави израз – што се зачело у том духу. Односно, оно што сам сада свирао, то никада нисам свирао, ни почетак, ни крај, ни средину, никакав интервал, дакле нисам понављао ништа: овај звук је био изазван посредством доживљаја нашег садашњег сусрета и посредством задатка који ме очекује.

Па и поред свега тога јасно ми је било какво треба да буде оно што ће овде зазвучати ако је већ реч о музици, ако је већ реч о Бели Хамвашу. Касније ћу на одређеном месту указати на то који су били

моменти који су се огласили у овом наизглед – онај ко је музичар и свира овакве ствари, њему није, али ко је навикао на другу музику, готово класичну, њему јесте – какофоничном свирању.

Тиме сам, чини ми се, одмах и скицирао у каквој смо ситуацији данас. Налазимо се у ситуацији да постоје такозвани музички стручњаци који схватање музике везују за одређене истакнуте ствари, и постоје људи који нису стручњаци за музику, него *горе* у музици, из тога следи да музици приступају сасвим другачије, односно другачије прихватају музику. Дугачије приступају, другачије прихватају музику, односно другачије приступају нечему, некоме: *целини*, и другачије у себи прихватају звук целине. То двоје нема међусобно много сродности. Настанак ове ситуације последица је једног историјског процеса. Историјског, али не у политичком смислу – има и тога, али је то питање појединости – него историје духа. (Волим ову реч „историја духа”, мада носи веома лоше реминисценције, ипак је волим, јер представља тачан израз; наиме, истинско збивање јесте збивање духа у овом отеловљеном свету.) Ова ситуација је већ одавно постала прилично кризна, толико чак да је после извесног времена постала неодржива. Зато је Бела Хамваш могао написати следеће: „Данас су око моје пећине и бодље на грмљу другачије него што су биле јуче. Шта је то ново отелотворење? Исувише сам навикао ако се огласим, одзвања само зид моје пећине. Сада океан одговара.” Ове реченице сам нашао у есеју о Валдштајн-сонати и сматрам их – бар што се моје теме тиче, али и у погледу целокупне појаве Хамваша и целокупне појаве историје духа – за апсолутно значајне реченице, јер, према једном другом мом омиљеном примеру, наша је велика утеха ако је човек зазидан у пећину и ту му падне на ум нека велика мисао, она ће се раширити по свету. Цитирани текст упућује на Хамвашеву духовну „поенту”, наиме, он говори о себи: Хамваш је доживео егзистенцију човека из пећине, онај дух који је затворен у пећину. И ту егзистенцију је он прихватио.

Али како је дошло до тога? Како је дошло до ситуације која је изазвала ову невероватну шизофренију? Шизофренију у којој постоји велика, жива култура (европска култура), у којој је некада нешто запело, а готово езотерично живи даље, и они који, нашавши у себи овај такозвани „езотерични” процес, промисливши га, преузевши га, живе њиме даље, они су присиљени на пећинску егзистенцију. Шта је то, откуда та двојност између латентне стварности и привида који делује?

Нити свега тога воде у далеку прошлост, али током испитивања наших сећања и наше судбине оптерећене агонијом, одговор ипак можемо да потражимо и добијемо у доба око два светска рата. Догађаји и последице светских ратова изван историје и политикологије ни данас се истински не анализирају – вероватно не случајно, мада ако погледамо шта се догодило у овим временима, доћи ћемо до веома зани-

мљивих ствари, управо у смислу историје духовности. Гете већ раније, потом и Ниче, хвата на делу и изражава, и заправо продрмава европски дух оним изразима који говоре о томе да смо упали у велику невољу, јер једна култура, једно царство заборавља да свет функционише исто као дрво: прими се, процвета, доноси плод и потом остари. И да слабљење долази изнутра. У доба око Првог светског рата испољавају се на најважнијим местима европске уметности – и у Паризу, у главном граду уметности – спектакуларни знаци замора. Али у исто време и подстицаји за лечење, који доцније исказују сасвим другачије европејство и европски дух, чије присуство, утицај од тада и с ванредном снагом делује све до данашњих дана. Није случајно да су уметници који су били ставили руку на било свога доба, почели да „јурцају” на све стране и да прибављају нове инспирације, како у форми тако и у духу, којима се може надокнадити, обновити европски дух који је залутао у владајући финитизам. Пикасо је у свом кубизму запазио Африку, Дебиси је намигивао према Полинезији, има о томе лепе записе, приказује европску музику, „нашу музику”, као буку ватрогасних оркестара. На Далеком Истоку се сусреће с тананостима и дубинама каквих у Европи већ нема. Али је било и неоткривених места: такво је било подручје Средње Европе и Источна Европа, велика руска низија, куда није требало ни отпутовати, није требало „одјурцати”, само је требало откопавати и проналазити (с великом љубављу) сачувану древну културу народа који овде живе.

Овај пећински човек који се претворио у пећинског посредством два светска рата, у тој духовној средини, могло би се рећи: почео је да се претвара у пећинског човека. Његова оријентација, његово осветљивање зачело се у духовним покретима проистеклим из догађаја око Првог светског рата. Потом је дошао Други светски рат који је све повратио опет на оно стање које је започело да се мења у Европи с Првим светским ратом, како би на још гнуснији начин и с још тежим последицама довео у ћорсокак европску културу и филозофију. То што смо ми данас присиљени (али надамо се привремено) да на бинарним основама, дакле готово под влашћу шематичног система компјутера проживимо своју свакодневицу, своје празнике (под празницима подразумевам и уметничку делатност), последица је што је хегемонски европски рационализам, против којег се покренула („искорак”) цела сецесија око Првог светског рата, резултат Другог светског рата; духовно је заправо парнични повраћај на претходно стање. Овај хиперрационализам је кренуо у смеру једног вештачког света, у смеру егзактне апстракције, односно тако је живео и живи даље. На основу математике, физике – дакле на основама које су духовно нижи ниво живота, везаним за количински и апстрактни ниво, на материјалистички фундаменталним основама, на шематичним основама – изгра-

ђен је један нови култ, и данас се гради тај нови култ који и није ништа друго до култ стварања једног новог вештачког света, мртво знање. У овом тренутку је пећински човек свако ко мисли органски; органски значи у живом јединству са светом, не шематично, него дуж функционисања живота. И на вишим и потпунијим разинама где је то функционисање један тајни процес, процес развијања тајне који на свакој тачки открива тајну, али се открива и да је све међусобно повезано, и у овој повезаности све се узајамно користи, узајамно храни и одржава у вечној и живој хијерархији. Док за то време функционише и оно поређење с дрветом: све се зачне, роди, доноси плод и препушта своје место новим, свежим, природним снагама живота. Овај пећински човек – и ми смо пећински људи – не може да се помири с тим да је зазидан, напреднуће своју мисао и она ће се раширити светом. То је лепа утеха, али се с тиме не можемо помирити. Пада нам на ум оно чувено Адијево „па ипак”. И пада нам на ум Хамваш који пише: „Бити испуњен нечим у чему нема смрти”. Рађа се у нама ова мисао, ова мисао се зачиње у нама, и срце нам живље закуца. А Хамваш то пише о музици, поводом музике. О музици која је испуњена нечим у чему нема смрти.

У овом тренутку у човеку се јавља сумња, и када се осврне на историју, ствари постају прозирне, и он открива: одиста и нема веће моћи на свету од музике, чак то откриће готово попут рефлектора осветљава латентну чињеницу да је музика вероватно најтајанственија моћ на овоме свету. А колико је то тачно, предочићу овим историјским примером који сам често наводио.

Према записима, Кинеско царство је већ од свога настанка имало министарство за музику. То је веома занимљива повест, јер је повезана с многим стварима, поред осталог и са схватањем демократије и њене укупне праксе. Министар музике и његова екипа чиновника били су стручњаци који су непрекидно обилазили земљу, пазили, слушали не само шта пева народ и то што пева како се мења из године у годину, него и како се пева, како се мења ритам, каква су померања акцента и промене у живој музици народа, а иза тога какве су унутарње, душевне ствари – било да су бунтовне, било да мењају начин живота и приступ у којем народ живи, било да су утицајне или врше промену, и сходно томе, процењујући заправо у једном царском, монархистичком (дакле недемократском) приступу праксу демократије, укључивања различитих интереса, превентивно је много тананије и брже долазило до изражаја него у данашњој демократији. Једно брзо свођење рачуна: данашња демократија функционише на тај начин што свако онога другог хоће да ухвати за гушу због сопственог интереса и жели да га потисне (као председник Иди Амин Дада на пливачким такмичењима на којима је увек он победник у Уганди). Данашња демократија је једна једва суспрегнута гурњава. Насупрот томе старо Кинеско царство

функционисало је на тај начин што је, између осталог, путем анализе музике, народне музике, живе народне музике ишло у сусрет царским потезима што се тиче егзистенцијалних питања и јавног расположења који су се међу народом у неком виду јављали као жеље, незадовољства и на тај начин би брзо био затворан круг. Тако је музика постала ванредно фино средство власти. Музика све до дана данашњег функционише као средство власти. Дакле, уопште није случајно што се данас светом толико распростра овај гнусни heavy metal и друга разнолика лудила од стотину и две стотине и хиљаду киловата која данас владају светом звука: то је део једне игре моћи и једне воље власти. Подела егзистенцијалних сила које лоше управљају како би дошле до што већег профита.

Музика је у свим епохама имала моћ и у свим епохама је коришћена, с том разликом што је кинески цар, који је био у стању да због одређених ствари пошаље у смрт десетине хиљада људи, ето, знао да користи музику у интересу живота. Друго је питање како ће данашња масовна музика бити процењена у погледу намера које се налазе иза ње.

Хамваш је ове проблеме видео апослутно јасно, јер је био начисто с током историје музике у Европи. А с друге стране, његов дух је попут сунђера упијао сваку појаву традиције потребну за позицију овога човека из пећине и за дефиницију одговора који одатле извире. Све више истражујући прошлост наилазио је на овакве појаве у односима векова и миленијума, све док се данашњи човек није суочио с музичким изразом цивилизованог човека (а садржина овог музичког израза јесте естетика израза коју носи садржина) и тада се култура древних народа, која је доживела многа истраживања, суочила с многим сасвим необичним резултатима. Одатле се родио онај чудни и у првом тренутку сасвим изненађујући резултат Хамвашевог музичког размислања, јер он није пошао од европске (цивилизоване) музике, која се сматра највишом, и није тамо нашао оно основно стање, ону основну концепцију полазећи од које је развио и изразио своју теорију музике (ону хамвашевску визију за коју сам рекао да нема од ње ништа садржајније, универзалније ни потпуније), него код оних народа из прашуме за које се каже да су примитивни, где оваква гледишта, овакви критички и естетички приступи и не постоје.

Темељ Хамвашевих мисли написаних о музици, чини ми се, налазим у његовом есеју „Тужбалица”. Наслов је преузео од амазонских Индијанаца који негују и одржавају једну песму, такозвану тужбалицу, која представља мелодију у магијско-сакралном обреду опраштања од мртвих, „мелодија” од шест и по тактова, ако би се тако могло рећи. Обраћање пажње на ову песму од шест и по тактова код Хамваша резултира сасвим необичним виђењем. Он каже да тужбалица заправо приказује она два основна критеријума музике као древни те-

мељ по којем музика треба да располаже „елементарном широкогрудошћу”, а опет оно што јесте музика треба да буде неки „неартикулисани лелек”. У основи узев, све остало извире одатле, одатле се артикулишу културе, схватања, култови, променљивости света и све остало. У првом тренутку то представља изненађење – јер одиста о чему говоре ове две дефиниције? Говоре о томе да ако се још ништа није развило из ове древне музике, ипак је то музика; и нема свој систем, нема ничега што би у њој било апстрактно, на основу чега бисмо у њој могли да успоставимо „параметре” који би значили више од онога што Хамваш каже: елементарну широкогрудост и неартикулисани лелек.

Ево тренутка када бих волео да се вратим на оно што сам одсвирао на клавиру.

Сада више не знам шта сам свирао, али сам намерно свирао тако да то не знам. Трудио сам се да свирам тако да се осети елементарна широкогрудост, дакле да постоји видљиви лук који је складан; а с друге стране, да ту буде „неартикулисани лелек” који извире из мога осећања. Мање ми је била намера да се буде сасвим неартикулисано, значи артикулисао сам помало. Зато сам артикулисао помало. А у неартикулисаном лелеку као елементарној претпоставци налази се и бол бивства који изазива оглашавање живих бића. Значи, не може музика да буде оно што не говори о скривеном или израженом, откривеном болу бивства; то може бити онда само нека звучна глупост. То је веома важно. Европска музика – као и друге уметности током своје европске историје, нарочито у новије време – почела је да испада из сопствене космичке елементарне мотивисаности и постала самој себи циљ, претворила се у „кунст” и све је више небитна од када је форма постала владајућа, артистичност је завладала, мајсторство је постало владајуће, правила су почела да постају владајућа. Све је почело да постаје геометријско, сопствена апологија, и изгубило се оно о чему је требало да говори музика. Није о томе реч да се нису родиле дивне ствари, јер су се рађале, понајвећма у актуелном стилистичком смислу. Бахова ренесанса данас и постоји зато што је код њега остао, чује се онај одређени „лелек” о болу бивства, а уз то у једној повезаности неба и земље. Код Моцарта већ можемо да се замислимо шта се то збива, да ли се заправо ствар приближава сакралној, небеској вези као код Баха. Или је можда моцартовски израз, моцартовска лепота везана само за један „материјални” рај, за једно земаљско савршенство? Да ли је то један виши ступањ приступа савршенству? То је веома занимљиво питање. Ја осећам да се музика ту одвојила, да се ту налази велика промена, у анђеоском „паду” код Моцарта. Разуме се, то је његова грешка; европски начин мишљења је почео да храмље, онај који је живео у њеној ондашњој осовини. (И Јосиф II је само носио шешир. Не круну.)

Друго основно хамвашевско схватање музике јесте тумачење звука. Звук је атом музике – или њен кварк, или не знам како да га назовем. Мада није то. Хамваш схвата да звук заправо није материјалне природе. Он каже да је звук „материја која гори”, „ватра материје”. И у том погледу је апсолутно конзеквентан. У есеју „VII симфонија и метафизика музике” – где поводом Бетовенове VII симфоније надуго анализира бетовенски приступ, шта је увертира за ову титанску музику – он описује да је Бетовен звук подигао изнад звука (могло би се рећи да га је поново уздигао) и тако га начинио метафизичким. У овом смислу из тога – будући да свака суштинска и садржајно људска музика говори о човековом бивству – следи да је човека као судбину ставио изнад судбине. Истина, то није први рекао Хамваш, него Панвиц, али је и он прихватио као основну поставку да је почев од Бетовена темељ сваке музике изнова ова хармонија, ова проблематика, њено прихватање.

Хамваш каже да је звук „ватра материје”. То је ванредно важна изјава. Значи да он звук не сматра за материјалну природу, него за духовну природу, или „енергију” (али мислим ипак за духовну; то би опет, разуме се, могла бити једна ствар о којој не треба сада отворати расправу, јер би то могла бити вечита тема). Звук је заправо појава која у сваком материјалном постојању сама себе изражава и самој себи даје смисао. Ако је тачно да је музика значење сваког бића о себи самом – не само сваког бића, него и сваког предмета, створеног света који је у стању да изрази звук, и у овом смислу свако оглашавање је музика у егзистенцијалном смислу, онда треба да примимо к знању и то да живимо у „музичком океану”, како каже Хамваш, свој живот живимо у једном мору разбукталих звукова. Он то илуструје примерима и зато што је увео реч океан, предоцбу океана у односу на духовност ствари (у „Тужбалици”), он казује да и океан свира: ћути, бучи, клокоће, жубори. И какве су му ноте? Како се излије на обалу, како талас оставља траг, то су његове ноте. Космичке ноте.

Навешћу тривијалнији пример. Ако шољица падне у кухињи, а ми нисмо тамо, него у другој соби, мислим да ћемо сви знати шта се догодило, мада нисмо били присутни. Звук лома шољице на хиљаду парчића савршено је прецизна музика смрти шољице. На тој основи је заснована Хамвашева теорија музике и на тој основи треба да буде заснована наша обновљена теорија музике, коју треба да посведочимо и прихватимо и увидимо зато што су се за протеклих сто – сто педесет година догодиле такве ствари у европској цивилизацији, па отуда и у музици, које већ представљају духовни пад, расап, празнину, лагану смрт једне укупне појаве објективације. Дакле, поново можемо наћи темеље. Јер вакуума нема, ништа нема крај. Ово схватање је веродостојно и најпотпуније, најшире, најједноставније. Мада се у првом ре-

ду односи на музичаре – али не само на њих. Ни музичари нису свирачи у кули од слоноваче. Музика није посебно индивидуална и није посебно колективна; музика је универзалност, све се *збива заједно*. Заједно с бићем, са зачуђеношћу и заједницом. „У једном традиционалном друштву нема недоумица о циљу уметности: ако је рођена одлука да овакву или онакву ствар треба начинити, она се може остварити само на основу *правила уметности*.” „Уметник није посебан човек, већ је дангуба онај човек који није уметник на неком подручју, који нема свог позива”, каже велики Кумарашвами. И пада ми на ум Кодајева концепција да музика припада свима, и свакога треба посветити у музику, јер је музика преко потребна. Она је индивидуалан звук заједнице. Немамо појма о томе да је ово у данашње време потпуно застарело, смешно становиште једно од најсавременијих и вечитих мисли: тачно је, свако дете, сваког забавиштарца, сваког ђака, све младе, свакога стално треба посвећивати у музику. Зато данас немамо никакве музике коју бисмо могли озбиљно узети, било као новост, било као – не кажем „експериментисање”, јер не верујем да постоји музичко експериментисање – спонтани а достојни пријем музичког испољавања, јер људи, истина, гледају, али су им уши глуве. И у историји света никада толике буке није било на глобусу. Никада, једино када се догодила нека ужасна космичка катастрофа, онда је бука можда била већа, али иначе никада није била овако висока разина буке на земљи као сада, а она иде заједно с општим падом нашег слуха, с подизањем прага раздражености и неосетљивости за интимност. Иако човека музика у првом реду држи у универзалности, везу с универзалношћу она најдубље одржава посредством наших чула и посредством мисли везаних за њих – то морамо знати. Музика је тајанствена ствар, то каже и Хамваш. Онај ко једну једину ноту запише и одсвира за своје уживање, он је повредио правила. То је забрањено; не зна се зашто, али је забрањено. А то је највеће вредност музике. Значи да одиста постоји музички океан и у друштву постоји музички океан, и све тако треба да чујемо, све тако треба да вреднујемо. То одржава човека: онај квалитет живота, бивства који називамо људским друштвом, уопште људским. Човека у Јединству, у целовитости.

Музика је само допола овосветска. Само утолико уколико се у њој може ухватити, уколико се може прецизирати шта се то збива. Само садашњост. Иначе је елементарна (небеска) широкогрудост и неартикулисани (мистични и тајанствени) урлик. Крик, плач, јецај и смех. Хамваш каже „систем који светлуца испод вела звука”. Човекова музика указује какав је задатак човека на свету: ништа друго до да *просветли* тајанствени систем који носи као слику духа. Да га разуме и да га оживи лишеног сумњи. Музика је објављење. То је иначе и један од темеља наше вере, и њено помоћно средство. Није случајно да је му-

зику свака религија изразито користила. А да се и не говори о томе да је – могу да кажем то као музичар – музички израз, свет музичких форми у суштини увек исти. То није „случајно”. Музика је уједно: сталност. Не може се у основи *другачије* свирати. И у ономе што сам одсвирао може се ухватити на делу, на пример, ненадмашна примитивна ствар да започиње, било је неког заплета, а потом следи завршетак. То је вечита форма. И то важи за све; важи за нашу земљу, важи за свет, за растиње, за животиње, за човека, за културе, за царства, за све важи. И, наравно, тачно је да тиме што је окончано, ништа није завршено – као што никада ништа нема крај. Отуда је разумљиво зашто је потребно бити испуњен нечим у чему нема смрти. Јер оно што сам ја овде одсвирао привидно је имало свој крај; али после тога чујемо како пуцкета централно грејање, како ја говорим, да у овој просторији има шумова покрета, уздаха. А иза свега постоји неки звук који ми и не чујемо. Ништа није окончано. Све је то музика постојања. Навикли смо се на то да овде публика седи, оркестар је тамо, и постоји *продукција*, која има почетак и крај, да је то апстрактивна ствар, и ми добијамо, ми нешто добијамо... Игра размене. Шта добијамо? Шта добијам? Ведрину, радост, или утеху. И снагу. То, међутим, још није космички начин посматрања, то је више само енергетска и естетска категорија која спада у круг *поиришног привида* човековог живота. Тако би се то отприлике приближно сасвим грубо могло рећи.

А да бисмо у себи могли да следимо непрекидни процес бића (било да мислим на данашњу ситуацију, због чега се, ипак, не може довољно говорити о музици), треба да дођемо до стварније, потпуније теорије музике, треба да дођемо до другачијег схватања музике и ту нам је од огромне помоћи изражено универзално, космичко размисљање Беле Хамваша. Ово (старо) ново схватање садашњим оком гледано већ има (или још има) необичну, мада универзалну и фундаменталну (животну) појаву коју не могу довољно да нагласим. Мислим на *импровизацију* као на музичку појаву (као што смо чули, импровизација је била) с којом не зна шта ће јучерашњи човек, али чак ни данашњи. Понајвећма прекјучерашњи. Ни сам Хамваш није поштовао оно што је импровизација. Ја то другачије видим; музику сматрам фундаменталним феноменом. Чак природним феноменом. Импровизовање и импровизација. Најпре бих говорио о импровизовању зато што је оно нешто шире и битније: сам живот који тече без самосвести. Ако нисам спреман за импровизовање, дакле ако нисам будан, нисам искусан, нисам осетљив, не осећам суштину, а уједно ни време, нисам рутински у ситуацијама, онда ће ме као случајност и згазити. Импровизовање значи да не припада времену, дакле одмах се неопходна ствар мора попунити рефлексом, оним одговором, оним поступком који је неопходан у датом тренутку. Импровизовање је у основи: животност,

способност за живот. Суделовање у стварању, акт стварања. Зато је захтев максималан. У уметности се то може у првом реду запазити код оних уметничких грана које се збивају у времену. Код сликара који полива платно то је мање разумљиво, али у позоришту, на филму, у музици, тамо где су неопходни тренутни одговори, и то такви одговори и такве појаве, такво исказивање појава које су поруке, оглашавање духа који има тајанствену садржину и неопходно место и време, ту је импровизовање неопходно. Чисто и директно објављење. Светске позорнице, на пример, у погледу плеса готово само овако функционишу (рецимо с изузетком класичног балета и других традиционално насталих, строго везаних, апологетских стилова). Импровизовање је данас најзначајнија појава уметности нашег доба, изгледа да је публика, и несвесно, углавном само за то „расположена”.

Али зашто је настао, шта је издвојило овај култ импровизовања? Треба да кажем да импровизовање не би могло да функционише и не би се ни јавило у нашој култури да, с једне стране, није уследио онај фијаско духа и музике (заправо веродостојност схватања) наше цивилизације на који сам указао, а с друге, да у човеку није присутно (ab ovo) импровизовање, чак и онда ако не зна за Хамвашеву теорију музике или цео овај начин гледања у традицији. Међутим, постојало је оно, постоји у музичарима. Један директни канал који је одједном почео да функционише с невероватним интензитетом, самозадовољством и срећом. Зашто? Зато што је дух епохе, могли бисмо рећи осећање недостатка садашњице, жеђ бића то захтевала. То је било на реду. Јер је то космичка датост човека. Бог је то уградио у нас.

Крај је једном раздобљу, хегемонији европске културе, коју истина можемо да волимо, и ја је веома волим и дивим јој се. Крај је једне историје музике, европске историје музике, европском мишљењу о његовој вишегласности. Ова вишегласност је *усаглашена уметност*; у вишегласности сваки глас има посебно дату историју, биће, ток, и човек их усаглашава према свом осећању (Бах је рекао да стварати музику није ништа друго до одређене ноте стављати на потребно место), настаје неко јединство које изражава онај дух, оно схватање света, онај доживљај, оно деловање које хоће. То је европски начин мишљења, *суштина* у овим стварима. Због слабљења, замора, распада свега – јер, као што рекох, почев од времена око Првог светског рата и музички ствараоци су већ трагали по непознатим пределима, јер већ није била присутна изворна чар тајне и дубока једноставност – као последица свега тога јавила се жеља елементарне снаге за другачијим начинима виђења. А форма је само другоразредно питање. Данас је ствар дошла дотле да не можемо довољно да истражујемо у себи. Тако дубоко треба истраживати да испод датог раздобља, датог живота у којем живимо, испод његових помодности, испод датих стилова раз-

добља, дате културе, датог култа и иза најдубљих тајни јединке, личности, односно опет иза свега до оне тачке где је све узајамно повезано, где се ствари још нису раздвојиле, где је све једно, и где неартикулисано лелечемо, јер не припадамо нигде, чак ни самима себи, али лелечемо, јер на неки начин одиста патимо, и то треба изурлати. Само ће после тога уследити, после нашег поновног лелека ових импровизовања (према мојој слутњи и из овакве природе ствари извире, јер ништа нема краја) може да уследи једно ново раздобље које ће се поново артикулисати ако постигнемо да се не догоди нека страшна ствар, нека катастрофа с ових готово седам милијарди људи као што слутим да ће се догодити.

Слутимо да се ова артикулација збива у оном знаку у којем се Бела Хамваш претворио у пећинског човека а и ми који смо систематски посетиоци предавања око хамвашевске духовности и дивимо се његовој духовности, јер је то и наше збивање. Веома смо живо преживљавали и преживљавамо ово бивство. Наиме, Хамваш је постао пећински човек због тога јер је открио: све треба изнова промислити. И други су то открили, али и он, и поносни смо што је то као мађарски мислилац тако рано и тако прецизно открио. Хамваш је био велики импровизатор мишљења. То је привидно противречно. Привидно само. Није противречно зато што за једног импровизатора (на пример, који импровизује у музици, али као што рекох, импровизујемо на свим подручјима живота), за једног импровизатора није карактеристично да му је све допуштено зато што он импровизује. Не. Управо то није суштина. Критеријуми импровизатора стотину пута су строжи него критеријуми оних који су одрасли на правилима. Већ готово морају да виде, чују очима, ушима Бога. Ко је прошао кроз музичке школе, рецимо кроз три, јер је завршио мађарску, потом је отишао у Дармштат, а онда и на Делеки Исток, и онда почиње да их меси, тај никада неће сустићи импровизатора који није прошао кроз ове академије, него је са немилосрдном унутарњом дисциплином и аскезом, духовном аскезом, невероватно тешким радом и суспрегнутошћу прошао кроз ону унутарњу школу чији је претпостављени систем: ауторитет и *свезнање*. Не знање свега, него свезнање. А да би на тој основи о којој смо до сада говорили, односно на оној основи схватања музике која је практично божански производ – као укупна појава света – у чијем достојанству хоће да учествује као стваралац, као судеоник, достојно да делује као прости слуга, он у првом реду треба у себи да осети њух свезнања, да га пробуди, и себе да припреми. За уметности се пре свега треба родити, а с друге стране треба се припремити. Најпре као млад суочити се и посветити се – за то је потребно ванредно присуство идеја и добронамерност лишена сумњи – потом касније, када се већ збило прихватање, увиђавно прихватање, треба се припремати из дана у дан, из сата у сат, из минута у минут. Све служи за учење, сваки тренутак: то значи будност. Нема опу-

штања. Има одмора, али нема опуштања, увек треба бити у континуитету свезнања и у континуитету будности, јер ће нас иначе ударити аутомобил. А да би се то збило, потребно је, нпр., једном Бели Хамвашу да доживи да га истисне друштво, командовано погрешним духом епохе у лицу Ђерђа Лукача. Ђерђу Лукачу је било поверено да га начини човеком из пећине. А човек из пећине оде и ужива дискретно, тајно дивљење радника, дивљење радника међу којима је живео. Да ли су тако далеко један од другог човек духовности, браман и шудра, радник? Апсолутно су близу један другог. То је само питање схватања и општег поштовања. Живео је међу њима, и импровизовао. Што више читамо његова дела, исто као и код Баха, дивимо се томе како ли је знао све то, откуд му толико времена да све то уради? Па управо је у томе тајна. И Бах је био велики импровизатор, зато није исписивао динамичке ознаке изнад нота, имао је само толико времена да брзо испише мелодије, јер је из недеље у недељу требало да бискупу преда материјал. Долазило му је, музика се оглашавала у њему. Ко није рођен за то, њему неће доћи, ко је за то рођен, и то рођен с тим квалитетом, њему ће доћи. Бела Хамваш је устајао рано ујутру, и одмах писао. Текст му се *сложио*, јер је он био за то рођен. Импровизовао је. Знао је све. Могао је да импровизује. Одатле следи да је импровизовање нешто невероватно строго, јер је такав човек медиј, медиј Бога. Прибран. Можда то звучи надмено, али треба знати да смо сви медији Бога за нешто, отуда ствар више не изгледа тако надмено. Ово стање није омамљеност, него јасновидост. Понајвећма смо недостојни, али сви смо медији Бога. Ето, малочас се то испоставило и за Ђерђа Лукача. Није знао шта чини. Ако то једном увидимо и прозремо, у том тренутку постаје јасно како се све то креће.

Овом назначеном импровизацијом заправо смо приспели на тачку с које можемо да видимо каква се промена збила у протеклих стотину година у схватању човекове свести, његовог духа и оријентације. Навешћу и једног другог великог филозофа: Ортегу и Гасета који у данас веома актуелном тексту („Историјски значај Ајнштајнове теорије”) пише о томе каква је дубинска промена уследила у историји духа онда када је Ајнштајн дефинисао своју теорију. (Наравно, то нису никада календарски подаци и догађаји, него процеси, везујемо их за датуме како бисмо се некако оријентисали.) Ту се заправо дефинише нешто што је привидно противречно хамвашевском духу. Хамваш је традиционални мислилац у том смислу што је у модерно доба – које је практично разорило све што је постојало (нема ништа деструктивније од модерног доба) – нашао решење истраживањем прошлости, и испоставило се да је прошлост заиста највећи рудник блага. Јер су се сачувале оне вредности које су издржале пробу времена. То су они темељи, универзална позадина пред чијим се лицем збивају догађања, сталне промене, протиче историја света док ови закони само постоје и без-

времени су, дакле постоји одређена сталност. Бела Хамваш је размишљао у овоме кругу. Наравно, опште је место да је овај свет подручје сталних промена и то двоје: сталност и промена јесу заправо једно. Мада се не може живети и мислити као у модерно доба да све испитујемо и доживљавамо само с аспекта промена, јер би то било једнако распаду. Овај есеј Ортеге и Гасета сматрам невероватно важним зато што не знам да је неко овако осветлио овај проблем, овако консеквентно анализирао Ајнштајнову мисао, наиме да је један физичар наизглед само физичким консеквенцама отворио, анализирао и вредновао историју духа, па тако и историјске односе. Цитираћу оно што мислим да је најважније у овом погледу, јер је то много боља илустрација него да ја сам извршим интерпретацију.

„Култура више није присилна норма као до сада, па да према њој одмеравамо свој живот. Сада између културе и нас видимо један узајамни, изнијансиранији и истинскији однос. Међу појавама живота бирамо више форми погодних за културу, али међу овим могућим формама живот бира оних неколико које треба да се остваре.□”

Реч је о томе да се све мења, и присилна норма културе је релативна. Ако на основу хамвашевског мишљења схватимо да треба да се вратимо оној стабилности која јесте стабилност сталности, онда теорија релативитета привидно противречи свему. Узето у историјском следу овде је нешто сасвим ново, ајнштајновска консеквенца каже да је дошао крај томе да свој живот одмеравамо према нечему. Ја то видим на тај начин што од ово двоје настаје таква формула која у духовној сакрализацији разрешава ову привидну противречност. Јер практично се ово двоје овде – сусреће. Чак су један. Једно, хамвашевско каже: све је на здању темеља, али то није егзактност, јер оно што је егзактно – илузија је. Друго, ајнштајновско пак каже да оно што је до сада било формула које смо морали да се придржавамо, то је била једна релативна ситуација, треба да је оставимо иза себе. И нека буде што ће бити. Једно је релативан свет, а он је увек провизоран, привремен, друго је вечно, темељно, божанско, трајно. А то двоје је један, живо један. „Једно” које постоји, „друго” које се јавља с времена на време.

Али шта ће бити? Ту наступа Ортега и то дивно разјашњава. Каже да живот између шанси и између форми бира оне које су му нужне. Живот је дакле вечан, темељ, и испољавања живота су релативна стварност. Шта је живот у Музици? Импровизовање. Импровизација је живот, о томе је до сада било речи. Данас су се од традиционалне класичне музике већ развиле сасвим тривијалне забавне врсте. Клајдерман просто и не ради ништа друго до ли што поједностављује класичне форме, користи слатке системе повезаности, и тиме се може уљуљкати седам милијарди људи. Али од тога ових седам милијарди људи исто тако остаје несрећно и гладно, а не зна ни где се налази. Ствар се враћа тајни, неегзактности.

Чему? Животу. И Ади каже да живот из неког непојмљивог разлога жели да живи. Само толико може да каже, и свако само толико може да каже, и Бела Хамваш само толико каже, и томе служи. Али он зна и то (и безброј пута томе служи, нарочито у тротомном делу *Scientia sacra*) да је то могуће само у знаку узвишености: живот се може живети само у знаку узвишености, а основни услов те узвишености јесте жртва, жртвеност, безусловност. Повезаност непроменљивости и променљивости. Испољавања и испољеног, безвремености и времена. Онај музичар који као медијум сме да преузме на себе у најређој ситуацији одговорност оглашавања, он мора да зна да приноси жртву. Зато не може да свира за своје сопствено уживање, за своју насладу, јер то није онанија (извините што користим овај појам, али морам рећи, нажалост, готово све је већ онанија, а треба отворено говорити). То је модерно доба. И надам се да ће мађарско мишљење, које има две фантастичне појаве, мађарски језик и мађарску музику, издржати пробу времена, нови одабир живота. Не користим ознаку мађарски и мађарски начин гледања онако како се то обично користи. Ја то не видим као ДНК. Мађарско мишљење се може наћи на најзактнији начин на делу у мађарском језику, али и у мађарском музичком мишљењу. Једно другом предивно одговара. Ово би могла бити посебна тема, али ове тема данас баш и немају прођу. Данас и у науци, и у науци о музици имају прођу теме са таквим схватањем, нпр. како се „прилагођава” мађарска музика тзв. новој музици, или енглеском језику, итд., итд. Данас су такве теме интересантне, мада је мађарска музика, било вертикално било хоризонтално, бар тако елементарна и древна појава, ако није и елемантарнија и древнија – кажем то као музичар који је доживео ове ствари – од европских музика и језика, и као мађарски језик, то тајанствено, древно нешто, у чијој се дубини налазе фундаментално етички односи. То не могу довољно да истакнем. Јер овом краху, краху наше цивилизације, исто као и музичком краху, један је од кључних проблема што је нестала етика. И то не само свакодневна, него и уметничка етика, а и етика језика.

Само ћу навести један једини пример. Бела Хамваш има један текст, писао га је не много после Другог светског рата, наслов је „Барток”. Када сам тај текст прочитао, веома сам се изненадио. Можда је то једини Хамвашев текст с којим сам се спорио (то сам и написао, и даље задржавам своје становиште). Наиме, Хамваш у овом тексту осуђује Белу Бартока зато што је располагао свим претпоставкама да на основу посвећености народној музици ревидира целокупни дотадашњи историјски ћорсокак озбиљне музике. Да је ишао до краја једним консеквентним путем, Барток и бартоковска музика били би фундаментална појава потпуне музичке обнове. Али он то није спровео до краја. Поред осталог, осуђује га Хамваш што је своја највећа дела снабдео ограничењима, тј. применио је затворени систем, а обнова се може збивати са-

мо отворено, дуж отворених система, дуж отворености система. И поред свега тога што у овом мишљењу постоји доктринарност, за мене је то била веома занимљива претпоставка и размишљајући о њој дошао сам до закључка да је могуће да се ова сметеност у доба после Другог светског рата (чак већ почев од Првог светског рата, као што сам поменуо), ова принуда обнове, ово отварање културе цивилизације успоставило као нужни, универзални програм; али управо онај човек, рецимо Бела Барток, који је и сам размишљао холистички, другачије је о томе просуђивао и радио. Није га, нпр., цез интересовао зато што је био новост, или егзотика. Једно отварање са становишта сопствене каријере. И није волео цез због уживања, него просто зато што је чуо у њему рајски звук. Чуо је како је на основу грозних патњи, потпуно неочекивано, оно што је било патња црнаца, тиме што су пребродили океан и постали робови – јер у Африци је владала висока култура, а они су претворени у робове – и овај космички бол одједном се испољио у древној музици. Црни амерички певач у једној потпуно природној сакралности почео је „неартикулисан да лелече” и започела је једна новија елементарна широкогрудост у музици, која је покуљала са запрепашћујућом енергијом па у тренутку када ју је, нпр., Европљанин чуо и схватио, и сам је добио неку врсту виталне инјекције, добио је енергетску инјекцију посредством цез музике. Не мислим на кафанску музику, него на сакралну музику црнаца. Привидно све ово може изгледати као расно питање, али нема никакве везе с тим, то је питање највише духовне разине испитивања, виђења и преживљавања. За Белу Бартока је било очигледно да нема отвореног система. Нема отвореног система, све функционише у затвореном систему и само тако може да функционише, јер се иначе неће отелотворити нити ће се артикулисати. Значи да ствар не зависи од отворене или затворене форме. (Као што је порицао и „развитак” музике. Само је прихватио реч промена.) Шта каже човек из пећине? „Шта је ово ново отелотворење?” – пита у „пећини”. Нешто ново започиње да живи и да цвета и он, који је ту затворен, осуђен на смрт, открива да увек постоји препород, увек постоји, однекуда пристиже нешто што почиње да пупи. И исказује то, јер осећа, јер се у њему огласило и већ океан одговара.

Цез музика је вратила импровизовање. Оно импровизовање које је европска историја музике постепено бацала у окове као пежоративну неподобност бића и форме, и загушила га. На концу је све брижљиво требало записати. Суд је изрицан на основу записаног материјала, на гутемберговској основи се збивала музичка оцена и прибављање вредности за очекивано. Овај привидни приступ, који тежи егзактном овековечењу, рационалан је и апологетски, али се по свом дејству претворио у „тоталитарни”, непоузданост која жуди за поузданошћу чак се дотле извитоперила да завршено, можда наручено дело није могло да се

огласи све док стотину пута није било прегледано, и већ се није могло другачије извести. Дакле, ова укалупљеност је постала гнездо невероватних ствари које показују шта се овде духовно збило, а збива се још и данас. Само једно указивање: наука о музици баш и не вреднује оно што – као што је описао и показао Бењамин Рајецки – почев од грегоријанских нотних записа, Немци током средњег века, следећи своје мишљење, уносе, шверцују као нотни врат, тиме је започела једна нова европска историја. То је веома поучно откриће. Од како се у немачким грегоријанским нотама појавио нотни врат, којег до тада није било, Европом се раширило једно специфично схватање. Што не значи да је европско мишљење постало због нотног врата тако објективно и с идентитетом. Него обратно. Једна врста непоузданог, али независног човековог уметничког света дуж самосвести воље и расположења стварања. Први малени феномен тога био је што се у певаној сакралној музици, у грегоријанској појавио нотни врат тамо где га до тада није било. Није било нотног врата, јер је лет душе певао грегоријанску мелодију, а не бројање. Несигурност скептичне душе га је пак успоставила. Погледајмо како данас свирају симфонијски оркестри: свирају тако што главама климају ритам. Броје! И полако све је изашло изван човека, није постало живо, него егзактно.

Могли бисмо дуго о овоме да говоримо. Желим да ово предавање закључим тиме – треба да признам да се садржина мога предавања малко навела према мени и према све већем броју мојих уметничких колега у свету, мада нисмо свеци којима се рука (како се каже) навија према њима – тиме дакле што видим, што видимо (а то апсолутно припада хамвашевском мишљењу): овде је реч о великом повратку оном основном стању које је Хамваш назначио изразом „музички океан”, који је по њему све што живи, звучно се јавља, а ову задивљујућу космичку музику човек је способан да схвати и разуме. Једна нова музика, један култ који се рађа да се Свет може разумети и научити само бескрајним поштовањем. У нашој вери у Бога после дугих самозадовољних векова јавља се ново појачано дејство које може да произведе небеснију и потпунију културу и у којој се сама космичка музика човека у њему даље испуњава. Основни услов ове космичке људске музике јесте што она најозбиљније поново прихвата оглашавање трагике људског живота, трагике која се често завршава у моћном грохоту, а ипак не престаје да буде трагична. Али она се не може другачије неговати, не може се другачије оглашавати, приказати, и треба се радовати томе што смо били можда слуге једног новог расплета, као у оној аскези која је била карактеристична не само за духовност Беле Хамваша, него за целу његову судбину.

Превео с мађарског САВА БАБИЋ