ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Ана Котевска

НЕ/ИЗРЕЦИВО КАО АЛТЕРНАТИВА

"Обраћаћу се само онима који су у непосредној сродности са музиком, којима је музика мајчино крило и који са стварима успостављају скоро искључиво несвесне музичке 'односе'".

Ф. Ниче (Nitzsche), *Писма Петеру Гасту*

Писати о музици и музичким идејама Владимира Јанкелевича (Jankelevitch)[1] са дистанцом, не подлежући апологији и епигонству, али писати тако да текст макар у траговима сачува заводљивост његовог живог говора... Мислим да се не варам ако кажем да је већину нас који смо слушали циклус предавања о *Игри и плесу,* који је Јанкелевич држао 1972/3 и 1973/4 у амфитеатру Универзитета Париз I на Сорбони, неостваривост ове противуречне жеље дуго одвраћала од довршавања започетих текстова о његовом делу или заустављала личну интерпретацију на прагу "објективистичких", "хладних" приступа.[2]

Иако обезбеђују удобност референци, у међувремену објављени различити погледи на Јанкелевичево стваралаштво нису надгласали сећање на звук, на специфичну интонацију, брзи темпо и богату агогику виртуозне и ерудицијом натопљене нарације, нити се фактор времена показао делотворним у том смислу. Могло би се чак рећи да је за живота започето објављивање његових радо-

[1] Владимир Јанкелевич (1903–1985), филозоф, естетичар, музички писац, педагог. Музичко образовање стиче поред своје тетке, професора клавира у Петрограду, пре револуције. После завршених студија филозофије у Буржу, од 1926. до 1932. ради у Француском институту у Прагу и свира џез. Докторска теза *L`Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling* објављена је 1933. Прогоњен током Другог светског рата као Јеврејин, ангажује се у Покрету отпора. После рата ради као музички уредник у Радио Тулузу и убрзо прелази на Сорбону, где ће предавати филозофију до пред крај живота.

[2] Cf. Ана Котевска, In memoriam В. Ј. (музичар и музички писац), *Звук,* Сарајево, 1986, 2, стр. 76–78. А. К. је 1972–4 на Универзитету Paris I на Сорбони са В. Јанкелевичем као ментором, припремала и одбранила тезу *La notion de la danse chez Ravel.*

ва о музици, под индикативним називом *Од музике ка тишини,*[3] још више истакло њихов специфични, усмено-писани карактер, као да је текст овог филозофа-музичара накнадно обмотан препознатљивом звучном матрицом. Аналогно, интерпретације пијанисте Јанкелевича, заустављене на једном од два Плејела (Playel) у његовом дому,[4] сасле су са идејама филозофа, естетичара и музичког писца. Најзад, сам начин на који је свирао, истовремено слободан и строго структуриран, начин на који је осветљавао латентне хармоније у линеарном кретању, контролисао нагле агогичке слободе, оклевајући кружио око финалиса – контрапунктирао је са неочекиваним асоцијативним продорима и концентричним опкољавањем главне теме, чију је формулацију и проблематизацију дуго одлагао држећи у напетости аудиторијум или читаоца.

Управо се у Јанкелевичевој аутентичној поливалентности, реткој и подложној критици у време владавине специјализација, може потражити други део одговора на питање зашто је тако тешко, до отпора незахвално, писати о нечему привидно тако лаком, заводљивом, пенушавом, као што су његове идеје о музици и музичарима (с тим што одмах упозоравам да је *привид* један од кључних појмова Јанкелевичевог филозофског речника који сам несвесно преузела).

"Француски филозоф који се интересовао и за музику", гласи оскудна лексикографска јединица![5] И дванаест година после Јанкелевичеве смрти проблем једностраног приступа филозофа и музиколога његовом поливалентном делу још увек није у потпуности превазиђен. Уважени филозоф, Јанкелевич музичар фигурира или као егзалтирани аматер или као филозоф музике. Могу ли се сви Јанкелевичеви списи о музици – *Музика и неизрециво,*[6] као студија филозофско-естетичког карактера, монографије о Фореу (Faure), Равелу (Ravel) и Дебисију (Debussy),[7] појединачни есеји и текстови о различитим композиторима[8] као и оне небројене музичке референце расуте у његовим филозофским радовима – подвести под целовиту филозофију музике, како то предлажу поједини аутори? Међу њима је и инспирисани и инспиративни Жан Лакост (Jean Lacoste), аутор једне од најпотпунијих студија о Јанкелевичевим музичким идејама.[9] И сам свестан ограничења свог приступа, он упозорава на парцијалност Јанкелевичеве историје музике, која обухвата период од првих Листових (Liszt) реситала 1825.

---

[3] Jankelevitch, Vladimir, *De la musique au silence,* Plon, Paris, 1974.

[4] Фонотека Француског радија чува интерпретације В. Ј. снимане за потребе емисије *Hommage a V. J.*, реемитоване 20. 8. 1995.

[5] *Grand Larousse universal,* Paris, 1991.

[6] Владимир Јанкелевич, *Музика и неизрециво,* Нови Сад, Књижевна заједница, 1987. прев. Јелена Јелић.

[7] V. Jankelevitch, *Faure et l'inexprimable,* Paris, Plon, 1974; *Debussy et le mystêre de l'instant,* Plon, 1976; *Ravel,* Paris, Seuil, 1956.

[8] J. V. Frantz Liszt et les étapes de la musique moderne, *Musique,* Paris, 1929, 4; Satie, le simulateur, *Europe,* 1936, 162; Le nocturne, *Cahiers du sud,* 1937, No. spec; Bela Bartok, *Europe,* 1946, 1; Manuel de Falla, *Europe,* 1947, 16; Albeniz et l'êtat de verve, *Melange,* 1955, II.

[9] Jean Lacoste, La musique et la pléntitude exaltante de l'être, *Critique,* Paris, 1989, XLV, 502, стр. 73–101.

до Равелове смрти 1937,[10] период који је у сваком случају неоправдано "скраћен" за последње године Бартока и Рахмањинова. Или је сврсисходнија критика Јанкелевичевог "музичког агностицизма" утемељеног у "програмској музици" и недоследности његових филозофских и музичких идеја, коју је систематски спровео Иван Фохт (Focht), један од – са простора некадашње Југославије – ретких познавалаца целокупног стваралаштва француског аутора, који би и сам могао да полаже права на музику као на "мајчино крило"?[11] Најмање су убедљиви они који Јанкелевичево писање о музици тумаче преко одсутне музике, оне која не фигурира у његовом специфичном репертоару. У том погледу је најдаље отишао Луј-Албер Рева (Louis-Albert Revah), који на основу индекса имена у делу *Музика и неизрециво* (од 482 композитора само 13 припада немачкој музици, док су Форе и Дебиси поменути по 41 пут), психоаналитичком терминологијом закључује да је реч о бекству јеврејског писца од фаталне привлачности германске музике, при чему је "...одбацујући Оца Бетовена (Beethoven), Јанкелевич одбацио Прометеја у себи".[12] Из присног и безрезервно задивљеног круга музичара окупљених око Јанкелевича, у коме су се кретали чланови некадашње Париске школе, заправо композитори из централне Европе Марсел Михајловици (Marcel Mihailovici) и Александар Тансман (Tansman), као и пијанисткиња Моник Ас (Monique Haas), посебно се издвајају луцидне Тансманове рефлексије. Овом композитору дугујем за упутства о доминацији звучног над нотним записом у Јанкелевичевом приступу.[13]

Имајући у виду сложеност и харизматичност Јанкелевичеве филозофско-музичке заоставштине, можда је требало следити поштоваоце који су након његове смрти писали *за* Јанкелевича, а не *о* Јанкелевичу,[14] са већим или мањим успехом избегавши класични омаж, пастиш или љупко епигонство оних малих "à la..." форми, карактеристичних за француску музичку праксу са почетка овог века.

Шта сам до сада постигла? Листајући постојеће прилоге теми "Јанкелевич и музика" и одређујући се према оним најкарактеристичнијим, наметнуле су ми се четири одреднице које на овом ступњу препознајем као важне за даљи ток текста. Једна је *заводљивост живог говора,* друга – *филозоф-музичар,* трећа је *репертоар* (а односи се на круг дела о којима је Јанкелевич говорио али која је и свирао), док последња, која са првом затвара круг, гласи: *превласт звучног над нотним записом.* То су разнородне тачке између којих ћу покушати да сопственим гласом, интонацијом природно импостираног говора и процеса мишљења, а Јанкелевичевим методом излагања, што почива споља на импровизацији а изнутра на строго промишљеним структурама, уз сав ризик оваквог подухвата с обзиром на харизматичност објекта који (ми) се стално намеће као субјект и

[10] Luis-Albert Revah, Sur la Partialité en musique, *Critique,* op. cit. стр. 71.

[11] Ivan Focht, Музичко естетички агностицизам В. Ј., *Савремена естетика музике,* Београд, Нолит, 1980, стр. 253–71 (репринт, *Музика и неизрециво,* op. cit. Предговор).

[12] Revah, op. cit.

[13] Alexandre Tansman, Quelques réeflexions musicales, *L'arc,* Aix-en-Province, 1978, No. spec.

[14] *Ecrit pour V. Jankelevitch,* Paris, Flammarion, 1978.

активни учесник, само покушати, дакле, да се укључим у тек отворену расправу о феномену *музика и Јанкелевич*. Оно што сигурно знам је да је реч о феномену о коме бих хтела да знам нешто више него "скоро ништа" ("presque-rien").[15]

Али, "nous n'avons pas assez de pouvoir pour tout notre vouloir" (немамо довољно моћи за сва наша хтења), рећи ће Јанкелевич као тридесетпетогодишњак, наслућујући у недовољно познатом спису *Алтернатива*[16] своје, за разлику од Унамуна, не трагично, већ *музичко осећање света*. Пошто се можемо одлучивати само између бескраја који је непостојећи или између егзистенције која је коначна, Јанкелевич пита, сугеришући одговор: "Шта је боље, оно све које није ништа или ово ништа које није све?".[17] Очигледно свестан атомизације и релативизације великих филозофских система и хуманистичких концепата, суочен са ограниченим онтолошким могућностима креативног појединца пред обиљем света, класични ерудита, школовани пијаниста и неконвенционални, немирни и на свој начин ангажовани мислилац, Јанкелевич ће привидно са лакоћом прихватити несклад између "увек вишеструких способности и увек недовољних средстава" као "кретање клатна својствено алтернативи".[18] Јанкелевичево кретање није само пуко физичко кретање предмета између две тачке, већ флексибилно осцилирање духа кроз флуид и – зашто не рећи одмах – кроз организовани свет звукова. Више-мање, брзо-споро, симетрија-асиметрија, активно-пасивно... уводи филозоф-музичар постепено своје бинарне опозиције као драмске ликове. Већ овде уочава предност коју имају "мудре и сложене модулације које су сама пуноћа живота" у односу на брзину или убрзање као начине превазилажења супротности... "Илузија оних који немају шта да кажу" је да се бране "виртуозитетом једног Паганинија који одскаче с једног на други крај избора" или да "непрекидним иновирањем попуњавају празне часове",[19] рећи ће најзад уводећи музику преко једне од својих, како је сам називао, "аверзија". "Добро је чинити све што бисмо могли, не рећи све што знамо, не бити све што јесмо; и вешто се поигравати умећем прећуткивања као са натприродним моћима литоте", одлучује Јанкелевич 1938.[20] Бирајући (дозвољавам себи да његов низ бинарних опозиција парадигматично сажмем) *парцијално*, исечак света, па и исечак света музике, уместо *тоталитета*, "багателу" уместо тоталног уметничког дела, он изражава уверење да ће ти исечци, те "багателе", та "сиромаштва", "својим сукцесивним понављањем и варирањем у времену сами себи компоновати богатство."[21]

Није ли мој избор *Алтернативе* као прве карике у покушају који непрекидно на овим страницама најављујем само још једно околишење око теме и посезање за могућношћу "компоновања" богатства од сиромашних фрагмената као за лажним алибијем? Јер, иако нас аутор не упозорава, подразумева се да је реч

[15] J. V. *Debussy et le mystère*... op. cit.
[16] J. B. Jankelevich, *Alternative*, Paris, Alcan, стр. 1.
[17] Ibid., стр. 5.
[18] Ibid., стр. 54
[19] Ibid., стр. 200.
[20] Ibid., стр. 4.
[21] V. J. *Alternative*, op. cit. стр. 69.

о мајсторству понављања, варирања и компоновања, на које, наравно, не могу да претендујем. Ипак, *Алтернатива* и поред местимичних недовршености, упозорава да су музички односи поступно превладавали у Јанкелевичевим филозофским списима, по свему судећи преливајући се из praxisa, из свакодневног живог, извођачког контакта са музичким делима. Музика у *Алтернативи* као понорница проналази свој ток између "или-или" избора, она ублажава драматичност тог као и сваког другог избора, одузима му смисао дисјункције, пребацује га са плана догађаја на план хотимичне преференције. "Нисам уверен да више волим Фореа него Дебисија (осим ретроспективном конструкцијом, логичном, у циљу доказивања тезе), већ сам уверен да волим и једног због нечега и другог због нечег другог, сваког од њих одвојено, будући да сваки представља непроцењиви ред љубави. То би било као питати да ли је црвено вољеније од зеленог или пролеће од јесени?".[22] Плурализам музике и својства музичке материје указују се аутору као флуидно поље пропустљивих граница које преплављује, посредује, приближава различите делатности духа, превазилази супротности међу њима и успоставља равнотежу између логоса и мелоса.

Биће потребне две деценије да би Јанкелевич у свом најпознатијем и највише цитираном музичком спису *Музика и неизрециво,* после покушаја мирења логоса и мелоса, отворено увео "несносну хегемонију изговорене речи коју само музика може да ослаби," јер пошто не мора да бира једно од два противуречна осећања, "она се не обазире на ту алтернативу" већ ствара "јединствено стање, једно амбивалентно и увек неодредиво расположење".[23] Године 1978. у разговорима са Беатрис Берловиц (Beatrice Berlowitz) Јанкелевич одриче музици "коегзистенцију са говором". У односу на музику "реч звучи фалш", те се у том смислу "може говорити о музичком империјализму".[24] То је пут од привилеговане конспирације између речи и музике, преко хегемоније речи коју само музика може да угрози, до превласти музике.[25] Зар своје сабране радове о музици у којима не јењава његов живи, мелодиозни говор, није, не довршивши последњу свеску, парадоксално насловио *Од музике ка тишини?* Остаће непознато коју је од две Метерлинкове (Maeterlinck) тишине имао у виду, ону активну, из које извире и у коју увире музика, или ону пасивну, која је "одраз сна смрти или непостојања" и која је "још безопаснија од речи".[26]

Судећи по последњем напису о музици (или једном од последњих), посвећеном 1979. "задњем инспирисаном песнику Рахмањинову", иако се аутентични Јанкелевичев глас у њему чује тек у траговима, извесно је да је музичар практичар, чак и музички критичар, дуже и хармоничније битисао од мислиоца. Јер, најуспешнији редови овог позног написа не односе се на Рахмањиновљеве партитуре, већ на интерпретације пијанисте Тиолијеа (Francois-Joel Thiollier), чији пијанизам, по Јанкелевичу, уједињује понекад нужно контрадикторне особине

[22] Ibid., стр. 15.

[23] В. Ј. *Музика и неизрециво,* op. cit. стр. 69.

[24] Vladimir Jankélévitch, — Beatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé,* Paris, Gallimard, 1978, стр. 192.

[25] Ibid., стр. 193–4.

[26] Maurice Maeterlinck, *Тишина* (необјављен превод есеја).

композиторовог стила: "трансцендирајући виртуозитет, ваздушну лакоћу удружену са моћи, динамичност овенчану деликатним тушеом, прилагодљивост контрастних стилских ознака, упорност и храброст и (оно што је ретко) – високу музичку културу и дубоко познавање дела".[27] Крај текста је неочекивано, у складу са Јанкелевичевим обртима, припао живим *Пролећним водама,* Рахмањиновљевој соло песми. "Ми смо гласници младог пролећа", цитира Јанкелевич Тјутчевљеве стихове, поново понесен сапостојањем поезије и музике, заборављајући на годину дана раније истакнуту превласт музике над речју и тишине над музиком. Жива реч као генератор целокупне, назовимо је поетике интерпретације је при крају његовог стварања затворила круг, сусревши се са првом обимном музичком студијом о Фореовој вокалној лирици. Није случајно што је овај текст, у коме Јанкелевич аналитички излаже схватање музике, објављен исте године када и *Алтернатива,* у којој аутор најављује своје музичко уређење света. Као мото ове студије, касније више пута прерађиване и уврштене у монографију *Форе и неисказиво*[28], фигурирају стихови белгијског симболисте Ван Лерберга (Van Lerberghe) под "јанкелевичевским" насловом *Неизрецивости,* који говоре о трагању за речима што наликују душама, пламичцима, крилима и цвећу.

Иза поетског привида, на 250 страница, Јанкелевич говори о развоју Фореове вокалне лирике, његовим литерарним афинитетима, улози пијанистичке деонице, хармонском свету сваке појединачне песме и целих циклуса. Дубина, исцрпност и оригиналност ове студије, која је међу првима обелоданила и афирмисала Фореово рафинирано стваралаштво, оснажени су историјском перспективом романтичног лида, компарацијом германске и француске вокалне традиције и пре свега наслеђем Франца Листа, "са којим је француска музика у тајним везама"[29] и коме ће Јанкелевич резервисати почасно место у свом репертоару.

Афирмишем ли ја то Јанкелевича као музиколога, иако сматрам да његове поливалентне музичке списе не треба осиромашивати жанровским одређењем? Без сумње сам, после 2000 прочитаних страница, распоређујући материјал, цитате и своје коментаре почела да подлежем музиколошко-адвокатском маниру неких мојих претходника. Та опасност ме тек очекује, јер ме често враћање синтагми "Јанкелевичев репертоар" обавезује да одредим композиторски круг који је напајао све видове његовог стваралаштва, и то, као што је већ речено, непосредним извођачким контактом.

За разлику од Русоа (Russeau) и Ничеа, двојице филозофа-композитора у чијој је амбивалентној вокацији Јанкелевич у часовима сумње налазио алиби за професионализовање своје "слабости" према музици, као школовани пијаниста, искусни импровизатор и пасионирани читалац с листа није, колико ми је познато, никада ни покушао да запише своју унутарњу музику, делом и зато што је

[27] J. V. Rakhmaninov, le dernier des poètes inspirés, *U Sources,* Paris, Seuil, 1984, стр. 35.

[28] J. V. *Faure et l'inexprimable,* op. cit.

[29] Ibid., стр. 26–27.

према нотном запису имао однос као према закључаној драгоцености коју треба отворити неким од музичких кључева и лично, са узбуђењем, дешифровати, демистификовати њену тајну. У одлагању почетка читања с листа налазио је "аналогију са кружењем око главне теме која никад у правом смислу речи неће бити покренута"[30] и веће задовољство од "задовољства текстом", а у расправама или консултацијама са студентима, које је обављао у свом дому, звучном примеру, отпеваном или одсвираном, давао је већу тежину него покушајима претенциозних теоријских аргументација.

Покушала сам да сажмем сећања на Јанкелевичеву музичку радионицу ("салон" је сасвим неадекватни термин за размену креативне енергије и непосредност музичког доживљаја), зато што на целој дужини његових штампаних радова коегзистирају филозофске спекулације и конкретна музичка искуства, грчки и латински цитати и "шарм" алтерованих акорада, чији симултанитет неупућене често доводи у недоумицу. Говорећи како се многи музичари у старости приклањају тишини, Јанкелевич ће на помен последњих Листових дела, међу којима су и *Погребне гондоле*, усред филозофске расправе о логосу, мелосу и тишини, неосетно модулирати из позиције заинтересованог слушаоца ка позицији интерпретатора дела. "Све овде одише самоћом: дуги неми тактови, ћутљиве деонице, слеђене као санте, ишчекивања у празном простору, линијски системи на којима се знаци прорећују, тако дуге нотне вредности које приморавају пијанисту да... убрзава и подваљује са погрешним метрономским ознакама..." После три тачкице – паузе из које се диже музика, филозоф дискретно поново седа на место пијанисте: "...Рекло би се да растезањем времена Лист надокнађује празнину..."[31]

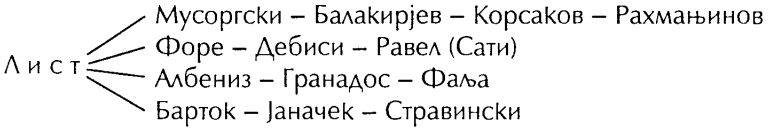
После неколико концентричних кругова приближила сам се средишњој тачки Јанкелевичевог репертоара, која се често не види, окружена најразличитијим музичким референцама, али која се може чути "између редова". Окрзнућу је "у пролазу" у нади да ће до сада изречено, али и прећутано "ретроспективно сугерирати" њену, како би Јанкелевич рекао, привидно маргиналну тежину.[32]

"Нисам, авај, тако плодан као Лист. Попут марљивог мрава, изабрао сам грозничаво копање и стругање, увек и стално поново, на истом месту, у свом оскудном свету..."[33]

Фасцинација Листом, путником и иноватором из *Година ходочашћа* и времена последњих клавирских страница, оним Листом који је пригушио свој виртуозитет под притиском сложене унутарње супстанце и разумевање суштине и значаја његове музике за нове европске музичке покрете на прелому векова – указују се као средишна тема Јанкелевичеве поетике интерпретације, расута у свим његовим радовима који су ми били доступни, у виду златног праха. Попут ужареног језгра, својим хармонским и акустичким иновацијама Лист зрачи ка свим Јанкелевичевим музичким афинитетима. Шематски поједностављено, Лист

[30] Jankélévitch – Berlowitz, *Quelle part dans...* op. cit., стр. 59.
[31] Ibid., стр. 194–5.
[32] Ј. В., *Музика и неизрециво,* op. cit., стр. 83.
[33] Jankélévitch – Berlowitz, op. cit., стр. 17.

је заједнички именитељ свих Јанкелевичевих референтних композитора, тачка из које крећу најмање четири репертоарске линије чији чланови међусобно блиско комуницирају.



Транспонован у терминолошку раван музикологије, Јанкелевичев репертоар евоцира у исто време сужену и проширену геомузичку мапу националних музичких школа. Надземни део репертоара почива на Листу (и, у мањој мери, на Шопену) из чије супстанце избијају нове музике не/изрецивих порука на којима је процветала Јанкелевичева поетика алтернативе, алтернативна музичка поетика. Подземни део припада народној музици.

"Музика ништа не означава, али човек који пева представља место на коме се значења сустичу".[34]

"Тако крај обелодањује смисао почетка".[35]

[34] В. Ј., *Музика и неизрециво,* op. cit., стр. 93.
[35] Ibid., стр. 81.