

Uz Markovićevu estetiku glazbe

DAMIR BARBARIĆ
Institut za filozofiju, Zagreb

UDK 1 Marković, F.
111.852:78
78.01(497.5)"19"
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 16. 6. 2014.
Prihvaćen: 16. 12. 2014.

Sažetak

U članku se analizom i interpretacijom Markovićeva glavnog djela *Razvoj i sustav obćenite estetike* propituje dosad uglavnom prihvaćeni općeniti stav o formalizmu kao bitnom obilježju njegove estetike, posebno estetike glazbe. Podrobnijim razmatranjem pokazuje se da se Markovićeva izlaganja estetike glazbe, oslonjena poglavito na Wundtovu fiziologijsku psihologiju i Zeisingov nauku o zlatnom rezu, doista svode gotovo isključivo na ustanovljavanje i razmatranje različitih vidova glasovnog sklada te formalnih odnosno aritmetičkih odnosa i zakona koji grade strukturu glazbene melodije i harmonije. Tradicionalna glavna pitanja estetike glazbe, naime ona o njezinoj biti, njezinu izvoru i podrijetlu te o uzroku njezina golemog utjecaja na ljudsku duševnost, pritom ostaju netematizirana.

Bit Markovićeva glazbenog formalizma može se najbolje shvatiti usporedbom sa stavovima njegovih neposrednih uzora, naime Roberta Zimmermanna i Johanna Freidricha Herbarta. Ta usporedba pokazuje da je načelo formalizma sadržano u metodičkom odvrćanju estetičke spoznaje od bića i okretanju isključivo slici i prividu. Posljedica toga prenošenje je težišta estetičkog razmatranja s osjećaja i čuvstva na predodžbu, a u estetici glazbe s pojedinačnog zbiljskog tona na usporedbu tonova i utvrđivanje njihovih uzajamnih odnosa.

Unatoč tomu Markovićeva se estetika ne može jednoznačno označiti formalističkom. Od formalizma on se odvaja svojim naglašenim pridavanjem značenja glazbenom sadržaju kao izrazu duševnih čuvstava, premda pri bližem određenju tog sadržaja ostaje tek pri neodređenom spominjanju noetičkih i etičkih sadržaja. Time se njegova estetika glazbe na koncu pokazuje kao donekle sustavno izložen eklekticizam, koji kolebljivo ostaje po sredini između idealizma i realizma, formalizma i psihologizma.

Ključne riječi: Franjo Marković, Robert Zimmermann, Johann Friedrich Herbart, Eduard Hanslick, Hermann von Helmholtz; estetika glazbe, estetički formalizam, psihologizam, eklekticizam

Uglavnom je prihvaćeno da je estetika, a time i estetika glazbe Franje Markovića bitno obilježena formalizmom. I doista se čini da već letimičan pogled na načelna razmatranja kojima započinje njegovo glavno djelo *Razvoj i sustav obćenite estetike* potvrđuje taj sud. Oslanjajući se na tada suvremena empirijska fizikalna istraživanja zvuka i boje, Marković ustvrđuje da zvuk nije nešto jednostavno, kako nam se to čini pri osjetnom zamjećivanju, nego nešto složeno i sastavljeno, i to »od stotinâ ili tisućâ ili bilijunâ titrajâ jednostavnih počela tvornih«. ¹ Ako su ti titraju pravilno uređeni, nužno u nama izazivaju ugodu, milje i sviđanje; ako su pak nepravilni i neuređeni, jednako nužno izazivaju »nemilотно ćućenje«. Iz toga Marković zaključuje da ono što u nama pobuđuje »milotnu ćutnju« nije pojedinačni zvuk odnosno njegova tvornost, nego jedino sastav, složaj, i to pravilno uređen sastav, jednom riječju »pravilno uređen oblik tvornosti«:

»Svagda je ona osobina u tvornih predmetih, koja u nas pobuđuje miloćutje, oblik njihov, štono ga ta tvornost oćituje na sebi, i to oblik mili nam se to više, što više on u pravilno jedinstvo spaja raznolićje pojedinih likovnih ćesti.« ²

Naćin kojim naš duh dokućuje taj oblik nije, kako to izgleda receptivnoj psihologiji opažanja, puko pasivno primanje i prihvaćanje danog, nego upravo obrnuto neka vrsta aktivnog zahvaćanja i »poimanja« – Marković naglašeno rabi upravo taj izraz –, naime »sinteza« kao »ćinitba duha« koja nadmašuje sva »tjelesna osjećala«, a sama je bitno »neosjetna«:

»Dakle oblika predmeta ne poima naš duh pukim osjećanjem, već ga poima tako, da neosjetnom radnjom slaže osjete u svezanu ćjelinu. Još manje mogu sami osjeti razabrati pravilnost oblika, a još manje ono pravilno jedinstvo, u koje se sastavlja što veće raznolićje pojedinih likovnih sastavina.« ³

Estetika glazbe ne odnosi se ni na što tvarno, što bi moglo biti dano pojedinaćnom osjetu zvuka, već se ogranićava samo i jedino na »neosjetnu radnju izporedjivanja i razlikovanja oblikovnih relacija (uzajmica) u sazvućju«. ⁴ Zadaća je tako shvaćene estetike prije svega da u osloncu na racionalnu psihologiju – koja se pak nadovezuje na empirijska istraživanja fizićkih i fiziologijskih zakona zvuka – ispita »mogu li se postaviti kakovi obćeniti principi i zakoni, koji bi tako vladali krasoćutjem, da bi se iz njega razvilo apodiktićno, za sve ljude obćenito valjano sudjenje o krasoti, t. j. i o ljepoti i o divoti«. ⁵

¹ Franjo Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike* (U Zagrebu: Kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljska vlada, 1903; pretisak: Split: Logos, 1981), p. 18.

² Isto.

³ Isto, p. 19.

⁴ Isto, p. 20.

⁵ Isto, p. 17.

U skladu s tim Markovićeva se izlaganja estetike glazbe, oslonjena poglavito na Wundtovu fiziološkijsku psihologiju i Zeisingov nauku o zlatnom rezu,⁶ svode gotovo isključivo na ustanovljavanje i razmatranje različitih vidova glasovnog sklada, pri čemu će Marković konsonancu, kao sklad jednakih glasova, naglašeno razlikovati od harmonije, koja je estetički zahtjevniji *sklad različitih*, ali nekimi pravilnim međusobnicama spojenih glasova.⁷ Glazba mu se tako pokazuje kao bitno srodna i analogna arhitekturi. Ona je »arhitektonika zvučja«⁸ i »arhitektura za sluh«.⁹ A kao što je u arhitekturi razmjernost udešena na osnovi zakona zlatnog reza »življi, pokretniji, dotjeraniji, viši estetički oblik od simetrije«, jer u njoj nesimetrija nije ukinuta i uklonjena, već zbiljski sadržana, ali »opet uskladjena, izmirena«,¹⁰ tako je i glazbena harmonija viši estetični oblik od puke konsonance jer njezino jedinstvo ne nastaje »nestankom suprotaka, nego izmirbom njihovom«.¹¹ Služeći se, prema vlastitu navodu, osim svojim »glavnim provodičem«¹² Robertom Zimmermannom, ponajprije spoznajama Hermanna von Helmholtza, Eduarda Hanslicka, Gustawa Schillinga i Christiana Alberta Theodora Billrotha, a potom i Antona Grigorjeviča Rubinsteina¹³ te Hanslikova sljedbenika Guida Adlera, Marković se s osobitom pozornošću posvećuje aritmetičkim odnosima i zakonima koji grade strukturu glazbene melodije i harmonije. Taj dio knjige od 340. do 380. i od 475. do 481. stranice zacijelo je najpoučniji i najpoticajniji, premda veoma teško čitljiv i shvatljiv zbog Markovićeve pretjeranog ustrajavanja na prevođenju gotovo cjelokupne ustaljene glazbene terminologije harmonije, kontrapunkta, temperiranja, modulacije i gradnje različitih akorda i tonaliteta u hrvatski jezik, povrh toga uz uporabu prijevodnih izraza koji se kasnije gotovo bez iznimke nisu uspjeli nametnuti i održati.

Proslijede li se ta razlaganja pažljivije, teško se oteti dojmu da su njihovi rezultati u usporedbi s često upravo mukotrpnim slijedom izvođenja više nego oskudni. Jesu li bila potrebna tako opširna, detaljna i složena razmatranja najrazličitijih »omjernih treptajnih brojeva«¹⁴ da bi se ustanovilo primjerice kako je »sazvučje dvaju glasa to miloćujnije, skladnije, što je jednostavnije omjerje njihovih treptajnih količina«?¹⁵ Ili da »srodnost glasovna, t. j. istovetnost

⁶ Usp. isto, p. 340.

⁷ Isto, p. 373.

⁸ Isto, p. 475; usp. p. 481.

⁹ Isto, p. 484.

¹⁰ Isto, p. 454.

¹¹ Isto, p. 455.

¹² Isto, p. 520.

¹³ Isto, p. 501.

¹⁴ Isto, p. 341.

¹⁵ Isto, p. 345.

njeki saglasaka nije jedini uvjet harmoniji, nego da je uza nj još i drugi uvjet, i to dopunben, pače donekle suprotno djelatan, a taj uvjet je različje nekotjih sazvučnih glasova«?¹⁶ Ili pak to da su disonance, »dakle neskladni akordi po naravi <...> samo prolazni posrednici i reć bi uznemirnici u melodijskom protieku, koji »obilježno prikazuju ćutnu buru, jak duševni nepokoj«, da bi se konaćno razriješili u završnom skladu?¹⁷

Doista se ćini da u tom formalizmu, koji se iscrpljuje u beskrajnim analizama razlićitih vidova uvijek istog uzajamnog odnosa sklada i nesklada, protivnosti i pomirenja, išćezavaju gotovo sva bitna i temeljna pitanja što ih je filozofija stoljećima postavljala suoćena sa zagonetkom glazbe i njezinom magijskom moći. Koji je izvor glazbe i što joj je bit? Što je uopće zvuk ili ton, što je takt, ritam, melodija, harmonija? Zašto glazba tako neposredno i duboko zasijeca u dušu te je gotovo silom vodi i zanosi? Za aritmetićki orijentiranu akustiku ta i slićna pitanja ne postoje; ona na njih i ne pokušava odgovoriti.

Oćito je to na umu imao Albert Bazala kad je u filozofijskom portretu svojeg ućitelja i predšasnika, doduše biranim rijećima, ali zato ne manje odlučno, kritizirao formalizam njegove filozofije, posebno estetike glazbe. Prema njegovu tumaćenju »Marković je odlučno za formalizam. Estetićan je samo oblik; sadržaj (materija) postaje predmetom estetskoga užitka po svojem složaju i rasporedu.«¹⁸ Taj je formalizam, zajedno s pripadnim »antipsihologijskim stavom«, Markovića naveo na to da estetićkim pitanjima pristupi isključivo pod vidom »umstvenoga razabiranja«, s tom posljedicom »da je onda postavljanje estetskih principa izišlo u krute forme, za koje se ćini, da su estetskom doživljavanju više propisane nego iz njega izvedene«.¹⁹ U osnovi je Markovićeve estetike oštro lućenje ćuvstva, kao subjektivnog momenta, od predodžbe, kao objektivnog, pri ćemu se otklanja svaka pomisao na to da bi ćuvstva mogla igrati bitnu ulogu u tumaćenju estetićkih doživljaja. Kao intenzivnim velićinama njima nije svojstvena kvalitativna odrećenost, a osim toga obilježena su individualnom subjektivnošću, što ih ćini nepodesnima za bilo kakva općenita i nužna odrećenja. Stoga će se estetićka refleksija odvratiti od ćuvstava i usmjeriti isključivo na uzajamne odnose predodžbi.²⁰ Upravo u tomu Bazala prepoznaje osnovnu znaćajku racionalistićke estetike:

»Ona ne ostaje pri zrićenju, nego upirući se na to, da je estetićki dojam posljedak (svijesne ili nesvijesne) ispredbe, odnošenja ili razabiranja ćesti u izvjesnoj cje-

¹⁶ Isto, p. 358.

¹⁷ Isto, p. 480.

¹⁸ Albert Bazala, *Filozofijski portret Franje Markovića* (Zagreb: Institut za filozofiju, 1974), p. 81.

¹⁹ Isto, p. 48 sqq.

²⁰ Usp. isto, p. 79.

lini, upućena je na traženje objektivnih odnošaja, koji se nužno i općeno mile, i na postavljanje idealnih oblika, kojima treba da udovolji svaki umjetnički objekt, ako reflektira na to, da izazove estetičko odobravanje. Estetika postaje naukom o valjanom reagiranju na utiske prosuđujući ih prema normalnim određenjima, što vrijede za estetički ukus – ona je logika estetičkoga čuvstva, ars pulchre cogitandi.«²¹

Bazala smatra da je Marković i prema svojem osobnom duševnom ustrojstvu pripadao pretežito racionalistički disponiranim prirodama, koje naginju tomu da »sva očitovanja života vode kroz logičku sferu« i »drže se prema umjetničkom doživljavanju nesklono ili bar indiferentno, kao da ih životna ozbiljnost odvraća od lake igre (levis ars) duševnih sila«, u čemu Bazala nalazi »psihološki osnov intelektualističke estetike, kojoj racionalizam uopće naginje«.²²

Pogađa li ta oštra kritika Markovićevu estetiku? Počiva li ona doista na krutim formama »za koje se čini, da su estetskom doživljavanju više propisane nego iz njega izvedene«? Kako je već rečeno, u historiji hrvatske estetike prevladava upravo takav sud o Markovićevoj estetici, dodatno potkrijepljen i osnažen rigorizmom Markovićevih kazališnih kritika, kao i njegovim nedvosmislenim izjašnjavanjem u korist klasičnog tradicionalizma u sukobu »starih« i »mladih« kojim je obilježena onodobna hrvatska književnost.

Dođuše, taj je sud posljednjih godina ponegdje relativiziran ili čak doveden u pitanje. Tako je primjerice Zlatko Posavac prije nešto manje od trideset godina upozorio na Markovićev kritički odnos spram Zimmermannove estetike, kojim se njegov estetički formalizam dopunja inzistiranjem na značenju idejnog, tj. duhovnog i etičkog sadržaja.²³ Ni Bazalin apodiktički stav da je Marković »bio vjeran pristaša Herbartove nauke« i da »[o]snovnoga nacрта njezina nije <...> bitno mijenjao kao ni drugi pristaše«²⁴ ne prihvaća se više bez zadržske. U jednom angažiranom i djelomice polemičkom članku iz 1982. godine Vladimir Filipović ustvrdio je da »Marković nije herbertijanac, jer on ne preuzima njegov gotov sistem, nego njegovu kritički domišljenu metodu«.²⁵ Filipović ne niječe da je i za Herbarta i za Markovića estetika »u užem smislu formalistička, što znači da estetsko sviđanje ne počiva na sadržaju prikazanoga, nego na formi, na odnosima prikazanog koji se neposredno ili sviđaju ili ne sviđaju«.²⁶ No

²¹ Isto, p. 80.

²² Isto, p. 78.

²³ Zlatko Posavac, *Estetika u Hrvata* (Zagreb: Matica hrvatska, 1986), p. 174 sqq.

²⁴ Bazala, *Filozofijski portret Franje Markovića*, p. 48.

²⁵ Vladimir Filipović, »Franjo Marković – rodoljubni pjesnik i učitelj filozofije: koliko u filozofiji herbartovac«, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 8 (1982), pp. 7–24, na p. 23.

²⁶ Isto, p. 21.

ipak, donekle u proturječju s tim, tvrdi da je Marković od Herbarta preuzeo samo težnju za jasnoćom i egzaktnošću filozofske misli. Jer i on je, baš poput Herbarta, bio »protivnik ‘poetske filozofije’, koju je ostvarivao spekulativni idealizam i sve je izlagao iz strogo sistematički školovanog istraživanja s nesmiljenom kritikom svega neprovjerenog«. ²⁷ Naime »Herbartova veličina nije u osebnosti filozofskih vidika, nego u kritičnosti ‘obrade filozofskih pojmova’, a što je upravo naš Marković trebao kao uvođenje filozofije u nas. Uz odbijanje isključivog spekulativnog idealizma, trebao je kritičnost i opće znanstvenu ulogu filozofije, koji mu je zadatak naša nova katedra filozofije kao sveopća disciplina mladog filozofskog fakulteta nametala.« ²⁸ Svoje tumačenje Filipović zaključuje sljedećim općim stavom:

»U tom smislu, u tom vidu je Herbart utjecao i na Markovića, ne po nekom gotovom sistemu, nego po njegovoj kritičko-misaonoj metodologiji, koja je otvarala nove vidike u filozofiji i znanstvenoj svijesti uopće.« ²⁹

Srećko Kovač je istražujući rukopis Markovićeve logike sačuvan u njegovoj ostavštini došao do donekle različitog zaključka, naime da Marković »nije herbartovac samo po duhu i metodi, jer doista preuzima neke aspekte osobito Drobischeva, no manje upravo Herbartova logičkog sustava«. ³⁰ Ujedno je upozorio da to preuzimanje »često prate korekcije i diskusija i ne samo da neke aspekte logike herbartovaca Marković <...> upravo odbacuje nego prihvata i neke logičke doktrine od logičara koji ne spadaju u ‘herbartizam’ u užem ili širem smislu (Lotze, Wundt, J. S. Mill, Trendelenburg)«. ³¹

Glavne motive koji su Markovića vodili tomu da glavni filozofijski oslonac nađe upravo u Herbarta u jednom je razmjerno nedavnom radu uvjerljivo sažeo Franjo Zenko. Prema njegovu mišljenju osnovni je Markovićev cilj bio osiguranje hrvatske filozofijske samostalnosti u odnosu na već odavno etabliranu filozofiju velikih europskih kulturnih naroda, osobito njemačkog idealizma. U tu svrhu oslonio se na Herbartov izrazito protu-spekulativni sustav, koji je onda u osloncu na Lotzea djelomice korigirao metafizičkim pluralizmom leibnizovske provenijencije. Time je u konačnici htio »noviju hrvatsku filozofiju, s onu stranu kantovske i uopće njemačko-idealističke ‘cezure’, vezivati uz klasičnu europ-

²⁷ Isto, p. 16.

²⁸ Isto.

²⁹ Isto, p. 19.

³⁰ Srećko Kovač, »Formalizam i realizam u logici. Franjo pl. Marković i Gjuro Arnold«, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 18 (1992), pp. 141–182, na p. 161.

³¹ Isto.

sku metafiziku i tako uspostaviti kontinuitet s korijenima hrvatske filozofije u renesansi i, još dublje, s njezinim počecima u srednjem vijeku.«³²

Ako se i uzmu u obzir sva ova potrebna i važna diferenciranja, ne može se izbjeći opći zaključak o Markovićevu presudnom filozofijskom oslanjanju na Herbarta i osnove njegova filozofijskog nauka. U filozofiji je Marković u osnovi bio i ostao herbartovac, što znači da je s Herbartom dijelio nepomirljivu kritiku filozofije spekulativnog idealizma, koja je po njemu puko apstraktna i s nužnošću vodi u panteistički, a potom i ateistički monizam.³³ Dovoljno je čuti što o tomu kaže u svojem glavnom djelu: »Herbartov bistri pogled i progledni duh trže se od ovakova idealizma, koji Ikarskim zanosom uzletjev na krilima samosazdanih i zato utvornih misli, sunovraća se u bezdno ateizma i pesimizma.«³⁴ U osnovi istovjetan stav nalazimo i u Zimmermannovoj povijesti estetike:

»Smijemo reći da je jedino Herbart u vremenu opijenom teturanjem romantičkog historizma ostao nepokolebljivo vjeran tom pravom estetičkom smjeru. Dok je mistična estetika 19. stoljeća o lijepom i umjetnosti filozofirala u izrazima u kojima jedva da je preostao i najtiši prizvuk njihove prave biti, tonova, boja, orisa, nakupina slogova, riječi i misli, samo se Herbartova estetika jednostavno držala onoga bez čega tonski umjetnik ne bi proizveo glazbu, slikar sliku, kipar, arhitekt i pjesnik ni skulpturu ni zgradu ni pjesmu. Njegova je estetika ostala bliska umjetniku, od kojega sva umjetnost potječe, dok je sobna [tj. školska odnosno učena, D. B.] estetika njegova vremena umjetnike od sebe odbijala u istoj mjeri u kojoj su se oni udaljavali od nje.«³⁵

Marković se zajedno s Herbartom i Zimmermannom odlučno odvraća od filozofije umjetnosti i posebno glazbe koju naučavaju sustavi spekulativnog idealizma, osobito oni Schellinga i Hegela, kao i njihovih sljedbenika Solgera i Vischera, dok se na tada iznimno utjecajnu Schopenhauerovu metafiziku glazbe

³² Franjo Zenko, »Filozofija na novoosnovanom Sveučilištu u Zagrebu (1874) na prijelomu stoljeća«, u: Damir Barbarić (prir.), *Fin de siècle Zagreb – Beč* (Zagreb, 1997), pp. 38–60, na p. 48.

³³ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 198.

³⁴ Isto.

³⁵ Robert Zimmermann, *Ästhetik*, Erster, historisch-kritischer Teil: *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* (Wien, 1858), p. 786: »Wir dürfen sagen, dass Herbart allein in einer vom Taumel eines romantischen Historismus berauschten Zeit dieser echten ästhetischen Richtung unverbrüchlich treu geblieben ist. Während die mystische Ästhetik des 19. Jahrhunderts über das Schöne und die Kunst in Ausdrücken philosophierte, in welchen kaum noch ein leiser Anklang an das eigentliche Wesen derselben, an Töne, Farben, Umrisse, Silben-, Wort- und Gedankenmasse übriggeblieben war, hielt nur Herbarts Ästhetik sich einfach an Dasjenige, ohne welches der Tonkünstler keine Musik, der Maler kein Gemälde, der Bildhauer, Architekt und Poët weder Statuen, noch Gebäude, noch Gedichte hervorbringen würde. Seine Ästhetik blieb dem Künstler nahe, von dem alle Kunst stammt, während die Stubenästhetik seiner Zeit die Künstler in dem Masse von sich stieß, als sie sich von ihnen entfernte.«

i ne osvrće. U Hegelovu nauku, kako ga Marković izlaže u rukopisu logike, »[d]uh ima bitak po tom, što misli, a vanjski tvarni sviet, ima bitak, ezistenciju samo po tom i u tom, što je mišljen i kako je mišljen od duha.«³⁶ Ne opterećujući se pretjerano respektom i filozofskim imperativom korektnosti spram kritiziranog stajališta, Marković samosvjesno koliko i površno nastavlja:

»Tako tvrdi ono mnijenje, koje se naziva absolutnom logikom, i koje je najviše razvijeno Hegelom, a ono pretjeruje idealisam do skrajnosti tako, da iščezava bitak i česa osim mislećega duha: nema bitka ništa drugo nego misleći duh.«³⁷

Time Marković u potpunosti slijedi Zimmermanna, koji u svojoj *Estetici* na svaki način nastoji iz estetskog područja ukloniti bilo kakvo metafizičko poimanje bića – u kojem bi onda, kao u Hegelovoj spekulativnoj estetici, bilo smisljeno, a izgleda i potrebno, najprije pitati za podrijetlo i uzrok svidanja onog lijepog, a onda to lijepo protumačiti kao pojavu samog apsolutnog. Da bi se to izbjeglo, treba pod svaku cijenu – upravo je to središnja i temeljna teza cjelokupne Zimmermannove estetike – inzistirati na tomu da ono estetički lijepo »kao takvo nije nikakvo biće«, nego isključivo lik, slika i privid.³⁸ Marković naglašava da je s Zimmermannom, a protiv Hegela, suglasan »da treba posve lučiti miljenje i miloćutnu dojamnost od zbiljskoga, a navlastito od metafizičkog bitka: da estetičko područje nije područje metafizičnih bića i apstraktnih pojmova, nego je područje pukih likova, milotnih privida: ono što je estetično, puki je privid, a nije, t. j. ne treba da je zbiljstvena prilika zbiljskih bića.«³⁹

Filozofijski gledano, upravo je u tom metodičkom odvrćanju od bića i okretanju isključivo slici i prividu sadržan izvor i temelj estetičkog formalizma. Zbiljsko biće, shvaćeno u klasičnome metafizičkom smislu, daje se čovjeku u opažanju, zamjećivanju i osjećanju. U obzorju glazbe tako shvaćeno biće prisutno je u titranju pojedinačnog tona i njegovu sluhom posredovanom treperenju u nutrini duše. Napusti li se, kako to po uzoru na Herbarta čini Zimmermann, a za njim onda i Marković, cjelokupno područje bića, i proglasi li se estetički relevantnim isključivo područje slike, lika i privida, težište sveukupnog estetičkog razmatranja nužno će se s osjećaja i čuvstva prenijeti na predodžbu, kao i s pojedinačnog zbiljskog tona na usporedbu tonova i utvrđivanje njihovih uzajamnih odnosa, koji onda mogu biti uzeti za osnovu gradnje najraznovrsnijih formalnih struktura u kojima ti odnosi bivaju uređeni prema aritmetičkim pravilima.

³⁶ Franjo Marković, »Logika (rkp.)«, priredio Srećko Kovač, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 18 (1992), pp. 247–258, na p. 257.

³⁷ Isto.

³⁸ Robert Zimmermann, *Ästhetik. Zweiter, systematischer Theil* (Wien, 1865), p. 64.

³⁹ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 277.

U tom je sklopu sasvim prirodno da Zimmermann odmah na početku *Estetike* ustvrđuje da predmeti, objekti i stvari nisu ono što nam je najbliže, već nam naprotiv »predodžba stvari leži bliže od njih«, kao i da »čak i nemamo nikakva drugog sredstva za dospijevanje do stvari osim onog pomoću predodžbe«. ⁴⁰ Za njega osjećaji i žudnje čak nisu drugo do »stanja predodžbe«. ⁴¹ Kao stanja predodžbe oni nikad nisu nešto jednostavno i u sebi postojeće, nego svagda samo momenti obuhvatne formalne strukture. Primijenjeno na područje glazbe, to znači da predmet estetike glazbe ne može biti pojedinačni ton, nego isključivo odnosi među tonovima. Kako Zimmermann objašnjava u *Povijesti estetike*,

»u djelatnosti pojedinačnog tona leži individualni, a u uzajamnom odnosu tonova čisti formalni element tonske umjetnosti. Na prvom počiva sve što uzbuđuje, dira, razblažuje, zanosi, zavodi, dok ono lijepo glazbe počiva jedino na drugom. <...> U pojedinačnom tonu leži subjektivni, a u odnosima tonova objektivni dojam glazbe.« ⁴²

S tim u skladu estetika kao znanost postat će mogućom tek kad se prestane baviti lijepim bićima i njihovim zbiljskim prisućem u osjećanju i čuvstvu, kad u odnosu spram njih prestane biti upravljana bilo kakvom potrebom i žudnjom te se pusti voditi isključivo estetičkim suđenjem o svidanju i nesvidanju. ⁴³ »Tek kad žudnje zašute, fiksirani osjećaj može istupiti čisto kao estetički sud.« ⁴⁴ To stanje čistog uspoređivanja, odmjeravanja i odnošenja mnoštva estetičkih predodžbi, jednom riječju stanje estetičkog suđenja, po sebi lišenog svake potrebe i žudnje usmjerene na pojedinačno zbiljski lijepo biće, Zimmermann naziva »estetičkom kontemplacijom« i upravo u tomu nalazi ostvarenje svojega najvišeg ideala estetike kao »čiste formalne znanosti«:

»Estetički se niti sviđa niti ne sviđa ništa što je jednostavno. Na onom sastavljenom sviđa se i ne sviđa jedino forma. Dijelovi izvan forme, materija, estetički su ravnodušni.« ⁴⁵

⁴⁰ Zimmermann, *Ästhetik*. Zweiter, systematischer Theil, p. 3.

⁴¹ Isto, p. 12.

⁴² Zimmermann, *Ästhetik*, Erster, historisch-kritischer Teil: *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, p. 797: »In der Wirkung des einzelnen Tons liegt das individuelle, in der Wirkung des Verhältnisses der Töne unter einander das reine Formelement der Tonkunst. Auf jener beruht alles Reizende, Rührende, Schmelzende, Lockende, Verführerische, auf diesem allein alles Schöne der Musik. <...> Im einzelnen Tone liegt der subjektive, im Verhältnis der Töne der objektive Eindruck der Musik.«

⁴³ Zimmermann, *Ästhetik*. Zweiter, systematischer Theil, p. 17.

⁴⁴ Isto, p. 19: »Erst wenn die Begierden schweigen, kann das fixierte Gefühl wie das ästhetische Urteil rein hervortreten.«

⁴⁵ Isto, p. 21: »Kein Einfaches gefällt oder missfällt ästhetisch. An dem Zusammengesetzten gefällt und missfällt nur die Form. Die Theile ausserhalb der Form, die Materie, sind ästhetisch gleichgültig.«

Ili kako je drugdje slikovito izraženo:

»Bez suosjećanja, poput sunca nad pravednima i nepravednima, lebdi forma koja se sviđa nad mrtvom materijom, koja njome stječe dušu i suosjećanje.«⁴⁶

Zasnivanje znanstvene estetike glazbe zbiva se dakle premještanjem težišta filozofijskog propitivanja glazbe s tona na odnose tonova i s osjećanja na predodžbu i suđenje. Tek time se estetici glazbe otvara mogućnost, čak svojevrsna nužnost, bliske suradnje s fizikalno zasnovanom akustikom, pače sve veće upućenosti na njezine rezultate. Helmholtz, utemeljitelj moderne fiziologijske akustike, čijim su otkrićima Herbart, Zimmermann i Marković jednako očarani, gotovo zatravljeni, u uvodu u svoje monumentalno djelo *Nauk o zamjedbama tona kao fiziologijskoj osnovi za teoriju glazbe* s mnogo simpatije pozdravlja Hanslickovu recentnu kritiku »krivog stajališta zanesenjačke sentimentalnosti, s kojeg se voljelo teoretizirati o glazbi«,⁴⁷ pledirajući ujedno za buduću tješnju suradnju fizikalne i fiziološke akustike, znanosti o glazbi i estetike:

»Prirodoznanstveni, filozofijski, umjetnički vidokrug razišli su se u novije vrijeme više nego što je prikladno i stoga u svakom od tih okružja postoji stanovita teškoća razumijevanja za jezik, metode i svrhe drugih, koja teškoća je kod zadaće koju ćemo ovdje proslijediti vjerojatno ponajviše zapriječila to da bude već odavno detaljnije obrađena i privedena svojem rješenju.«⁴⁸

Markovićev je odgovor na tu ponudu suradnje – uostalom jednako kao i Herbartov, Zimmermannov i Hanslickov – bezuvjetno pozitivan:

»[O]snov filozofiji o duhu jednako mora biti izkustvena psihologija, kaošto je filozofiji o prirodi osnov izkustvena fizika, a jednoj i drugoj mora biti metoda poglavito induktivna, no ipak pomagana dedukcijom, t. j. jedna i druga mora se

⁴⁶ Isto, p. 30: »Theilnahmlos wie die Sonne über gerechten und Ungerechten, schwebt die gefallende Form über die toden Materie, die durch sie Seele und Theilnahme gewinnt.«

⁴⁷ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Vierte, umgearbeitete Ausgabe (Braunschweig, 1877), p. 2: »den falschen Standpunkt überschwänglicher Sentimentalität, von dem aus man über Musik zu theoretisieren liebte.«

⁴⁸ Isto, p. 1: »Der naturwissenschaftliche, der philosophische, der künstlerische Gesichtskreis sind in neuerer Zeit mehr, als billig ist, auseinandergerückt worden, und es besteht deshalb in jedem dieser Kreise für die Sprache, die Methoden und die Zwecke des andern eine gewisse Schwierigkeit des Verständnisses, welche auch bei der hier zu verfolgenden Aufgabe hauptsächlich verhindert haben mag, dass sie nicht schon längst eingehender bearbeitet und ihrer Lösung entgegengeführt worden ist.«

vjerno držati formalne logike i uz to pomagati se matematikom, kao logikom primijenjenom na prostorne i vremene količine.«⁴⁹

Kao i Zimmermann, on sjedinjujuću sponu estetike i znanosti nalazi prije svega u estetičkom suđenju: »Tako se estetika, osnivajući se na prvotnih (osnovnih) očevidnih estetičkih sudovih, jednači svakoj znanosti, koja je osnovana na aksiomih, t. j. na osnovnih očevidnih sudovih. Prvotni estetički sudovi jednako su aksiomi za estetiku, kako ima logika i kako ima matematika svoje aksiome za osnov čitavoj svojoj zgradi.«⁵⁰

Ne govori li sve ovo da je sud o Markovićevu estetičkom formalizmu ispravan, nepobitan i konačan? Koliko god to moglo biti čudno, ipak ne. Ranije navedena upozorenja novijih istraživača na Markovićevu kritičku distancu spram čistog formalizma posve su opravdana.⁵¹ Naime, ma kako zdušno Marković prionuo uz program kritičkog odbacivanja spekulativno idealističkog tumačenja glazbe, priklanjanja metodi prirodoznanstvenog istraživanja i time oslobađanja glazbe od »mračne vladavine osjećaja«⁵² – da se poslužimo Hanslickovim programskim izrazom, očigledno usmjerenim prije svega protiv romantike i osobito Wagnera, ali s nedvojbenom intencijom na općenito važenje⁵³ –, ipak nije ni mogao ni želio prihvatiti one konsekvence radikalnog formalizma koje vode posvemašnjoj ravnodušnosti spram glazbenog sadržaja. Svoju distancu spram radikalnog formalizma on naglašava na brojnim mjestima *Estetike*. Navedimo samo jedan primjer:

»Zato, kako ne pristadosmo uz pretjerani idealizam, tako ne pristajemo ni uz pretjerani formalizam u estetici, koji kaže, da umjetničkoj ljepoti ne treba i liep duševni sadržaj, nego da joj dostaje samo liepi vanjski pojavni oblik.«⁵⁴

Ne može se previdjeti da Marković nije uspio jasno i određeno izložiti što zapravo misli pod »sadržajem« umjetničkog, posebno glazbenog djela. Uglavnom se zadovoljava time da ga naprosto imenuje »idejom«, pod čime bi

⁴⁹ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 201.

⁵⁰ Isto, p. 239.

⁵¹ Uz navod uz bilj. 23 usp. i napomenu Franje Zenka, »Filozofija na novoosnovanom Sveučilištu u Zagrebu (1874) na prijelomu stoljeća«, p. 53, o Markovićevu »uvažavanju 'materijalnog' elementa kao korekture radikalnog formalizma u estetici i etici kantovske provenijencije«.

⁵² Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, 21. Auflage (unveränderter Nachdruck der 16. Auflage 1966) (Wiesbaden, 1898), p. 1: »dunkeln Herrschaft des Gefühls«.

⁵³ Usp. isto, p. 116: »Vom Standpunkte des Gefühls wird eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können.« U mom hrvatskom prijevodu: »Umjetničko ili znanstveno određenje glazbe neće nikad moći polaziti sa stajališta osjećaja.«

⁵⁴ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 32. Tako i pp. 26, 251, 298, 300sq., 421, 426.

trebala biti shvaćena »duševna, i to umna ter etička ljepota«. ⁵⁵ To što se naziva »sadržajem« za njega je nešto noetičko, ali prije svega etičko. Time dospijevamo do točke u kojoj se vrhuni cjelokupna Markovićeva estetika, ali i njegova filozofija uopće, naime do njegova najvišeg uvjerenja u jedinstvenost lijepog, dobrog i istinitog, kojim on – uz sve ograde i kritički oprez spram u tomu navodno sadržana »pretjeranog« idealizma – u osnovi pristaje uz drevni Platonov nauk, barem kako ga sam razumije i tumači. Taj svoj najdublji i najintimniji *credo* – koji Bazala dobro sažima u stavu da je ljepota za Markovića »simbol etičke duhovne harmonije« ⁵⁶ – sam Marković izražava dojmljivim riječima:

»Umjetnost nije isto, što je znanost; no premda nije neposredan njezin zadatak taj, da poučava, da širi spoznaju bud teorijsku bud etičku, i da udobrava, ipak ona posredno ima *pomagati*, a nema *odmagati* spoznaji i moralu; doduše njezina je neposredna svrha ta, da pobudjuje milotnim i divotnim oblici miloćutje i divoćutje, ali baš za to treba, da ona u oblik što najkrasniji odieva ideju što najvredniju.« ⁵⁷

Ponukan tom vjerom da ljepota u konačnici mora biti što i istina i dobrota, Marković se otklanja od Zimmermanna i njegova bezuvjetno čistog formalizma. Usput rečeno, može se predmnijevati da je na to njegovo otklanjanje moglo uz ostalo utjecati i Hanslickovo pomalo iznenađujuće nedvosmisleno distanciranje od pretežno matematički orijentiranog pristupa glazbi. Na jednom znakovitom mjestu svoje rasprave Hanslick kaže:

»Neka na koncu, možda opreznije nego što je nužno, bude dodano da glazbeno lijepo nema ništa s onim matematičkim. Predodžba koju laici (a među njima i osjećajni spisatelji) njeguju o ulozi što je matematika igra u glazbenoj kompoziciji, neobično je površna. Ne zadovoljavajući se time da se titranje tonova, razmak intervalâ, konsoniranje i disoniranje dadu svesti na matematičke odnose, oni su uvjereni da se i ono lijepo neke tonske skladbe temelji na brojevima. Studij nauka o harmoniji i kontrapunkta vrijedi za neku vrstu kabale, koja bi trebala poučavati 'proračunavanju' kompozicije. <...> Ono što neku glazbu čini tonskom skladbom nešto je slobodno, duhovno, a stoga i neproračunljivo. U glazbenom umjetničkom djelu matematika sudjeluje jednako malo ili jednako mnogo kao i u proizvođenju ostalih umjetnosti.« ⁵⁸

⁵⁵ Isto, p. 33.

⁵⁶ Bazala, *Filozofijski portret Franje Markovića*, p. 93.

⁵⁷ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 421.

⁵⁸ Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, p. 85sq. : »Vorsichtiger vielleicht als notwendig, sei endlich noch hinzugefügt, daß die musikalische Schönheit mit dem Mathematischen nichts zu tun hat. Die Vorstellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftsteller) von der Rolle hegen, welche die Mathematik in der musikalischen Komposition spielt, ist eine merkwürdig vage. Nicht zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abstand der Intervalle, das

U svakom slučaju, Markovićev odmak od Zimmermannova formalizma u kasnijim i završnim raspravama o glazbi u *Estetici* postaje sve očiglednijim. Općenito se, napomenimo usput i to, stječe dojam da knjiga nije nastala tako reći u jednom komadu i da joj utoliko obilježje »sustava«, istaknuto u naslovu, ne odgovara baš sasvim. Marković je očito tijekom rada na njoj daljnjom lektirou obogaćivao i produbljavao, a dijelom i mijenjao svoje ishodišne stavove, početno gotovo bez zadržke oslonjene na Zimmermannov nauk. Stječe se dojam da se, što je više napredovao u razvijanju svojih misli, to više odvajao od svojega »glavnog provodiča« te stjecao nove, a rekli bismo i dublje uvide u bit glazbe.

Pritom je ključno da postupno napušta uvjerenje Zimmermanna, Herbarta i Hanslicka da se glazba mora potpuno osloboditi svake vezanosti uz dušu i njezina čuvstva, te se sve više priklanja starijem tradicionalnom nazoru o glazbi kao jeziku duševnih čuvstava. Dakako, svjestan je u kojoj se mjeri time suprotstavlja čistom formalizmu svojih učitelja i autoriteta:

»Ako kažemo, da je čuvstveno područje duše glavnim prikazbenim predmetom glazbi, izlažemo se prigovoru formalistâ u glasbenoj estetici; ali <...> glasbena umjetnina nije puki razvojni (zasobični) splet i preplet zvukovnih 'arabeska' za uživanje našega sluha, niti puka glasovna arhitektonika, razbirana i cijenjena stručnim razumom, nego da ona, ako je prava umjetnina, izvire iz duše glasbenikove i prodire u dušu slušaočevu.«⁵⁹

Što dalje odmiče u izradi knjige, Marković glazbi sve više pristupa prvenstveno u vidokrugu i pod motrištem njezina sadržaja, dok njezinu formalnu stranu smatra tek nužnim uvjetom i sredstvom njezina ostvarenja. Glazba je »simetrijom i razmjernostju zlatoreznom upravljano, izborito glasje za čuvstven izjavljaj«.⁶⁰ Ona je »poglavito pravilnim skladom zvučja, a donjekle i skladnim izmirom zvučja, prikazivalica čutne ritmike i dinamike i melodike, a njezino je zvučje zato toli prikladno izjavljalo čutne nutarnjosti, što ono nastaje treptanjem nutarnjega atomnoga sastava u zvukotvornoj tvari i u zraku, ter se to treptanje i nastavlja, izboritim pouzorenim načinom, u nutarnjosti sluha.«⁶¹ Vjerojatno mu je, recimo usput, ostalo skriveno koliko je ovom odredbom sam dospio u

Konsonieren und Dissonieren sich auf die mathematische Verhältnisse zurückführen lassen, sind sie überzeugt, auch das Schöne einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen. Das Studium der Harmonienlehre und des Kontrapunkts gilt für eine Art Kabala, welche die 'Berechnung' der Komposition lehre. <...> Was eine Musik zur Tondichtung macht und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen Kunstwerk hat die Mathematik einen ebenso kleinen oder ebenso großen Anteil wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste.«

⁵⁹ Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, p. 453.

⁶⁰ Isto, p. 484.

⁶¹ Isto, p. 485.

blizinu Hegelovih razmatranja glazbe, koja po svemu sudeći nije poznao iz prve ruke. Kao što je, određujući malo nakon toga glazbu kao »izjav duše« i »jezik, dakako drugačiji, nego što je govorni«,⁶² vjerojatno jednako malo bio svjestan toga da time doslovce ponavlja temeljnu i središnju odredbu sve glazbene romantike.

Tako se Markovićeva estetika glazbe, a možda i njegova estetika u cjelini, na koncu pokazuje obilježenom stanovitom mjerom epigonstva i eklekticizma, koji kolebljivo ostaje po sredini između idealizma i realizma, formalizma i psihologizma. Njegovi izvorni prinosi sadržani su poglavito u pokušajima zorne demonstracije od drugdje preuzetih načela. Čini to prije svega njihovom interpretativnom primjenom, često pretjerano krutom i pedantnom, na građu umjetnosti vlastita nacionalnog okruženja. S obzirom na ukupnost povijesnih okolnosti, to svakako nije mala zasluga. Teško je, međutim, ne dati Bazali za pravo kad, svodeći neku vrstu računa o cjelokupnoj Markovićevoj filozofskoj djelatnosti, ustvrđuje:

»[O]n ne smaže vremena ni snage, da poda samostalno izgrađen nazor o svijetu i životu, već se žuri sabrati kulturne niti iz prošlosti, pretkiva ih suvremenim mislima, i udara prve osnove, prepuštajući kasnijim pokoljenjima dalje izgrađivanje.«⁶³

Zur Musikästhetik Franjo Markovičs

Zusammenfassung

Im Aufsatz wird mittels der Analyse und Interpretation des Hauptwerks Franjo Markovičs *Razvoj i sustav obćenite estetike* die allgemein herrschende Ansicht vom Formalismus als Grundmerkmal seiner Ästhetik, insbesondere der Musikästhetik, geprüft. Es wird nachgewiesen, dass seine musikästhetische Ansichten, die sich hauptsächlich an die physiologische Psychologie Wundts und Zeisings Lehre vom goldenen Schnitt anlehnen, in der Tat lediglich auf die Feststellung und Aufweisung der mannigfaltigen Formen des musikalischen Einklangs sowie der formalen bzw. arithmetischen Verhältnisse, welche die Struktur der musikalischen Melodie und Harmonie bilden, orientiert sind. Die überlieferten Grundfragen der Musikästhetik, etwa jene nach ihrem Wesen und Ursprung sowie nach der Ursache ihrer Gewalt über die menschliche Seele, werden dabei überhaupt nicht thematisiert.

Das Wesen von Markovičs Formalismus kommt am besten durch die Vergleichung mit den Ansichten seiner unmittelbaren Lehrer und Vorbilder Robert Zimmermann und Johann Friedrich Herbart zum Vorschein. Durch diese Vergleichung leuchtet ein,

⁶² Isto, p. 502.

⁶³ Bazala, *Filozofijski portret Franje Markoviča*, p. 29.

dass das ontologische Prinzip des Formalismus in einer methodischen Abwendung der ästhetischen Erkenntnis vom wirklichen Seienden und deren ausschließlichen Zuwendung zum Bild und Schein besteht. Die Folge dessen ist die Versetzung des Nachdrucks der ästhetischen Betrachtung vom unmittelbaren Gefühl auf die theoretische Vorstellung, und in der Musikästhetik vom einzelnen Ton auf die Vergleichung mehreren Töne und die Feststellung ihrer gegenseitigen Verhältnisse.

Trotz dem kann Markovičs Ästhetik nicht ohne weiteres als rein formalistisch betrachtet werden. Vom Formalismus weicht er ab durch sein nachdrückliches Bestehen auf dem musikalischen Inhalt als dem Ausdruck der Seelengefühle, obwohl er bei der näheren Bestimmung dieses Inhalts lediglich bei der vagen und unbestimmten Erwähnung der noetischen und ethischen Bedeutungen bleibt. Damit erweist sich seine Ästhetik letztendlich als ein nur teilweise systematisch dargelegter Eklektizismus, der zwischen dem Idealismus und Realismus sowie zwischen dem Formalismus und Psychologismus in der Mitte stehen bleibt.

Schlüsselwörter: Franjo Marković, Robert Zimmermann, Johann Friedrich Herbart, Eduard Hanslick, Hermann von Helmholtz; Musikästhetik, Formalismus, Psychologismus, Eklektizismus

