

Prof. dr. Fatima Lačević

STVARALAŠTVO U UMJETNOSTI – ŠTO JE STVARALAŠTVO U MUZICI ?

Antička misao razlučuje umjetnost i stvaralaštvo

Historicistička svijest unutar svoje moći proizvodnje pojmova – sjedišta istina i sebe-uspostavljenog kriterija razloga njihove mijene i zamjene, raspolaže izobilnim primjercima, najprije, jedne ekspanzije u svim pravcima diobe stvarnosti i svekolikih tvorbi unutar nje. Rezultat takovrsne specifikacije ili odjeljivanja svega u zasebnosti imenovan je briljantno kod H. G. Gadamera s obzirom na odnos historicistička svijest i umjetnost kao estetsko razlikovanje, kako on naziva stupanj u povijesti umjetnosti kad ova sebe razumijeva kao različito, drugo od svih ostalih duhovnih tvorbi. Zapravo, mogli bi posigurno reći da smo, naprosto, navikli da takvog smisla sebe – razumljivu i sebe- zatvorenu istinu – pojam koristimo bez straha i očekivanja i bez iznenađenja da su dospjeli u starost vremena.

Dakle, možemo li govoriti o oronulom vremenu navike da govorimo o umjetničkom stvaralaštvu, da je navika polazište o nerazlučivoj svezi pojmova umjetnik i stvaralac? Svježija stara vremena nas upozoravaju da su ovi pojmovi povezani u osvit Vremena što je zagledano u sebe - moć Kreatora, Narcisa, iznad sveg bivstva, svakako, sa težnjom za mjestom iznad samo-sebe. Termini «stvarati» i «stvaralac» imenuju moć i narcisoidnost Vremena humanističko – prosvjetiteljske opsjednutosti Kreacijom kao telosom koji je i sam proizveden iz jedne historicistički opsjednute svijesti da joj pripada stvaranje i stvaranje kao telos.

Antički mislioci nisu imali termine stvarati i stvaralac. Možda je bolje reći da ove termine nisu ni trebali. Bio im je dostatan izraz «raditi» (poiein). Znamo zašto slikare i vajarke nisu «uveli» u opseg pojma poiein; jer ti umjetnici ne izrađuju nove stvari nego podražavaju one koje već postoje u prirodi. Platon je pisao da za slikara ne možemo reći da on nešto radi nego da samo podražava. Drugo po čemu antika razlikuje stvaraoca i umjetnika izuzetnog je značenja; stvaranje i stvaralac su pojmovi u značenju antičke duhovnosti čiji je sadržaj bitan po slobodnoj djelatnosti, a umjetnost i umjetnik po podređivanju zakonima i pravilima. Umjetnost je «obavljanje stvari po pravilima. Antika je do preciznosti napravila razliku: umjetnik ne stvara, nego reprodukuje i upravlja se po zakonima, a ne prema slobodi. Umjetnost, slijedi, ne sadrži stvaralaštvo. Smatra se da bi, čak, bilo loše da sadrži stvaralaštvo. Umjetnost je umijeće koje je pretpostavljeno znanjem pravila i posjedovanjem sposobnosti upravljanja po tim pravilima. To dvoje čini da je neko umjetnik i čini umjetnost.

Kako je priroda savršena i čovjek je dužan da u svom djelovanju postaje sličan njoj, bez sebe-razlikovanja od drugog čovjek je podložan zakonima, te on mora da otkriva zakone prirode i da im se pokorava, to je optimum njegova djelovanja, umjetnik je otkrivač a ne pronalazač – stvaralac, kako će to biti imenovano njegovo sebe – razumijevanje i odvajanje od drugog i drugih duhovnih tvorbi, što Gadamer u prostoru umjetnosti naziva estetskim razlikovanjem.

Stoga, u antici pjesnik nije nazivan niti povezan sa umjetnikom pa ni poezija nije bila povezana sa umjetnošću. Pjesnik – poietes je onaj koji radi, pjesnik radi nove stvari, poziva u

život novi svijet, dok umjetnik samo podražava. Pjesnik nije vezan zakonima, pa je pjesnik slobodan, pa je shvaćan kao onaj koji stvara. Ali, to što pjesnik «radi» nije se imenovalo stvaranjem ili stvaralaštvom, jer tih termina nije ni bilo i nisu primjereni onome što je poiein – raditi, proizvoditi.

Kad je riječ o muzici, nije se mislilo ništa izdvojeno iz ovakovrsnog duhovnog obzorja. Muzika nije «slobodna»: melodije su bile propisane, osobito one za svečanosti i zabave imale su primjeren naziv «nomoi», što znači zakoni. U likovnosti je sloboda umjetnika bila ograničena proporcijama koje je Poliklet utvrdio za ljudsku figuru, smatrajući ih jedino valjanim i savršenim, on im je sam dao naziv «kanon», a taj naziv su prihvatili i drugi. Valja naglasiti da je i taj naziv značio – mjera.

Ako je riječ o lijepom, onda smo uvijek i u tom smislu na pravom mjestu pred Platonom; «ono što je lijepo, lijepo je uvijek i samo po sebi». Da bi se izradilo dobro djelo, mora se uvijek gledati u vječiti uzor. Često umjetnik podliježe čarima osjetilno lijepog i Platon smatra da je grijeh ako umjetnik tako učini izdaju u odnosu prema istini. Valja ovo Platonovo upućivanje na ljepotu kao istinu i dobro shvatiti dublje nego je to iz površi tumačenja kako Platon nije bio, najblaže rečeno, blagonaklon prema umjetnicima. Prije je stvar u odnosu prema umjetnosti koja nije samo lijep predmet, ne više od sveg konkretnog, – dijalektika - božanski put ka uzoru i uzroku svega, pa ako umjetnik to ne može dosegnuti, nije manje vrijedan, vrijedan je odnos prema samoj Mjeri, kako je ovaj pojam ovdje upotrijebljen. U tom smislu nazvali bi, čini se s pravom, Platonovu dijalektiku bitnim konstituansom umjetnosti općenito. No promišljanje o Platonovom učenju o umjetnosti nije krenulo iz prisnosti smisla Platonovog učenja o dijalektici sa učenjem o umjetnosti, nego iz napuštanja pitanja tog odnosa i «sabijanja» Platona unutar problema osjetilnog i umnog, primata jednog nad drugim, pa je riječ o umjetnosti izgubila svoju sonornost iz smisla dijalektike – tragalaštva – otkrivanja - podražavanja savršenog, njegovih zakonitosti i tajni, sve do «zasljepljeni», a to znači do dosezanja Ideje, ali ne i njenog «osvajanja». Umjetnik nije stvaralac upravo po tome što ne osvaja, tek će mu to pripasti kad sebe – razlikovanje od drugih djelatnosti afirmira po stvaralaštvu koje mu pripada kao moć da sve osvoji.

Kako je čovjek sebe deklarirao kreatorom, to je njegov rad – djelovanje – facere označen kreacijom, pa je umjetnik kreator a umjetnosti se pripisao bitni atribut da je ona stvaralaštvo – kreativnost. Još neprecizno, samo kao začetak, nalazimo u renesansnim shvaćanjima umjetnosti traganje za pravim izrazom za ono što umjetnost zasniva, što je nosi. Iskazuje se jedna neodređena pozicija s obzirom na pitanje da li umjetnost donosi nešto čega nema u prirodi, da je umjetnost pobijedila prirodu, da umjetnik oblikuje novi svijet (il nuovo mundo), ili, kako su mislili teoretičari muzike kada kompozitora definiraju kao onoga koji proizvodi nove pjesme (novi kantis editor). Posigurno je samo da je umjetnost izmještena iz onog što misli grčka riječ poiein kao i latinska facere. Tek će pjesnik Holderlin opomenuti na zaborav te grčke riječi kao na zaborav vlastitosti svijeta umjetnosti spram kojeg je zavladała gluhoća pod gromoglasnošću stvaralaštva i stvaranja.

Valja biti načisto sa jednom klasifikacijom da je ova problematika umjetnik – stvaralac postala paradigma ekspanzije u svim pravcima da se svekolika čovjekova djelatnost nazove stvaralaštvom, što je značilo definitivan prekid sa sumnjom u granice djelovnja i afirmaciju čovjeka kao kreatora pa tako i neospornog moćnika.

Ulazak pojma stvaralaštvo u evropsku kulturu, u umjetnost tek u 19. st. a u 20. st. izraz stvaralac se počinje primjenjivati na cijelu ljudsku kulturu (nauka, politika, tehnika), označava proces u stvaraočevom umu i proizvod tog procesa. Pitanje o stvaralaštvu, rekli bi, u 19. st. se udaljava iz problematike da li je stvaranje iz ničega, bitno je proizvođenje novih stvari. Novo je to što definira stvaralaštvo, i novo atributira sve oblasti ljudske proizvodnje. Stoga govorimo o suvremenom pojmu stvaralaštva. Stvaralaštvo konstituira i otvara okvire života, na njemu se temelji moć i neovisnost ljudskog uma, ono čovjeku potvrđuje njegovu osobenost i neponovljivost. Govorimo o kultu stvaralaštva, o jednovrsnoj potrebi i nametanju potrebe, da se bez stvaralaštva ne može živjeti. Takvu univerzalnu potrebu neki teoretičari argumentiraju iskazima velikih umjetnika; Van Gog je pisao «ne mogu bez nečeg što je veće od mene, što je moj život - bez sposobnosti da stvaram», a Igor Stravinski misli o korijenu sposobnosti stvaralaštva: »U korijenu svakog stvaralaštva nalazi se posjedovanje nečeg višeg nego što su zemaljski plodovi»

Nužno je imati jednu duhovnu predostrožnost spram ovog izbora argumenata u ocjeni stvaralaštva, sumnjamo da su ovi mislioci bili u duhovnom okružju kulta stvaralaštva kojim je započeo pankreacionizam kao jedan neslućeni i još neviđeni fenomen stvaralaštva bez smisla i odgovornosti (naravno, ne mislimo političke) spram predmeta koji se stvara i šta se stvara, nego samo da se stvara. Iz ovog fenomena kulta stvaralaštva izvodi se zaključak da je čovjek osuđen na stvaralaštvo, da bez stvaralaštva ne bi mogao ništa da sazna ni da nauči. Nanovo moramo biti oprezni da stvari oko stvaralaštva ne bi promakle u benigni prostor površine na kojoj blješte rezultati stvaralaštva. Stoga pitamo kako stoji stvar sa stvaralačkom aktivnošću uma, da li se njegova upotreba smisla pankreacionizma može poistovijetiti sa stvarnosnim umom? Obavezuje nas i pitanje da li je takav jedan predznak umjetnosti, da je stvaralaštvo, zapravo umjetnost, oslobodio»truda oko otkrivanja tajni svijeta zarad proizvodnje svijeta u koncept autoriteta stvaralačkog uma?

Smisao grčke riječi poiein je preko umjetnosti i stvaralaštva – (Holderlin i Heidegger)

Kad je 1950. god. objavljeno djelo M. Heideggera "O biti umjetnosti" (Izvor umjetničkog djela, Čemu pjesnici?), u povijesti riječi o umjetnosti desila se njena samozapitanost o dostatnosti pitanja koje postavlja a s obzirom na način i mjesto iz kojeg se izvodi promišljanje o umjetnosti. Heidegger ne pita nešto novo, ali to što je poznato, pitanje o porijeklu umjetnosti, a ovaj mislilac kaže o izvoru umjetnosti, samo pitanje ne određuje kao pitanje o samo umjetnosti i, dakle, same umjetnosti. Heidegger pita o izvoru, a to u djelu, izvor, znači ono odakle i po čemu neka Stvar (Sache) jest i kako jest. To što nešto jest kako ono jest, nazivamo njegovom biti, piše ovaj mislilac. Izvor nečega jeste porijeklo njegove biti. Pitanje o izvoru umjetničkog djela pita za njegovo bitno porijeklo. Stvar pitanja o porijeklu umjetničkog djela Heidegger «čisti» od «tjersnih» odgovora i «prebrzog» napuštanja da se pitanja, naprosto, poredaju unutarnjom logikom.

»Prema običnoj predstavi, djelo izvire iz djelatnosti i po djelatnosti umjetnika. Ali po čemu je, i odakle umjetnik to što jest? Po djelu; jer da neko djelo umjetnika hvalu, znači: tek djelo pušta umjetnika da proizide kao majstor umjetnosti. Umjetnik je izvor djela. Djelo je izvor umjetnika. Pa, ipak, nijedno od oboga samo ne nosi drugo. Umjetnik i djelo jesu svagda u sebi i u svom uzajamnom odnosu po nečemu trećem, što je svakako prvo, po onome, naime, odakle umjetnik i umjetničko djelo imaju i svoje ime, po umjetnosti».

Sad nas veliki mislilac bez, rekli bi, samilosti spram nastalog, gotovo neizdrživog misaonog grča «baca» pred novu preponu pitanja :

«No može li umjetnost uopće biti neki izvor? Gdje i kako ima umjetnosti? Umjetnost, to je još samo neka riječ kojoj više ne odgovara ništa zbiljsko. Ona može važiti kao neka zbirna predstava, u kojoj smještamo to što je od umjetnosti jedino zbiljsko: djela i umjetnike. Čak ako bi riječ umjetnost trebalo da označuje više nego neku zbirnu predstavu, ono što je pomišljeno riječju umjetnost moglo bi da bude samo na temelju zbiljnosti djela i umjetnika. Ili stvar leži obratno? Ima li djela i umjetnika samo ukoliko umjetnost jest kao njihov izvor?»

Bilo kako ispadne odluka, pitanje o izvoru umjetničkog djela biva pitanjem o biti umjetnosti. No kako ipak mora ostati otvoreno, da li i kako umjetnost uopće jest, pokušat ćemo da bit umjetnosti nađemo ondje gdje umjetnost nesumnjivo zbiljski prebiva. Umjetnost se nalazi u umjetničkom djelu. Ali što i kako jest neko djelo umjetnosti?»

Unutar ovog pitanja, koje je zasvođivost svih drugih pitanja što ih riječ izvor otpušta, valja ostati, makar se zdrav razum opire tjeskobi kruga. Mislilac ne dozvoljava lahkoću primjene metode komparacije da se na odčitavanju više umjetničkih djela izvede zaključak da su ona i kako su ona djela umjetnosti. Ne dozvoljava Heidegger samoobmanu o djelima umjetnosti kako, dakle, skupljanjem oznaka na predručnim umjetničkim djelima ali ni posezanjem za izvođenjem iz nekih viših pojmova, što uvijek znači da već unaprijed držimo nešto umjetničkim djelom.

Da bi se našla bit umjetnosti, što se zbilja nalazi u umjetničkom djelu, valja se naći sa zbiljskim djelom i zapitati djelo što i kako ono jest. Odlučujemo se za onaj dio Heideggerova teksta za koji se može reći da je sama tema njegove kompozicije o umjetnosti:

« Umjetnička djela su svakom poznata. Građevine i kipove nalazimo smještene na javnim mjestima, u crkvama i u stambenim kućama. U zbirkama i izložbama spremljena su umjetnička djela najrazličitijih razdoblja i naroda. Ako djela pogledamo prema njihovoj nedirnutoj zbiljnosti i sebe same pritom ničim ne zavaramo, tad se pokazuje: djela su tako prirodno predručna kao i inače stvari (Dinge). Slika visi na zidu kao neka lovačka puška ili šešir. Neka slika, npr. ona Van Gogova što pokazuje par seljačkih cipela, seli s jedne izložbe na drugu. Djela se razašilju kao ugljen iz Rhurskog područja i trupci iz Schwarzwalda. Holderlinove himne bile su u vrijeme rata upakovane u naprtnjači kao i pribor za čišćenje. Beethovenovi kvarteti leže u skladištima nakladne kuće kao krompiri u podrumu. Sva djela imaju to Stvarno (Dinghafte). Što bi ona bila bez toga? Ali se možda spotičemo o taj obilno grubi i izvanjski pogled o djelu. U takvim se predstavama o djelu može kretati spremište ili čistačica u muzeju. Mi, pak, moramo djela uzeti tako kako ona susreću one koji ih doživljavaju i uživaju. Ali i mnogo spominjani estetički doživljaj ne može proći mimo Stvarnog na umjetničkom djelu. Kameno je u građevini. Drveno je u rezbariji. Bojeno je u slici. Glasovno je u govornom djelu. Zvukovno je u tonskom djelu. Stvarno je tako nepomjerljivo u umjetničkom djelu da moramo čak prije reći obratno:

Građevina je u kamenu. Rezbarija je u drvu. Slika je u boji. Govorno djelo je u glasu. Glazbeno djelo je u tonu. Samorazumljivosti, odvratit će netko. Dakako. Ali što je ovo samorazumljivo stvarno u umjetničkom djelu?»

Očevid djela nije da je stvoreno od stvaraoca. Heidegger misli o djelu kao djelu kad ono otvara neki svijet, kad sve stvari dobivaju svoj čas i hitrinu, svoju daljinu i blizinu, svoju širinu i uskoću. To kod mislioca znači da je djelo kao djelo svjetovanje u kojem je sabrano prostranstvo «odakle se čuvajuća milost bogova podaruje ili zakazuje». Djelo postavlja neki svijet, djelo, zapravo, drži otvorenim Otvoreno svijeta. Djelo je u svojoj biti uspostavljaće. Ali, što djelo uspostavlja? U razlici od oruđa koje uzima tvar u svoju službu i ova u toj službi biva istrošena, upotrijebljena tvar iščezava u služnosti. Tvar je utoliko bolja i pogodnija ukoliko je bezotporna i takva podatno propada u oruđe bitku oruđa. U zgotovljavanju (Anfertigung) oruđa, npr. sjekire, kamen biva upotrijebljen i istrošen. Što, pak, znači kad se zgotovljuje hram, ton, govor, što zgotovljuje djelo kao djelo?

Za Heideggera nije postavljanje djelom jednog svijeta jednoznačno sa stvaranjem svijeta da bi ovaj bio upotrijebljen i istrošen: »Hram – djelo (Das Templ- Werk) naprotiv, ukoliko postavlja jedan svijet, ne pušta tvar da nestane, nego da tek proizide (hervorkommen) i to u Otvorenome svijeta djela: hrid dolazi do nošenja i počivanja i tako tek biva hrid; metali dolaze do blistanja i svjetlucanja, ton do zvučenja, riječ do kazivanja. Sve to proizlazi ako se djelo postavi natrag u Masivno i Teško Kamena, u čvrsto i gipko drveta, u Tvrdoću i sjaj kovine, u svijetljenje i tamnjenje boje, u zvuk tona i u snagu imenovanja riječi...»

Djelo se uspostavlja tako što ne napušta Zemlju nego je djelo - sebe natrag stavljanje, što Heidegger naziva Zemljom. Na Zemlji i u nju temelji povijesni čovjek svoje prebivanje (Wohnen) u svijetu. Čovjek djelom uspostavlja jedan svijet i ono - djelo uspostavlja Zemlju. Za izraz uspostavljanje, piše mislilac da ga treba misliti u strogom smislu riječi: »Djelo pomiče i drži Zemlju samu u Otvoreno jednog svijeta. Djelo pušta Zemlju da bude Zemlja.»

Da djelo pušta da Zemlja ostane Zemlja, ovaj Heideggerov iskaz puti preko zatvaranja pitanja umjetnosti u prostor umjetnosti, kako je on ispunjen vrstama umjetnosti i vrstama stvaralaštva, s jedne strane, i preko privida gospodstva i napretka u liku tehničko- znanstvenog popredmećivanja (Vergegenstandlichung) prirode, s druge strane, puti u su- glasje djela i Zemlje u kojem je ona čuvana i sačuvana kao bitno neotvorljivo što uzmiče pred svakim otvaranjem, i tj.stalno se drži zatvoreno. Izgovara se jedno nepoznato su- jedinstvo koje je smisla onog što Heidegger naziva uspostavljanje Zemlje djelom koje se odnosi Natrag: Zemlju uspostaviti (her-stellen) znači: dovesti je u Otvoreno kao Sebezatvarajuće.»

Smisao su-jedinstva je u prijeporu Zemlje i svijeta koji se prijepor izaziva djelo ne da bi se riješio nego da bi prijepor ostao prijepor. Djelo izvršava taj prijepor. Prijepor je djelobitak djela, pa kod Heideggera to, dalje, znači da je u umjetničkom djelu istina postavljena u djelo. Naravno da nije riječ o istini kao suglasnosti spoznaje sa stvari. Heidegger istinu misli iz uspomene na riječ Grka - aletheia. Kao neskrivenost bića. Za mišljenje je neskrivenost ono najskrivenije.

Stoga je izabran pjesnik Holderlin, i jedino on, kaže Heidegger. Ne radi se o izdvajanju pjesnika između ostalih pjesnika niti o usporedbi Holderlina sa drugim pjesnicima. Čak se ne radi ni o samom pjesniku nego samo o samoj poeziji, koliko se poetsko iskazuje iz suštine suštinskog, za što traganje je prohod u odluku da li ćemo i koliko ubuduće uzimati poeziju ozbiljno.

Heideggeru je Holderlin pjesnik pjesnika, zato stavlja pred odluku. Poezija je za Holderlina «najnevinije od svih zanimanja». Poezija nema u sebi ništa od čina koji neposredno zadire u stvarnost i preobražava je. Ona je bezazlena i bez učinka. Navodimo pjesnikov iskaz: »Pun zasluga, ipak pjesnički stanuje Čovjek na ovoj zemlji.»

Što je poezija? Holderlin o poeziji ne misli kao o pratećem ukrasu postojanja, daleko od prolaznog oduševljenja ili da je uzbuđenje i zabava. Poezija nije kulturna pojava ili kulturni događaj, nije poezija to što se uvodi u vidokrug estetike, kako Heidegger oslobađa puteve do poezije iz ovakovrsnih obmana. Poezija je najnevinije zanimanje, ali ona nije naivno zanimanje, poetsko stanovanje nije bezazlena igra. Kod Holderlina je poezija smisla zanimanja, zapravo, stanovanje čovjeka blizu suštine stvari u temelju postojanja ili kako Gadamer govori o umjetnosti koja je umjetnost baš po otkrivanju i oslobađanju samorazumljivosti bića. Pjesničko stanovanje je ustanovljeno – utemeljeno pa je poetski jezik – poklon a ne zasluga. Poezija je prajezik kojim se bića ustanovljavaju, u razgovoru kao razgovorom događanje istine. Jezik je dar, ali je stoga jezik najopasniji dar, « najopasnije od svih dobara.»

Poezija je drugo od običnosti dana sa kojim smo se naizgled saživjeli. Pjesnički stanovati, dalje, znači biti u blizini govora bogova a njihov su govor znakovi. Pjesnik hvata znakove bogova. Stoga je čovjekovo stanovanje drugačija vrsta građenja negoli je to praktikovano građenje kao jedino poznato građenje. Stanovanje – građenje je uvijek na ovoj zemlji i ono ljude ne otrže od zemlje. Pjesničko stanovanje znači pripadanje ovoj zemlji. Pjesničko stanovanje je građenje osobite vrste kojim, građenjem, samo u tom smislu Holderlin govori o poetskom stvaralaštvu, čovjek dovodi sebe na zemlju i čini da joj pripada i što se sa zemlje premjerava ili mjeri sa nebesnicim: »čovjek sebe srećno mjeri sa božanstvom«. Čovjek ne može premjeravanju izmaknuti. Odmjeravanje onoga navise prema nebu i onoga naniže prema zemlji je mir između kojih nije ni nedjelatnost niti odsustvo misli. To je mir kad se spoznaje da je mjera samo nešto nepoznato a ipak je mjera. Bog je nepoznat, a ipak je mjera. Stoga, umjetnost se kod Heideggera i Holderlina ne misli kao stvaranje nečega nego je umjetnost – poiein – dopuštanje da se nešto vidi.

Sa pjesnikom Holderlinom i misliocem Heideggerom nismo okrenuti natrag «poetičnoj» prošlosti, nismo okrenuti natrag iz prozaične sadašnjosti. Mi se danas ne pitamo što je s umjetnošću danas. Budući da pjesničko stanovanje nije vrsta umjetničkog stvaralaštva a da je danas riječ o vrstama umjetničkog stvaralaštva to nema pretpostavke da se pravi razlika između poieina i stvaralaštva jer je razlika u temelju onog što je poiein i što je stvaralaštvo, da se nepotrebne izvodi razlika jer se radi o sasvim drugim «stvarima», jedno i drugo, poiein kao dopuštanje da se nešto vidi ne može se kao predmet podati vidokrugu estetike, a umjetničko stvaralaštvo danas ne prihvaća vidokrug estetike kao svoje opravdanje, ocjenu i mjesto prebivanja zato što se svojim biljegom da je stvaralaštvo ne premjerava niti sa nečim navise ili naniže, zapravo, ga premjeravanje ne izaziva. Samo-oslobođeno mjere, umjetničko stvaralaštvo danas je slobodno od odnošenja spram svega. Nije bitno šta se stvara nego da se stvara.

Stvaralaštvo u umjetnosti – što je to stvaralaštvo u muzici?

Zašto Bachova muzika zaziva pitanje o smislu stvaralaštava u muzici?

U Gadamerovom tekstu u kome ovaj mislilac dugog života promišlja o modernoj umjetnosti nalazimo jedno potpuno neočekivano ishodište promišljanja koje ima svoju misaonu pomoć u nužnosti da se vrati Hegelu. Upravo je Hegel onaj mislilac koji je formulirao temu kraja umjetnosti, i ne samo kraja umjetnosti već temu kraja u jednom širem smislu. Njegovo djelo tvrdi da je kako je u strukturi ovoga, u Hegelovom mišljenju obuhvaćeno dovršenje cjelokupne historije čovječanstva. Hegelovo mišljenje je osiguralo principium po kome je tekla historija i nije više bilo moguće sumnjati u taj principium. Put ka slobodi je ono što čini um u historiji. Historija je pozornica ostvarivanja ideala slobode. Ideal slobode je objavljen najavom tri kraja: kraj historije koji najavljuje Hegel, kraj metafizike najavljen od Kanta, i filozofije od Nietzschea i Heideggera. Tek unutar smisla najave ove tri vrste kraja nalazimo prostor u kom je smješteno značenje o prošlosnom umjetnosti kod Hegela. Prošlosno umjetnosti nije smisla kraja umjetnosti već je uvijek umjetnost prošlosno, makar uvijek i dalje bila. U klasičnoj epohi grčke skulpture ono božansko u pojavi umjetnosti prikazuje se neposredno kao sama istina. Takozvane romantične umjetnosti, kako su se u Hegelovo vrijeme zvale naročito slikarstvo i muzika, poezija svakako, još čuvaju pamćenje na bogove. Čitava historija je proces - prevazilaženje mogućnosti i formi duhovnog obuhvaćanja onog istinskog. U 19. st. pojavilo se nešto bitno novo što je odredilo dalji razvoj umjetnosti. Bio je to kraj velike samorazumljivosti tradicije. To je kraj posljednjeg zajedničkog građevinskog stila naše zapadne civilizacije, kraj baroka. Nekad su bila djela u kojima su se svi prepoznavali, zato nije bilo estetskog razlikovanja koje bi bilo temelj prepoznavanja da se u djelima kao što su arhitektura ili slikarstvo ili muzička umjetnost nalazi poruka koja se u njih unosi. Gadamer uvodi izraz «estetsko nerazlikovanje» da bi iskazao kako su djela bila neodvojiva od svih drugih duhovnih tvorbi. Ali šta je to novo ako umjetnost zna sebe kao umjetnost, pita Gadamer. To je jedan novi smisao pitanja o umjetnosti kad se umjetnost ne svrstava više među druge duhovne potrebe, već je svjesna sebe same kao umjetnosti a i mi smo je svjesni kao umjetnosti.

U 19. st. i 20. st. sukladnost ideje i pojave, što je biljeg lijepog u umjetnosti u tradiciji, nije više samorazumljiva niti je smisla opće prepoznatljivosti i konsenzusa. Nastaju novi putevi stvaranja i novi putevi smjelosti što ih je iznio gubitak samorazumljivosti suvremenog umjetničkog stvaranja. Sukladnost ideje i pojave, nerazdjeljivo jedinstvo pojave i sadržaja u velikim stilskim epohama prošlosti umjetnosti, stilski ideal klasične umjetnosti da je Bog prisutan u pojavi djela još i danas zadivljuje, sasvim je svejedno da li se misli na neku Bachovu pasiju ili grčko pozorište, koji okupljaju sve u duhovno jedinstvo u prepoznatljivo zajedničko svim ljudima, što Gadamer misli kad uvodi iskaz «estetsko nerazlikovanje»

Stari sadržaji i stare forme ostaju prošlosni spram jednog, gotovo biološkog nagona za novim i smjelim poduhvatima za neobičnošću, što sve postaje zadatkom umjetnika. Takav izazov već dugo traje od kubističkog razaranja forme, ekspresionističkog preoblikovanja, nadrealističke zagonetnosti, pražnjenja slike do bespredmetnosti, a sve je dovelo do sumnje u sliku i u umjetnost uopće. Umjetnik drugačije sad poziva konzumenta; umjetnik izaziva, on otvoreno iritira, neki umjetnici svoje djelo određuju samo jednim prijedlogom a drugi pozivaju na učestvovanje u djelu i na učestvovanje u njegovu «dovršavanju». Primjer je serijalna muzika u kojoj se tumaču prepušta redosljed izvođenja. Vitalnost novih ritmova, ekspanzija plakativnog, karikaturnog i signalnog, svi drugi izazovi iz neobičnosti i smjelosti poduhvata - djela danas

ostavljaju iza sebe identitet djela kako je ono utemeljeno na samom sebi. To što čini epohu kakva je naša Gadamer naziva «pluralizam eksperimentisanja». Ovaj fenomen epohe je nužna posljedica ideala stvaralaštva i neobičnosti. Gadamer sažima sve fenomene naše epohe, posebno u umjetnosti, kao: «Oneobičavanje do granice nerazumljivosti jeste zakon po kojem jedino može da se ispuni oblikotvornost umjetnosti u epohi kakva je naša.» Zato je Gadamerov zaključak da ne može biti kraja umjetnosti jer nema kraja stalno aktivne volje za oblikovanjem života i zato je svaki kraj umjetnosti početak nove umjetnosti. Čini se da pred autoritetom ovog filozofa najmanje bi smjeli podleći miru njegova zaključka. Mora se propitivati samo «oneobičavanje», razlikovati «poietičko ludilo» (Holderlin) od ludila poduhvata i smjelosti koji su postali ludilo. O tome nas uči Gadamerovo djelo, stoga iznenađuje ovo smirivanje pitanja o kraju umjetnosti u tumačenje o novom početku kojeg omogućuje kraj.

Iz evropskog naslijeđa koje kritički promišlja Gadamer čiju smo misaonu pomoć morali imati da bi se stvaralaštvo u umjetnosti otkrilo iz općeg prosvjetiteljsko-humanističkog vidika koji je spolja vidik svim bićima i stvarima značenja predmeta koji se svijetu – postojećem pridodaje kao njegovi znakovi i «krasi»-(umjetnost) kao moć čovjeka- stvaraoaca. Nema sumnje da unutar vladajućeg ludila stvaralaštva teško može da progovori riječ koja bi, danas, stvaralaštvo razotkrivala meta- čovjekove moći i oblika moći. Stoga se pitanje o tomu što je stvaralaštvo u muzici objavljuje najšire, obuhvaća sve što je podijeljeno u vrste umjetničkog stvaralaštva, s jedne strane, i iz samog bića muzike pitanje stvaralaštva postaje tek «zrelo» za izvornu riječ o meta-stvaralaštvu iz kojeg Pra-izviranja bivanja moguće je da se njegovi oblici »suze» na nesumnjivost i neupitnost fakta čovjeka – stvaraoaca, na njegov čisti aktivitet, s druge strane. Danas je, doista, zagonetno što je Platon mislio kad riječ muzika i muzički kod ovog mislioca sabiru sve što potječe od Muza i utječe na obrazovanje i odgoj duše. Muzika je su-odnos sa vječnim Redom. Ona je «gledanje» onog što je opće i nužno i što kao takvo osmišljava raznovrsnost mnoštva, sistematizira ga i muzika je «gledanje» koje iskazuje da u haotičnom mnoštvu oblika zbivanja ima jedan red. Muzika je gledanje duše a duša gleda umom. Na očevidu smo jednog promišljanja uma koji nije stvaralački već «gledajući» um u skrivenost muzike. Zato je mjesto da se sjetimo jednog iskaza o poeziji Rumija, da je poezija ovog pjesnika zapravo skrivena muzika. Također da pro- vez ovog pitanja bude označen Platonovim iskazom da je «filozofija najviša muzika». Kosmos struktura muzika koju izvode kosmičke sirene. Kretanje je sklad i svako kretanje ima svoj odgovarajući ton. Kako Mojre «pjevuju u skladu sa Sirenama» muzika ima sudbonosno značenje pa je Platon zato su- odnosi sa organizacijom države i održanja određenih zakona i običaja u državi. Prije je da kod Platona muzika sa-obražava državu prema harmoniji nego da ova služi vladarima (da umjetnici služe), kako se Platon tumači koje tumačenje jednog političkog smjera najdalje se udaljava od širine Platonove misli do u danas jer «prekraj» ovog mislioca prema mjeri evropskog modernog smisla slobode da je ova u vlasti čovjeka da je označava. Što za ovu priliku našeg pitanja o stvaralaštvu i stvaralaštvu u muzici znači ovo pozivanje na Platonovu misao o muzici?

Helensko mišljenje i helenska umjetnost objavljuju prijelaz prvobitnog mita (mythos) iz njegova značenja sakralne stvarnosti u mit kao puku priču, basnu, umjetničku fikciju i estetski privid. Grasi kaže da je taj prijelaz bio izvor umjetnosti, osobito njene značajke da je stvaralačka. Sekularizacija mita je prestanak mita kao stvarnosti. On postaje jedan mogući poredak pojava, jedan mogući svijet: «Do nastanka umjetnosti moglo je doći tek onda kad je došlo do prekida sa

apsolutnim poretkom, kada je apstrahiran vječni red i uzet u obzir neki mogući red.» Tad se i tako se umjetnost pojavljuje kao» jedan ljudski – individualni projekt, umjesto vječno važećeg poretka».

Danas, iz naše perspektive i unutar značenja modernog stvaralaštva,taj obrat prema individualnom projektu je presudan princip stvaralačkog, presudan za pojavu kreacionizma nasuprot važećem platonizmu. Subjektiviranje, rekli bi, umjetničkog djela, da ono, subjektiviranje, projektira djelo kao umjetnički svijet, svjedoči da su «sveti izvori presušili i da naše radnje više nisu dovoljne da sastavimo razbijeni svijet». U novo doba, krajem 19. st., definitivno sa modernom umjetnošću koja samo i jedino prihvaća da se misli iz njenog jedinog «određenja» da je produkcija nove stvarnosti, tako suočena sa ništavilom ostaje joj samo stvaralački princip na djelu. Stvaralaštvo postaje mit koji je konstituens moderne umjetnosti. Umjetnost, «najiskazivije» svjedoči okretanje samoj sebi, slika se okreće samo logici same slike. Naravno, nema više mitskih tema iz starih figuracija smisla. No, neosporna je mitopojeza moderne umjetnosti koja proizlazi iz reflektivnija umjetničkog medija, kao i iz umjetničkog samoiskustva. Radi se o stvaranju novih mitova i proklamiranju individualnih mitova. Radi se o stvaranju mita kao samog likovnog procesa, kao procesa oblikovanja ili projektiranja jednog likovnog svijeta u djelu iz slobode. To znači da umjetnik bez preegzistentnih ideja svoje djelo postavlja kao novum stvaralačkog akta iz slobode.

Stvaralaštvo iz kojeg umjetnost sebe - razumijeva, a s obzirom na pitanje o stvaralaštvu u muzici kad je ona jedan individualni projekt, bez su-odnosa sa preegzistentnim idejama, dakle, kad je riječ o modernoj muzici, ne može prikriti da je samo postalo sebi upitno sve do oštrih konstatacija da se stvaralačkim kao principom moderne umjetnosti, moderne muzike, zapravo dešava njeno auto – negiranje. Danas se pitanje o muzici postavlja kao pitanje s obzirom na suvremeno stanje, o čemu govori Adornov iskaz: »Filozofija muzike danas je moguća samo kao filozofija nove muzike».Nalazimo da se pitanje o muzici, o stvaralaštvu u muzici, usmjerava ka autoritetu arbitriranja, filozofiji, estetici ili kojim drugim disciplinama više nego što se stvar stvaralaštva u muzici problematizira iz same muzike.Nije samo riječ o opasnosti uvjerenja da se iz discipline može široko misliti o muzici, i više misliti nego to sama muzika govori o sebi, već što se stvaralaštvo u muzici podrazumijeva više nego kod drugih umjetnosti baš po onome što, kad se dublje misli kriterij tvrdnje da je muzika u biti stvaralaštvo, govori taj kriterij sasvim nešto drugo, što je sa pojmom stvaralaštva, o kojem je sad riječ, sasvim nespojivo. Naime, ako je muzika danas bitno individualni koncept – projekt, znači li to da je to po stvaralačkim »sposobnostima» kompozitora ili je kompozitor jedan od suigrača u muzičkoj igri koja je preegzistentna stvarnost i ne samo preegzistentna nego je uvijek stvarnost. Kompozitor ne stvara stvarnost bića muzike, ovo nije njegov projekt niti djelo iz slobode stvaralaštva već misaono gledanje u stvarnost slobode muzičke realnosti koje se, misaono gledanje – komponiranje, ne iskazuje kao stvaranje muzičke kompozicije iz slobode građenja već iz građenja samo jednog i nužnog su-odnosa u po-sebi-slobodu strukturane muzičke stvarnosti koja nije, svakako, predmet neovisan od ostalih predmeta u svijetu, nije takvog ontičkog određenja, i nije uopće predmet, ni kad se radi o kompoziji koju slušamo, već je stalno otkrivani samo-iskaz svijeta, a opet nikad dovršen. Ovaj svijet ne potvrđuje povijest muzičkih djela nego se muzička djela potvrđuju iz stvarnosne biti muzičkog bića. Sva su ona njegovi izdanci. Makar se čini da smo napravili ustupak načelima elaboracije teme da se pođe od nekih ishodišta, ne

tvrdimo ovdje i ne opredjeljujemo se za tumačenje muzike iz čovjekova stvaralaštva ili iz neovisne stvarnosti muzike. Tragamo za putem u muziku da doista bude riječ baš o muzici a ne o muzici kako je moguće da je okupiramo u neki aspekt. Jedno se može posigurno ustvrditi; danas je riječ o muzici izabrala mirne vode, veoma plovne pojavama novih i novih muzičkih izričaja pa joj pretpostavka ovih- stvaralaštvo nije uopće upitna kao što nije ni upitno šta se stvara nego atraktivno da se stvara; ako se, pak, i desi pitanje o samom stvaranju u muzici i muzici danas, riječ takvog pitanja ne odlučuje se u avanturu prohoda u skrivenost svijeta muzike nego izgovara o muzici ono što je autoritet modernog Subjekta proglasio muzički relevantnim. Zato mi ne poznajemo svijet kao skrivenu muziku nego «uživamo» ili smo u srdžbi što ne uživamo u obrazilji da zato što posjedujemo komade svijeta - blago muzike, da je samim tim i posjedujemo i, čak štaviše, razumijemo.

Pa, šta je onda stvaralaštvo u muzici, kad nije baš ono što se u kompoziciji podalo u muzici po sebi načelu vječnog reda u kome je mjesto i neredu?

Danas poznajemo takovrsne muzičke manifestacije u kojima je samo temeljni muzički model proizvod kompozitorovog rada na djelu, sve ostalo je djelo kompjutera koji predlaže mogućnosti, nešto što je istovjetno u arhitekturi, maštu su zamijenili programi. Imamo na umu, kod postavljenog pitanja, da ima muzika koja nije učvršćena ni u kakvoj formi. Unutar fenomena totalne aleatoričke muzike teško da se mogu uočiti granice između produktivnog i reproduktivnog jer su te granice izbrisane. U eksperimentima koji konstituiraju tu muziku nije samo trajanje djela značajka. Interesantan je slušalac s obzirom na posljedice različitog djelovanja u različito vrijeme kod različitih slušalaca. Svakako, može se ustvrditi da nije ni cilj stvaranje muzičkog djela. Baš je sva «zavrzlama» oko stvari stvaralaštva u muzici što ga estetičari imaju kao ishodište svoje arbitraže; dok je ono u muzici, i općenito u umjetnosti, nesvodivo na načela stvaralaštva, dok ga, čak, i nema, kompozitor može da se i izostavi, dok moderni slušalac ima sasvim novi receptivni stav, nije to više eminentno estetski užitak, dok muzička tvorba i nije više kompozicija, što je iz etimologije svagda komponiranje znači sintezu koje nema jer moderna muzika hoće jedan drukčiji «šarm» da je u njoj sve ne po redu, nego nepredvidivo, nelogično, nepovezano sa onim što dolazi i što je bilo, dok je činjenica duhovne obuzetosti slobodom da se raspada, da se rastvara sve što je nekad bilo tabu, arbitriranje o fenomenu rastvorenih muzičkih tvorbi orijentira se unutar glorifikacije slobode iz prosvjetiteljskog horizonta, ili, pak, nalazimo negiranje po kriteriju da je dobar ukus izgubljen i da je nemoguće razumjeti muzičke tvorbe danas. Ipak, putevi oko muzike smjeraju u muziku već i samim tim što je pretpostavka koja je utemeljila atribut da je čovjekovo stvaralaštvo bitno da postane muzička tvorba, da je i muzika njegov individualni projekt i koncept, kako je to cjelokupno postojanje mišljeno i vođeno iz pretpostavki stvaralačkog uma, takva utemeljujuća odrednica i bića muzike dolazi u samo - negaciju, bar samo primjerom da stvaralac može biti zamijenjen i da se primalac muzike može educirati - programirati da bude jednovrstan u raznovrsnosti novih receptivnosti, slično na općem planu statusa modernog subjekta da je nužnost njegove zamjene utoliko veća ukoliko bi njegovo stvaralaštvo izmaklo programu pa tako postalo «ometajući faktor» - greška - čovjek. Ako je tako iznutra uzdrmana fikcija slobode iz njena identiteta sa stvaralaštvom, slijedi da se o slobodi u vezi sa muzikom i umjetnošću može samo misliti iz slobode same muzike i same umjetnosti kao slobode koja je supstrat umjetnosti, kako su taj obrat sjajno uradili fenomenolozi: »Stvarno slobodna je samo čista

muzika, najslobodnija od svih umjetnosti», kaže Hartman. No kako sloboda u samoj muzici ili, bolje reći, sloboda muzike ne može biti arbitrirana spolja, budući da je uvijek u umjetnosti nešto skriveno, to interesantnim postaje «neskriveni slušalac, društvena zajednica kao mjesto umjetnosti, pa se sad govori o slobodi recepcije, o filozofiji recepcije djela, što se čini da je jedan mogući izvod briljantnih Adornovih tekstova o razlozima nužnosti da umjetnička djela budu tumačena kako bi u tumačenjima zadobila svoj *raison d'être* u ovom raspuklom, rastrganom i disharmoničnom svijetu. Samo da spomenemo jedan Grličev iskaz i time ustupak antropološko-humanističkom aspektu muzike u kojem se stvaralaštvo kao supstrat muzike ne drži čudom najčudnovatijeg u muzici, već se interes okreće ka posljedicama muzike, da ona sabire i stvara zajednice slušalaca. Što se ljudi skupljaju u muziku «bezinteresno», to se pripisuje kao atribut muzike, da je to njena «čistota» koja se misli sve do značenja spašavanja svijeta koji je već u katastrofi. Sjetimo se da je i Focht imao podsmijeh spram tumačenja bića muzike iz njene moći da mijenja svijet na čije smo «gadosti» već navikli. Ovog estetičara jedino interesira sama struktura muzičke tvorbe, da li je ona iz muzike a ne iz nekog stranog prostora kao što je to društvo, pa i sam čovjek koji i nije nužan uvjet da bi muzika bila.

Zato se o smislu stvaralaštva u muzici misli uz pomoć Bachove muzike a ne iz ovovremenih manifestacija stvaralaštva u muzici, ne da se ova ignoriraju već da se su-odrede ka pitanju koje potresa naviku da stvaralaštvo mislimo u prosvjetiteljsko- antropološko-humanističkom značenju pretpostavke jednovrsne duhovne tvorbe koja, odvojena od drugih, svoje značajke prima po vanjskom su-određenju sa ovima i sa svijetom u cjelini.

To vanjsko su-određenje, poniklo u Evropi, mirne duše može se nazvati muzičko gledište evropocentrične estetike iz kojeg je posigurno zapreka razumijevanju muzike izvan tog prostora. No sam muzički jezik današnjice govori «vanevropski», postaje željan i bogat utjecajima azijske muzike, afričkog praritma, primjerice. U aleatorici nalazimo poticaje koji dolaze iz indijske prakse muziciranja po utvrđenim shemama. Nakon posjete budističkim i šintoističkim hramovima i manastirima Karlhajn Štokhauzen je skicirao svoju kompoziciju Mantra o kojoj je napisao: »Razumije se da je jedinstvena konstrukcija Mantre muzička minijatura jedinstvene makrostrukture kosmosa, i ona je isto tako povećanje na akustičko vremensko polje prenijete jedinstvene mikrostrukture skladnih treperenja u zvuku samom. Što sad znači za ovo problematiziranje stvaralaštva u muzici Schonbergov iskaz da je umjetnikovo stvaranje nagonsko, da svijest ima malo utjecaja? Kao da umjetniku nešto kazuje u pero šta da piše, pa se može misliti da je umjetnik izvršilac neke skrivene volje, nagona, podsvjesnog u njemu samom. Tumači njegovih kompozicija ukazuju na to da one svjedoče zajedničke crte sa tehnikama arapske, indijske, perzijske, orijentalno-jevrejske muzike. Podudarnost (nesvjesna) struktura dvanaestotonske muzike sa vanevropskom muzičkom mišlju. Ovako što pretpostavljeno utoliko je značajno što serijalna muzika utječe na postserijalnu, elektronsku, konkretnu muziku i na aleatorske postupke.

Podsticaj ili misaona pomoć da se u Bachovoj muzici, a ona je velika muzika, traga za smislom stvaralaštva u muzici, je po njenoj unutarnjoj vlastitoj snazi. Ta se snaga danas tumači onim što sama muzika i nije imala za svoj cilj; velika muzika demaskira bezvrijedne i prolazne, prizemne i nečovječne, sitnokorisne i egoističke osobine svijeta u kojem živimo. Bachova čudesna muzika dolazi iz drugih sfera no što je svijet svakodnevnosti. Ovo je ključno mjesto razlikovanja razumijevanja velike Bachove glazbe; transcendencija u druge sfere koje poduzima

njegova muzika u prosvjetiteljsko-antropološko-humanističkom obzoru je smisla muzikom nadolaska nove budućnosti svijeta. Iz takvog gledišta teško da bi se otvorilo pitanje o stvaralaštvu jer je njegova stvar izmakla u stvar koristi od velike muzike, u nadu koja je položena u muziku.

Estetičar Focht misli stvaralaštvo u muzici iz smisla transcendencije, muzika transcendirala, a to znači, kako je izrekao Nietzsche, «muzika zaboravljanja» neposredne date fizikalne stvarnosti u njenoj prostoti i konkretnosti (konkretna muzika je dotukla transcendenciju). Samo u baroku i samo kod Bacha muzika se odvažila da krene u nepoznati svijet, što kod Fochta ne znači u stvaranje nepoznatih tonaliteta ili izražajnih mogućnosti, ovi su uvijek izraz neke predmetnosti. Bachova je muzika, piše estetičar Focht, transcendirala u metafizički svijet da ga otkriva kao svoju vlastitost, ne da ga dokazuje nego da upozori na njega. Ovakovrsno tumačenje transcendencije u muzici ne samo što je drugo od smisla da čovjek stvara svijet muzike nego uopće takvo tumačenje muzike ovu umjetnost ne veže ni za kakvu sudbinu čovjeka, pa ni za čovjeka uopće. Zapravo, kad je muzika stvaralačka onda je ona to po transcendenciji u metafizički svijet, jer u ovom svijetu ne može čovjek ništa stvarati budući da je zaljubljen, naprosto, u ono što jest.

Ako nas muzika odvodi u metafizičko, to znači da je nešto nužno metafizičko u samim njenim temeljima, u temeljima njena pojma. To metafizičko je duhovno biće muzike, ono je iza tonova, a što tonovi, samo u posebnim međudnosima, izvode na vidjelo iz svijeta muzičkih idealnih mogućnosti. Zato se u Bachu, kod kojeg je to metafizičko najviše prisutno, sama muzika najviše ostvaruje u skladu sa svojim idealnim određenjem. Fochtu je stvaralaštvo smisla određenja muzike po «stvaraočevim» mogućnostima «samo ugodna priča». Porijeklo muzike je u kosmičkim sferama, ona niti dolazi niti odlazi iz svoje vlastitosti. Stoga se s njom ništa ne zbiva, slušalac i «stvaralac» moraju da se mijenjaju i da traže to mjesto, tj. da napuste uobrazilju da su oni vlastitost mjesta muzike. Muzika sama gradi, ona je stvaralac, ne nečeg pored sebe i za sebe, već je stvaralac sebe same. Zato će Focht napisati da Bach ili Mozart nisu skladatelji koji su stvorili veliku muziku - muzička djela. Njihova su djela «snimci muzike», piše estetičar. Veoma blisko značenju da čovjek pjesnički stanuje na zemlji, čovjek muzički stanuje na ovoj zemlji. Pa šta je graditelj muzike, i šta je smisao graditeljstva u muzici, što tako nikad ne može biti sa drugim umjetnostima? Focht je napisao:

«Najveći graditelj u glazbi svih vremena za mene je Bach. Nacrti za njegove građevine su metafizičke provenijencije - tako grandiozni, fantastični i zapravo misteriozni da je nemoguće povjerovati kako su dopali u ruke jednog čovjeka.»

Sažetak:

Može se utvrditi kako je već navika određenje sadržaja pojma umjetnik pomoću pojma stvaralac. Što umjetnik uključuje stvaraoaca i što se umjetnik – stvaralac čini nerazlučivim jedinstvom, ne promišlja se, stoga, iz osobitosti samih sadržaja pojedinačnih pojmova umjetnik i stvaralac. Unutar prihvaćene upotrebe ovih pojmova, da oni jedan drugog nose, prikrilo se bitno riječi o umjetnosti, s jedne strane, i bitno riječi o stvaralaštvu, s druge strane. Ponajprije, razumijevanje umjetnosti se opteretilo prosvjetiteljskim vidokrugom stvaraoaca - homo faber, što je smislom najudaljenije od poiein (prizvoditi), kako su Grci imenovali djelatnost umjetnika.

Novovjekovlje je uspostavilo koncept stvaralaštva i stvaraoca u koji su, koncept, provedeni i misao o umjetnosti i sama umjetnost. Nalazimo da baš u muzici, u biću muzike, živo živi prijepor i tajna stvaralaštva, koliko muzika zove kompozitora u svoj svijet, i, jednako, otpušta stvaraoca iz svog svijeta. Možda se baš muzikom i osmišljava poiein kao proizvođenje, otkrivanje, pjesničko stanovanje čovjeka, kao rijetka spoznaja osobite moći krhkosti pjesnikovanja dok živimo iskustvo nemoći snage stvaralaštva.

Ključne riječi: umjetnost- stvaralaštvo, umjetnik – stvaralac; poiein - pro-izvoditi - otkrivati; muzika je već jedan duhovni svijet prije svojih fenomena - kompozicija, kompozitor je otkrivač jednog duhovnog svijeta po sebi.