

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет –
Департман за филозофију, Ниш

DOI 10.5937/kultura1653130M

УДК 14 Платон

17 Платон

17 Аристотел

78.01:172(38)

оригиналан научни рад

МОРАЛНО ВАСПИТАЊЕ И МУЗИЧКА ФОРМА У ПЛАТОНОВОЈ ДРЖАВИ И АРИСТОТЕЛОВОЈ ПОЛИТИЦИ

Сажетак: У раду се сагледава Платоново и Аристотелово виђење удела који музика има у моралном васпитању, с посебним освртом на оне делове Државе и Политике који се тичу музичке хармоније и музичких лествица као формалних аспеката музике. Упоредивањем ставова ових аутора, најпре долази до изражаја различити приступ самој музичкој уметности, који има консеквенце како у случају њиховог конципирања васпитања, тако и у погледу одређених естетичких поставки које они прихватају. Указивањем на разлике у њиховом избору музичких лествица и инструмената погодних за васпитање, у раду се разматра да ли се разлици због којих ове разлике постоје тичу њихових сопствених филозофских увида или конвенционално установљених образаца музицирања у њиховој епохи, образаца на које ови аутори реферишу, иако долазе до супротних ставова.

Кључне речи: Платон, Аристотел, Држава, Политика, васпитање, музика, музичке лествице

Уводна реч

Говорећи о ауторитету Хомерових дела и њиховом уделу у моралном васпитању и образовању античких Грка, Вернер

Јегер (*Werner Jaeger*) износи следеће ставове: „Али однос естетске стране према етичкој не састоји се само у томе што би оно што је етичко с било којом 'грађом' било случајно дато (...)”. „Показаћемо како су баш стил, композиција, облик у сваком смислу у свом специфично естетском својству условљени и испуњени духовним садржинама које оваплоћују”.¹ У наведеним речима, велики тумач античког поимања васпитања и образовања пре свега сугерише да постоји извештајан склад између формалних аспеката Хомеровог песништва и садржине која се може сматрати релевантном за промишљање морала којим се руководе јунаци његових епова – штавише, традиционалног морала читаве антике. Јегер претпоставља да у чувеним еповима постоји извесно садејство форме и садржине у пружању одређене моралне поуке, а ово садејство се може разумети на више различитих начина. Наиме, оно се може разумети као заједничко деловање двају аспеката уметничког дела као целине, деловања у коме се не може са сигурношћу рећи да ли (односно, у којој мери) форми или садржини припада остварење васпитне улоге уметности. Међутим, ово садејство се са подједнаким правом може интерпретирати и као независан утицај форме и садржине дела, који омогућава да се у сваком тренутку може указати на удео форме, као и на удео садржине у моралном васпитању. Коначно, однос форме и садржине се у приложеном Јегеровом ставу може разумети и као указивање на способност форме да на прави начин оствари васпитни потенцијал који лежи у садржини дела – потенцијал који се може остварити и независно од уметничког обликовања, у неком другом виду културног живота једне заједнице. У овом раду разматрамо морално-васпитни домет музичке форме у Платоновој и Аристотеловој филозофији, испитујући да ли су ови филозофи самој форми комплексних музичко-поетских и музичко-сценских уметничких облика антике придали васпитни потенцијал који се јасно може разграничити у односу на васпитни удео саме садржине.² Другим речима, имајући у виду Јегеров став о уделу формалних аспеката уметности у моралном васпитању, као и наведене могућности приступа моралној улози уметности, овим радом покушавамо да остваримо скроман допринос у

1 Јегер, В. (1991) *Паидеиа: обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница, стр. 34.

2 Формулацију „музичко-поетске и музичко-сценске уметности” користимо у раду када желимо да укажемо на удео специфично музичке форме у сложеним музичким, поетским, рецитаторским и глумачким видовима античке уметности, видовима на које Платон и Аристотел некад прецизно реферирашу, а некад тек алудирају. О овоме ће бити више речи у наставку рада.

тумачењу одређених Платонових ставова из *Државе*, као и Аристотелових тврдњи из *Политике*, који се тичу формалних аспеката музике у данашњем смислу те речи и њиховог васпитно-моралног потенцијала. Под музичком формом у овом раду подразумевамо специфично музичке аспекте античког појма *μουσική*, који у грчком језику обухвата читав спектар значења, од поседовања адекватног васпитања и образовања, достојног слободног грађанина полиса, преко означавања делатности песника и рапсода, до вештине свирања на музичком инструменту и познавања музичке хармоније. Целокупна драма образовне улоге уметности већ је оличена у унутрашњој тензији значења овог античког појма, па се и литература која обрађује античко разумевање васпитања углавном усмерава на теоријско образлагање смисла његове значењске слојевитости, а затим се устремљује на садржину вербалних аспеката музичко-поетске и музичко-сценске уметности, чиме специфично музички аспекти уметничког стваралаштва бивају стављени у други план.³

Међутим, да се образовно-васпитни потенцијал аспеката који се тичу музике у данашњем смислу те речи ипак мора узети у обзир, потврђује и једна чињеница коју можемо сматрати својеврсном дијагнозом проблема којим се у овом раду бавимо. Наиме, постоје упадљиве разлике између Платоновог и Аристотеловог разумевања музичке уметности и њене морално-васпитне улоге, које сежу од најширих естетичких проблема, попут различитог третирања вишеструке улоге коју уметност може имати у друштву, до ужих музичких, попут неслагања о томе које се музичке лествице и инструменти могу најбоље користити за стварање композицијâ којима се негује одређено душевно расположење. У наставку рада размотрићемо неке од разлога због којих овакве разлике постоје у учењима двојице великих грчких филозофа, а разматрање ћемо ограничити на ставове из Платонове *Државе* и Аристотелове *Политике* (док ћемо, ради контраста, на Платонове ставове из *Закона* и Аристотелово учење из *Поетике*

3 Иако се овај став може применити и на старију секундарну литературу о Платоновом и Аристотеловом разумевању музике, овде наводимо само један пример места које специфично музичка форма има у рецентнијој литератури. Примера ради, ниједан од текстова који говори о „Другој” и „Трећој” књизи *Државе* на актуелном сајту „Станфорд енциклопедије филозофије” не говори ништа о специфично музичким аспектима широког античког појма музике. Између осталог, упоредити: Pappas, N. (2016) Plato's Aesthetics, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), ed. Zalta E. N. 20. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-aesthetics>; Brown, E. (2011) Plato's Ethics and Politics in The Republic, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Zalta, E. N. 20. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/plato-ethics-politics>.

реферисати тек успут). Овако ћемо у раду поступити не само због тога што и сâм Аристотел у „Осмој књизи” *Политике* реферише искључиво на ставове о музици из *Државе*, већ и због тога што се, за разлику од контекста у коме се музика разматра у *Законима* и *Поетици*, у *Држави* и *Политици* говори о истим аспектима античког музицирања, а пре свега о музичким лествицама и музичким инструментима.

Музичка форма на васпитном задатку у Држави

Да бисмо на прави начин одредили место које специфично музичка форма – ритам и хармонија – заузима у познатој Платоновој концепцији „музичког васпитања душе”, најпре је потребно указати на позицију коју говор о форми музичког дела има у *Држави*, као и на то какав је однос саговорника према специфично музичкој тематици. На овај начин, размотрићемо да ли се често запостављање удела који има специфично музичка форма може у извесном смислу сматрати оправданим бар у случају тумачења Платонове *Државе*.

У „Другој књизи” *Државе* разматрање музичког васпитања надовезује се на говор о особинама које будући чувари државе морају имати, са посебним наглашавањем важности љубави према мудрости и знању.⁴ У складу са контекстом у коме се питање о васпитању покреће, јасни су разлози због којих ће Платон, након указивања на гимнастичко и музичко образовање, а затим и опредељења да прво сагледава музичко образовање, теоријски дискурс дијалога одмах наставити ка разматрању истинитосног карактера садржаја текста у музичком делу. Пошто младе чуваре треба учинити пријемчивим за знање (односно истину као циљ сваког сазнавања), или барем не осујетити ту затечену, почетну пријемчивост у њиховим душама, Сократ и његови саговорници, прихватавши се улоге законодаваца, осмишљавају извршење те кључне посредничке улоге између митова као заоставштине великих песника и младих душа, а у тој улози истина мора бити први критеријум. Да је у први мах истина једина релевантна за промишљање митова, показује нам и сâм Платон (односно Сократ) тиме што строго примењује овај критеријум, наводећи да су митови, посматрани у целини (*τὸ ὅλον*) лажни, али „садрже и истину”.⁵ Да ли су митске приче

4 Платон (1993) *Држава*, Београд: БИГЗ, стр. 55-56, 375е–376с.

5 Исто, стр. 57 377а. Српски превод ове реченице, према коме су митови „тако рећи, само лаж, али садрже и истину”, не осликава стварни смисао грчког текста у коме налазимо наведени термин *τὸ ὅλον*. Коментари Џејмса Адама (James Adam) у енглеском преводу *Државе* наглашавају важну нијансу у разумевању термина *ἀλήθεια* на овом месту у дијалогу, сматрајући да се он у датом контексту пре свега односи на историјску истину,

„испеване у алегорији или без ње” такође је питање које се поставља из перспективе истине и лажи као критеријума.⁶ Овакав почетак дискурса о образовању свакако у старту искључује могућност да специфично музички аспекти појма *μουσική* дођу до изражаја, па се њихово померање ка крају првог дела Платоновог говора о васпитању може сматрати разумљивим. Изгледа да је ово разлог због кога преводилац енглеског издања *Државе* Пол Шори (*Paul Shorey*) сматра да се *μουσική* у овом Платоновом разматрању може (још више) проширити и на значења која се тичу поседовања ширег културног и филозофског образовања⁷ – у том случају, још смо даље од терена специфично музичког у образовању.

Међутим, ово није једини начин приступања теоријском дискурсу о васпитању у Платоновој *Држави*, јер ће се у наставку дијалога управо непосредно дејство уметничке форме – било поетске, било специфично музичке – квалификовати као један другачији „почетак” у промишљању васпитања. Готово на самом крају говора о музичком васпитању, Сократ износи следећи став: „Није ли музика, Глауконе, основа васпитања зато што ритам и хармонија најдубље продиру у унутрашњост душе и највише је обузимају (...)”.⁸ Да је теоријски дискурс о васпитању започео оваквим увидом, удео ритма и хармоније био би озбиљније узет у обзир, а не би се свео на чулни израз пожељних или непожељних осећања или карактерних особина. Овај други „почетак” образовања мења перспективу са које се сагледава уметност на свом морално-васпитном задатку. Јасно етичко и филозофско уобличење васпитног потенцијала уметности, уобличење које у „Другој” и „Трећој књизи” резултира у формулисању пожељних карактерних особина које треба развијати (између осталог, ту су, према Сократовим речима, „храброст,

односно подударане мита са реалним историјским догађајима, а да се то значење ипак умногоме разликује од „моралне истине”, како то овај коментатор назива, односно, „стварног”, а не алегоријски представљеног, начина на који богови врше одређену (морално релевантну) интеракцију. Уп. текст двојезичног издања Plato (1969) *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., као и текст додатних коментара Џејмса Адама из издања Adam, J. (1902) *The Republic of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press – текстови су обједињени на страници: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg-030.perseus-eng1:2.377a>, 20. October 2016. У наставку текста, навођење грчких термина у заградама следи ово издање Платонове *Државе*.

6 Платон, нав. дело, стр. 59 378 d–e.

7 Упоредити: Plato, нав. дело, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1:2.376e>.

8 Платон, нав. дело, стр. 84, 401d.

разборитост, побожност, племенитост (...)”⁹ свакако јесте оно „прво” што треба узети у обзир приликом разматрања уметности из угла законодавца и педагога. Међутим, из перспективе младе душе коју образовањем треба обликовати, оно „прво“ јесте естетски доживљај, рецепција целине уметничког дела у којој се не може тачно разлучити у којој мери се образовна улога постиже формом, а у којој мери садржином. У том случају, уметничка форма, специфично естетски и специфично музички аспекти постају подједнако релевантни као и садржина, ако не и релевантнији од ње, јер млада душа не може у својеврсној теоријској и филозофској рефлексiji разлучити садржину и управљати се према одређеним јасним представама неког карактера. Насупрот томе, уметност несвесно делује на младе душе, пружајући им, испод вела пријатне форме, садржину коју су законодавци претходно добро промислили. Додајмо да, зачудо, управо на овакав приступ теми о васпитној улози музике Платон реферише у наставку *Државе*, иако му посвећује једва нешто више од једне реченице у „Трећој књизи“. Наиме, када у „Седмој књизи” говори о улози коју је музика имала у, претходно тематизованом, васпитању чувара, он тврди да је она тада служила „да, помоћу ритма, у њима развије прави такт и да у говорима постигне нешто друго али томе сродно”.¹⁰ Наведене речи не само да бацају већи нагласак на музичку форму (у овом случају, ритам), већ се, штавише, тврди да и сам текст песме овде има задатак да оствари специфично естетску, музичку и ритмичку улогу! Зашто је у „Седмој књизи” Платону важно да се комплетна музичко-поетска и музичко-сценска улога сведе на оно дејство које имају специфично естетски аспекти, а њихова се улога у преношењу „истине о стварима” остави по страни? Изгледа да се опет сâм контекст Платоновог говора показује као релевантан. Наиме, сада уметност мора бити нешто што је, у односу на аритметику о чијој се важности у наставку васпитања чувара говори у деловима који следе у „Седмој књизи”, ипак нижег карактера, ако је знање (*ἐπιστήμη*) критеријум. Различити Платонов приступи музици тако у великој мери компликују интерпретацију ових аспеката његовог учења у *Држави*.

Алтернатива изложеном тумачењу улоге музике у моралном васпитању може се пронаћи у решењу према коме се и ово непосредно дејство музике на младу душу одвија због тога што музичка хармонија „подражава” одређену хармонију душе, хармонију која одговара неким карактерима. Ипак,

9 Исто, стр. 77, 395с.

10 Исто, стр. 214, 522а.

овакав став Платон не заступа у „Трећој књизи” приликом говора о специфично музичкој форми – до оваквог решења долазимо тек када применимо Платонове ставове из „Десете књиге”.¹¹ Међутим, ово би значило применити на специфично музичку форму Платонове ставове које он износи у делу *Државе* у коме музичку форму и не помиње, па се оваквом тумачењу не приклањамо у овом раду. Са друге стране, тезу сродну овом тумачењу ће јасно изнети Аристотел у *Политици*, о чему ћемо говорити у наставку рада.

Међутим, наведени контекст говора о васпитној улози музике у *Држави* није једини разлог због кога се специфично музички аспекти античког појма музике померају у други план. Сама природа специфично музичке тематике такође утиче на начин на који се она третира у *Држави*, а ово важи и за друге формалне аспекте музичко-поетске и музичко-сценске уметности. Напомињући често у овом делу дијалога да није ни песник ни музичар, већ „оснивач државе”,¹² Сократ и практично потврђује ставове о расподели занимања које Платон заступа не само у *Држави*, већ и у другим дијалозима попут *Ијона*.¹³ Према његовим речима, њега не интересују естетски аспекти уметничке продукције и рецепције, већ „основни принципи којих се придржавају песници”.¹⁴ Сасвим другачије ставове Платон заступа у *Законима*, где се од сваког грађанина који учествује у певању које има васпитну улогу захтева да познаје и саме формалне аспекте музичког дела – хармонију и ритам, а не само моралну подлогу песама.¹⁵ Насупрот томе, Сократ се у говору о формалним аспектима у *Држави* поставља „као људи који

11 Између осталог, упоредити: Исто, стр. 307–310, 605а–607б. И у овом случају се Платонова концепција у *Законима* умногоме разликује од ставова из *Државе*, јер ту Платон јасније инсистира на томе да се музичка уметност (у ширем смислу) састоји у „сликовитом предочивању и опонашању”. Платон, (1974) *Закони*, Загреб: Напријед, стр. 98. 668d–с. Ипак, Платон је скептичан према инструменталној музици у *Законима* управо због тога што није сасвим јасно шта би она „опонашала”: такви музичари „напјев (*μέλος*) и ритам износе без ријечи, служећи се празним свирањем на китари и на фрули. Будући да се у томе ритам и склад изражавају без ријечи, тешко је разабрати шта им је смисао и којему од спомена вриједних предмета опонашања наличе”. Исто, стр. 100, 669е.

12 Платон, *Држава*, стр. 59, 379а.

13 Упоредити: Платон, *Држава*, стр. 76–77 394е–395d. Упоредити: Платон (1979), *Дела (Ијон - Гозба - Федар - Одбрана Сократова - Критон - Федон)*, Београд: Дерета, стр. 14–19, 537а–542б.

14 Платон, *Држава*, стр. 59, 379а. Упоредити: Јегер В. нав. дело, стр. 352.

15 Платон, *Закони*, стр. 100–101, 670b–671a. Упоредити: Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press, p. 309.

не умеју да се изразе“,¹⁶ а у случају хармоније ствар препушта Глаукону, јер сâм Сократ не познаје музичке лествице, али познаје критеријуме према којима их треба прихватити или одбацити.¹⁷ Са друге стране, ни Глаукон у овом случају не заступа угао гледишта професионалног музичара, већ, према Јегеру, истакнутог представника атинске омладине: он је *μουσικός*¹⁸ јер је образован, а то образовање обухвата и познавање основних облика музичког стваралаштва, без прецизног знања о свим аспектима музицирања, па се управо због тога Глаукон и не упушта у детаљније разматрање улоге ритма у васпитању. Питање ритма се затим одлаже, али са намером да се оно дубље размотри са Дамоном, који се у овом случају може сматрати професионалним познаваоцем музике, па се Платонова теза о потреби за поделом вештина чак и у овом аспекту утемељује у пракси.¹⁹ Пошто се, изузев у неколико реченица, ритам и не тематизује у *Држави*, разматрање специфично музичких аспеката античког појма музике ограничићемо у наставку на говор о уделу музичких лествица у моралном образовању.

*Платоново разумевање васпитног
потенцијала музичких лествица*

Изложене обрасце у разматрању вербалне садржине моралног васпитања музичко-поетске или музичко-сценске уметности Платон најпре примењује на форму вербалног дела ових уметности (говором о „начинима приповедања” који такође утичу на интензитет васпитног дејства),²⁰ а затим и на специфично музичку форму ових уметности. Коришћење теоријских домета претходно изложених теза о васпитању врши се уз помоћ Сократовог става који се не доводи у питање: „Мелодија и ритам треба да се управљају према речима”.²¹ Преко одбацивања недоличног понашања (туговања, нарицања) и проблематичних карактерних особина (мливости, склоности пићу, недостатку одважности, храбрости у рату или благог карактера у миру), одбацују се, као што је познато, све лествице изузев дорске и фригијске, као и сви инструменти изузев лире и китаре (и евентуално „које сиринге”).²² Међутим, иако делују као једноставан дериват

16 Платон, *Држава*, стр. 74, 392е.

17 Исто, стр. 80–82, 398с–399е.

18 Исто, стр. 81, 398е.

19 За другачије тумачење Дамонове улоге, упоредити: Јегер. В. нав. дело, стр. 353.

20 Платон, *Држава*, стр. 74–80, 392с–398б.

21 Исто, стр. 81, 398д.

22 Исто, стр. 80–82, 398с–399е.

претходно установљених образовно-васпитних образаца, ставови које Платон износи у кратком тематизовању специфично музичких аспеката садрже неколико нових претпоставки о самој музици и начину на који се она доживљава у једној заједници. Најпре се став да музика мора пратити речи приказује као општеважећа тврдња, конвенционално прихваћен образац компоновања у Грчкој Платоновог доба, без јасног Платоновог указивања на то да ли се овај образац мора следити да би се композиција могла сматрати естетски вредном, или да би композиција уопште могла имати васпитну функцију. Да постоји одређена историјска евиденција да су антички музичари следили овај композиторски образац, потврђују нам коментари Пола Шорија, већ поменутог преводиоца енглеског издања *Државе*, у којима, додуше, он не реферише на одређену литературу о томе.²³ Такође, Јегер заступа мишљење према коме се Платон оваквим ставовима бори против уметничких тенденција у његовој епохи, према којима су специфично музички аспекти били важнији од вербалних, јер је музика служила подстицању „најразноврснијих страсти”.²⁴ Са друге стране, да Платону није нужно потребан говор о речима да би указао на моралне и васпитне потенцијале музике (узете у данашњем смислу речи), потврђује и већ поменути Платонов говор о непосредном дејству хармоније на душу реципијента; на овај начин, морална функција хармоније може се објаснити и психолошки, преко указивања на модификације које она врши у души без одређеног текста.²⁵

Још једна претпоставка Платоновог говора о специфично музичким аспектима античког појма музике, посебно важна у овом раду, тиче се начина на који Платон успоставља однос између одређене музичке лествице и одређеног осећања, понашања, односно карактерне особине до које реципирање звучних карактеристика те лествице доводи. Ко је директно релевантан за успостављање овог односа, музичар, теоретичар музике или филозоф-законодавац? Наиме, чинећи Глаукона – образованог атинског младића – директно релевантним за питање односа одређених лествица и моралног васпитања, Платон чини много више него што нам говори о образовању и знању самог Глаукона, или о карактеристикама традиционалног образовања у Атини. Он тиме заправо претпоставља да постоји усвојено, уобичајено,

23 Упоредити: Plato, нав. дело, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1:3.398d>

24 Јегер, В. *Паидеиа: обликовање грчког човека*, стр. 352.

25 Упоредити: Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press, p. 21.

конвенционално мишљење о односу лествица и васпитања, а да то знају не само атински (или чак антички) музичари, већ и образовани грађани полиса. Платон и самим формулацијама у овом делу *Државе* потврђује овакву интерпретацију: он у речима Глаукона наводи да јонску и лидијску лествицу обично „зову млитавима”.²⁶ Запазимо да се Платоново конвенционално прихватање моралног ефекта музичких форми сасвим разликује од начина на који он тематизује ефекат подражавалачке форме у вербалним аспектима античког појма музике: насупротив простом позивању на опште мишљење о томе, он спроводи детаљну аргументацију о могућим последицама подражавања, полазећи од последице које оно има на саме подражаваоце, до разматрања резултата које подражавање постиже у рецепцији, када га спроводе песници, глумци или рапсоди.²⁷ Коначно, претпостављену конвенционалност Платон на самом крају говора о специфично музичким аспектима додатно ојачава позивањем на ауторитет традиције, па закључујући расправу о одабиру једних, а одбацивању других инструмената, он у речима Сократа тврди да у оваквом подухвату не чинимо ништа ново, „када одабирамо Аполона и Аполонове инструменте, а не Марсију и његове”.²⁸

Међутим, како тврди Ендрју Баркер (*Andrew Barker*), не може се са сигурношћу рећи да ли је Платон имао у виду ставове одређених познавалаца хармоније приликом формулисања учења из *Државе*.²⁹ Док ће Баркер решење за ову ситуацију потражити у Платоновом кокетирању са традицијом питагорејаца, ми ћемо у овом раду довести у питање ову Платонову претпоставку, упоређивањем његових и Аристотелових ставова о музичким лествицама и инструментима. Укратко разматрајући ставове из *Државе*, Баркер такође наводи да је Платоново везивање моралне улоге музике управо за саме музичке лествице, а не за конкретне мелодије, вероватно идеја до које је дошао сâм Платон, јер се она не подударала ни са једном познатом теоријом музике тога доба.³⁰ Развијајући Баркерovo тумачење у правцу сагледавања естетичких препоставки овог Платоновог става, можемо поменути да се он заправо темељи на проблематичном, чак наивном мишљењу о фиксираној, непроменљивој интеракцији форме и садржаја у једном уметничком делу. Укратко речено, овај став подразумева да каква год била мелодија

26 Платон, нав. дело, стр. 81, 398е.

27 Исто, стр. 77–78, 395b–396е.

28 Исто, стр. 82, 399е.

29 Barker, A. нав. дело, р. 309–311.

30 Исто, р. 309.

сачињена од тонова једне лествице, она ће увек – без изузетака и без утицаја других фактора, попут односа те мелодије и одговарајуће хармоније, ритма, али и фактора који се тичу музичког извођења, динамике, темпа и томе слично – бити повољна за приказивање једног (и само једног) карактера.

Наведеним Платоновим претпоставкама вратићемо се још једном током говора о Аристотеловом поимању античке музике. На крају говора о Платоновом разумевању удела специфично музичких аспеката широког античког појма музике, потребно је осврнути се и на статус самог уживања у музици у *Држави*. Рачунајући на непосредно дејство музичке форме, о чему је претходно било речи, Платон жели истовремено да задржи осведочену пријатност коју је спонтани музички израз његовог доба изазивао у његовим суграђанима као рецепијентима, али да одбаци све морално проблематичне последице у виду дисбаланса у души услед сталног излагања естетској форми која изазива одређени емотивни набој. Ипак, можемо се запитати, у којој мери је ова форма заиста пријатна након Платонове „чистке” уметности у *Држави*? Да се уживање у уметничкој форми свакако редукује овим васпитним програмом, свестан је и сâм Платон, о чему успут говори у разматрању различитих врста приповедања. Сократ тестира свог саговорника да ли ће можда посустати због лепоте када, као могући противаргумент за њихову „чистку”, износи став: „Али, Адеманте, пријатан је мешовити начин”.³¹ Разуме се, посустајања нема, ни Сократовог, ни Адемантовог. Иако је из изложених ставова јасно да је Платон спреман да жртвује пријатност у име моралног васпитања, ситуација до које долази након Платонове редукције уметничког није тако недвосмислена као што на први поглед може изгледати. Наиме, из перспективе младе душе која се рађа и одраста у новим друштвеним оквирима „идеалне” државе, редукована уметничка средства – звук лире, китаре, сиринге, дорске и фригијске лествице, као и на одређене ритмове – заправо јесу све што та млада душа познаје као „музичко”, а све што је икада доживела ограничава се на изражајне могућности набројаног. Другим речима, ако је Платонова „чистка” доследно спроведена, нема својеврсне „редукције пријатности” за нове младе душе, јер се њихово поимање музичког може сматрати осиромашеним само у поређењу са, претходно познатим, богатим музичким животом Грчке Платоновог доба. Из ове нам перспективе уметничког богатства античке Грчке и Јегер нам скреће пажњу на осиромашење до кога би у „идеалној” држави дошло.³²

31 Платон, нав. дело, стр. 79, 397d.

32 Јегер, В. нав. дело, стр. 347-348.

Ипак, музика нове Платонове државе може се сматрати осиромашеном само за оне душе које су искусиле спектар уметничког у мање „идеалним” оквирима, а у таквој ситуацији могу бити једино сами оснивачи нове државе, којима, као и самом Платону, вероватно не би био проблем да разноврсност уметничког тек тако жртвују зарад моралног васпитања. Коначно, да је Платон ипак свестан да ће цензура уметности, представљена у *Држави*, довести до редукције њене изражајне моћи, а да ће ова редукција у крајњој инстанци угрозити и њено васпитно дејство, показује и то што је он у *Законима* инсистирао на томе да песме које служе васпитању треба периодично мењати, како сама жеља за песмом код реципијената не би пресахла.³³

На крају, да је сам Платон озбиљно узимао формалне (а тиме и специфично музичке) аспекте у свом конципирању моралног образовања, потврђује и чињеница да је и *Држава* написана у малопре поменутој „подражавалачкој форми”. Уколико имамо у виду Платоново разрачунавање са подражавањем као формом приповедања (разрачунавање које је релативно умерено у „Трећој књизи”, али узима маха у „Десетој књизи”),³⁴ не морамо посебно наглашавати да се у односу између ових Платонових идеја и његове сопствене литерарне праксе може пронаћи специфична врста ироније. Међутим, ако се и може Платону приговорити да не чини оно што проповеда, ипак се може тврдити да ово Платоново поступање није својеврстан самосврховити естетски феномен, већ његово вешто коришћење пријемчиве литерарне форме у реалном контексту у коме живи – у постојећој атинској држави, независно од било какве „идеалне” државе.

Вишеструка улога музике у Аристотеловој Политици

Већ у првим ставовима о музици у „Осмој књизи” *Политике* можемо уочити да Аристотел сасвим другачије разумева начин на који је потребно тематизовати уметничку продукцију и њено место унутар одређене друштвене концепције. Не реферишући на почетку „Осме књиге” *Политике* директно на Платонове ставове из *Државе*, Аристотел нам јасно ставља до знања да не жели да игнорише вишеструку улогу естетског у човековом животу, па констатује да се у промишљању музике мора узети у обзир како њена улога

33 Платон, *Закони*, стр. 94, 665с. Упоредити: Rocconi, E. The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012), Leiden: Brill, p. 130.

34 Платон, *Држава*, стр. 310, 607 б-с.

у обезбеђивању уживања (односно „одмора” и „забаве”), тако и њена васпитна улога.³⁵ Оваква почетна позиција „Осме књиге” *Политике* не сведочи само о Аристотеловом истраживачком карактеру, склоном да разматрање проблема започне реферисањем на искуствену евиденцију или уобичајено мишљење о предмету промишљања), већ и о јасној Аристотеловој свести о повезаности ових двеју улога уметности, повезаности која ће у крајњој инстанци резултирати у говору о утицају самог уживања на васпитање, као и васпитања на (будуће) уживање. Желећи да сваку од улога уметности промисли до одговарајућих консеквенци, Аристотел указује на то да се уживање у музици подједнако тиче како образованих људи у полису, тако и занатлија и робова, па сваком од њих треба обезбедити одговарајући предмет рецепције, макар се он, према одређеним стандардима, могао сматрати „грубим” или „погрешним”.³⁶ Штавише, спроводећи у друштвеном уређењу о коме говори својеврсну „демократизацију укуса”, којом се не би могао похвалити ниједан његов савременик, изгледа да Аристотел има у виду и могућности уметничког дела да пружи забаву која превазилази оквире стриктно естетског, па када на том месту у тексту наводи праксу уметничког надметања у античкој Грчкој, он заправо реферише и на уживања у самом долажењу у додир са вештином, техником извођења музике, односно, у ономе што бисмо данас назвали пуком виртуозношћу: Разуме се, од античких Грка не можемо очекивати овакво раздвајање пуког техничког и стриктно естетског, будући да се у самој етимологији „техничког” крије још једна кључна реч за разумевање античког поимања музике, реч *τέχνη*. У оквиру синтагме „μουσική τέχνη”, ова реч указује на то да се стриктно естетски аспекти музичке вештине могу посматрати засебно само ако се притом реферише и на надахнуће које у овој делатности обезбеђују Музе (па одатле и „μουσική”) као и на то да је уживање један од циљева ове делатности (а овако поступа Аристотел, издвајајући „одмор” и „забаву” као примарна дејства уметничког, за разлику од занатских делатности у којој је производња одређеног предмета или обезбеђивање одређене услуге основни задатак).³⁷

Релевантност Аристотелове *Политике* за промишљање музичких форми у антици посебно долази до изражаја ако имамо у виду да под музиком Аристотел најпре подразумева

35 Аристотел (2003) *Политика*, Београд: БИГЗ, стр. 220-221, 338а-1338б.

36 Исто, стр. 230, 1342а.

37 Упоредити: Destree, P. Education, leisure and politics, in: *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, eds. Deslauriers, M. and Destree, P. (2013), New York: Cambridge University Press, p. 317.

инструменталну музику.³⁸ Овакво Аристотелово поступање директно усмерава даљи ток његовог промишљања морално-васпитне улоге уметности и чини текст *Политике* умногоме другачијим од ставова из *Државе*. Прецизније речено, Аристотел заправо полази од ставова сличних Платоновим из *Државе*, али се на њима не задржава; он најпре говори о осећањима које изазива музика (не одвајајући притом инструменталну и вокално-инструменталну музику) и директном односу између одређеног осећања и одговарајуће карактерне особине коју то осећање дугорочно, након учесталог деловања на душу, изазива у души реципијента.³⁹ Јасно је да Аристотел овим речима пре свега врши прелаз са уживања као једне од сврха уметности ка васпитним потенцијалима музике у ширем, античком смислу те речи. Међутим, Аристотел одмах након овог увида усмерава свој теоријски дискурс ка инструменталној музици, музици у ужем смислу, односно специфично музичким аспектима ове уметничке делатности, преко ставова да „мелодије саме собом подражавају осећања” и да „душа има неке сродности са хармонијама и ритмовима”.⁴⁰ Аристотелово усмеравање ка говору о васпитном потенцијалу уметности упадљиво се разликује од начина на који Платон води дијалогско разматрање васпитне улоге музике: Платон не допушта музичкој форми самосталне утицаје, детерминишући сваку њену улогу ставом да се „музика мора управљати према тексту”, док Аристотел у контексту музичког образовања практично прескаче сваки говор о уделу текста, и директно стреми ка специфично музичким аспектима. Аристотел овако поступа да би у наставку „Осме књиге” говорио о начинима на које управо само свирање музичких инструмената може допринети васпитању.

Зашто Аристотел инсистира на пракси извођења музике као релевантној за морално васпитање грађана? Из претходно изложених ставова о непосредном утицају музике на душу реципијента, јасно је да грчки филозоф проналази одређене васпитне потенцијале и у самој рецепцији музичког дела, али сматра да је „тешко” или чак „немогуће” те потенцијале остварити, тако да „неко постане добар судија у нечему чиме се није бавио”.⁴¹ „Постати судија” овде не значи бити способан за естетско вредновање музичког дела, већ бити

38 Аристотел, нав. дело, стр. 225, 1339a, 226, 1340b. Упоредити: Jones, E. M. (2012), Performance, Pleasure and Value in Aristotle's Politics, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, p. 163-164.

39 Аристотел, нав. дело, стр. 225–227, 1339a–1340b.

40 Исто, стр. 226, 1340a, 227, 1340b.

41 Исто, стр. 227, 1340b.

у стању просуђивати морално дејство музике на одређену душу. Нема „естетског критеријума” према коме се музичко дело карактерише као лепо/вредно или ружно/безвредно, већ има хедонистичког критеријума (на основу кога дело пружа или не пружа уживање образованом или необразованом човеку), и васпитног критеријума (према коме дело омогућује или не омогућује младој души да буде афицирана осећањима достојним слободног човека, осећањима која ће, у крајњој инстанци, довести до карактера који приличи таквом човеку).⁴² Аристотел је и у наставку текста, након извршене „демократизације укуса” на хедонистичком нивоу, свестан да таква теза резултира у томе да се музичко извођење као предмет уживања у потпуности прилагођава слушаоцу чак до те мере да излази из оквира естетског и приближава се вулгарном (у свакодневном смислу те речи).⁴³ Међутим, пошто слободном и образованом човеку не приличе уживања која нису у складу са „политичком врлином” као системом моралних вредности,⁴⁴ потребно је да се ови људи у младости упознају како са моралним вредностима, тако и са музичким формама које ове вредности изражавају.⁴⁵ Изгледа да Аристотел сматра да ће људе који живе у складу са врлином, али им нису познате музичке форме, и даље омамљивати „раскалашни” звуци појединих музичких лествица или инструмената, док ће људи који познају вештину извођења музике на инструменту, али немају морално васпитање, своју вештину примењивати, како сам Аристотел каже, ради пружања уживања слушаоцима свих врста, а посебно необразованим слушаоцима, јер неће имати својеврсну „моралну баријеру” приликом извођења музике која изазива недолична осећања.⁴⁶

Насупрот наведеним примерима, деца млади људи који усвајају морално васпитање заједно са музичком вештином, имају вишеструку корист од таквог морално-васпитног програма, коју Аристотел, попут савременог педагога, излаже у наставку *Политике* корак по корак. Учећи да свирају на одређеном музичком инструменту, они се, према Аристотелу, најпре и сами забављају – ова делатност чини њихово образовање пријатним и занимљивим.⁴⁷ Другим речима, Аристотел не заборава да хедонистичко дејство уметности

42 Другачији став од овде изложеног може се наћи у: Destree, P. нав. дело, р. 318.

43 Исто, стр. 229, 1341b. Упоредити: Jones, E. M. нав. дело, р. 179.

44 Аристотел, нав. дело, стр. 227, 1341a.

45 Упоредити: Јегер. В. нав. дело, стр. 353.

46 Аристотел, нав. дело, стр. 229, 1341b.

47 Исто, стр. 226-227, 1340b.

не може једноставно „престати” чак ни у самом чину васпитања. Вежбајући да изводе на одређеним инструментима различите музичке лествице и ритмове, они музичке форме повезују су „покретима у души”, односно осећањима која ове форме изазивају, омогућавајући им да у случајевима када дођу у додир са овим формама у извођењима „професионалних” музичара, њихове душе не буду неприпремљене на различите, непредвидиве емотивне одзиве.⁴⁸ Учење свирања одређених лествица и ритмова на инструменту омогућава да се одређена музичка форма адекватно повеже са одређеном садржином у виду осећања. Сасвим супротно хансликовској (*Eduard Hanslick*) естетици музике, Аристотелова музика истовремено и „приказује” и „изазива” осећања. Музичко образовање састоји се у увиђању тог ланца између емотивног одзива, музичке форме и осећања које је музичар „подражавао”. Иако о томе Аристотел ништа не каже у „Осмој књизи” *Политике*, до кључне морално-васпитне улоге самог музичког педагога који музичко васпитање спроводи, долази тек након увиђања тих веза. Педагог повезује тај ланац естетског – доживљено осећање, форму која је осећање изазвала и иницијално осећање које је композитора музичког дела довело до дела – са одређеном карактерном особином, која се сматра достојном или недостојном слободног и образованог грађанина. Ту кључну улогу не може учинити само дете које се подвргава извођењу музике – за самог младог извођача, музицирање је слободна игра, коју учитељ мора сместити у одговарајући контекст моралних вредности, како ово музицирање не би било просто, самосврховито уживање.

Музичке лествице у Аристотеловој Политици и Аристотелова критика ставова из Државе

Као и у случају Платоновог разумевања улоге музике у моралном васпитању, и овде се можемо запитати: шта једну музичку форму чини погодном за изазивање одређеног осећања (и формирање одређеног карактера)? Иако Аристотел тврди да „природа” (*φύσις*) одређене хармоније детерминише њену способност да искаже одређена осећања,⁴⁹ изгледа да се овај његов став не заснива на његовим сопственим естетичким промишљањима, већ на општем мишљењу

48 Исто, стр. 226 1340b. Упоредити: и Jones, E. M. нав. дело, р. 167.

49 Аристотел, *Политика*, стр. 226, 1340a. Упоредити: Aristotle (1944) *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, translated by Rackham, H., Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. October 2016, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:8.p.1340a>. Грчки термини у заградама у наставку текста следе ово издање Аристотелове *Политике*.

теорије музике времена у коме је живео. Аристотел се више пута у „Осмој књизи” *Политике* позива на мишљења како музичарâ, тако и филозофâ (не именујући их притом), па нам, као и Платон, сугерише да постоји одређено конвенционално тумачење улоге музичких лествица, тумачење кога се сви придржавају.⁵⁰ Аристотел поступа као Платон и када морално-васпитну улогу уметности везује за музичке лествице, а не за конкретна музичка дела, чиме се утисак о конвенционалној употреби ових лествица још више појачава. Међутим, када сâм Аристотел разматра сваку од лествица појединачно, указујући на емоције које изазивају, а затим и на њихове васпитне потенцијале, долазе још једном до изражаја упадљиве разлике у учењима двојице грчких филозофа.

Још увек не наводећи ставове из *Државе*, Аристотел у наставку „Осме књиге” износи мишљење према коме „треба користити све хармоније, али не све на исти начин”.⁵¹ Овим нам Аристотел јасно ставља до знања да никаква „чистка” уметности не долази у обзир, већ треба пажљиво поделити лествице на оне у којима, поред изазивања одређеног уживања, постоји и морални потенцијал (које су *ἠθικός*), и оне које могу да пруже само уживања различитих врста.⁵² Штавише, не само да се у *Политици* не говори о одређеној „чистки” музичких форми, већ Аристотел јасно напомиње да млади људи који уче да свирају неки инструмент треба да познају и музичке лествице које изазивају уживање, како би ове лествице адекватно реципирали када у старијем добу дођу у додир са њима.⁵³ Овај став Аристотел износи непосредно критикујући Сократове ставове из *Државе*. Међутим, није сасвим јасно да ли у овој краткој тврдњи на самом крају *Политике* Аристотел мисли на све лествице без изузетака. Уколико је то случај, како ускладити овај Аристотелов став о томе да треба учити све лествице са већ поменутом поделом лествица, према којој су неке прикладније за морално васпитање? Са друге стране, уколико млади људи учењем инструмента усвајају све лествице, а не само оне које имају морални потенцијал, тиме само морално васпитање уз помоћ музичких форми постаје додатно отежано, јер би тиме сав терет моралног васпитања морао преузети музички тутор, који би у самом акту подучавања морао утицати на укус младих рецепијената, чинећи готово немогући задатак,

50 Исто, стр. 226, 1340b, 230, 1341b, 231, 1342b. Упоредити: Barker, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*, p. 328.

51 Аристотел, нав. дело, стр. 230, 1342a.

52 Исто.

53 Исто, стр. 231–232, 1342b. Jones, E. M. нав. дело, p. 166–167.

јер се често може дешавати да се ученицима допадне баш оне лествице које учитељ мора прогласити мање „вредним” од других из перспективе погодности или непогодности карактера који оне обликују.

Да би разрадио своје тезе о морално-васпитном потенцијалу музике, Аристотел наводи одређене музичке лествице заједно са осећањима које оне изазивају и карактерима који оне могу обликовати. Тако он говори да миксолидијској скали одговарају „тужна и потиштена расположења”, дорској мирна осећања и „мушки карактер”, па, према томе, и васпитни потенцијал,⁵⁴ фригијској „страст” а лидијској „углађеност” (*κόσμιος*),⁵⁵ па тиме и васпитни потенцијал.⁵⁶ Изузев у случају миксолидијске као неадекватне, а дорске као примерене, Аристотелов избор музичких лествица умногоме је другачији од Платоновог. О томе и сам Аристотел говори у *Политици*, критикујући Платона зато што је фригијску лествицу уврстио у свој васпитни програм, не узимајући у обзир да она има „исто дејство као фрула међу инструментима”.⁵⁷ Са друге стране, Аристотел зачудо не коментарише то што је Платон одбацио лидијску лествицу, сматрајући је „млитавом”, док је Аристотел на самом крају *Политике* проглашава најадекватнијом за васпитање деце. Исту ситуацију затичемо и у разликама између Платоновог и Аристотеловог избора адекватних инструмената које треба уврстити у образовање. Иако би се очекивало да Аристотел овом проблему приступа ревносније, с обзиром на то да у самој вештини музицирања налази васпитни потенцијал, његов говор о инструментима сажет је колико и Платонов. Док обојица грчких филозофа указују на проблематичне ефекте које фрула може изазвати у реципијенту, приписујући јој могућност побуђивања недоличних страсти у слушаоцу, Аристотел је ипак не одбацује сасвим, наводећи да она може користити у сврхе изазивања катарзе (притом не придајући катарзи морални значај, као што се овај аспект Аристотеловог учења обично тумачи из перспективе *Поетике*).⁵⁸ Аристотел помиње морални удео текста неке песме само једном у „Осмој књизи” *Политике*, и то управо у разматрању неповољног васпитног ефекта музицирања на фрули – наиме,

54 Аристотел, нав. дело, стр. 226, 1340б.

55 Ако узмемо у обзир спектар значења речи *κόσμιος*, поред естетске димензије коју издваја српски превод, важно је издвојити и она значења те речи која указују на ред, склад који ова лествица може изазвати у души реципијента. Исто, стр. 232, 1342б.

56 Исто, стр. 231–232, 1342а–1342б.

57 Исто, стр. 231, 1342а–1342б.

58 Исто, стр. 228, 1341а.

само свирање фруле „оногоућава пратњу речима”.⁵⁹ Из сличних разлога Аристотел сматра васпитно неподобним и низ других инструмената (пектиду, барбит, хептагон, тригон и самбику) али и китару, коју, присетимо се, Платон сматра погодном за васпитање, поред лире и (евентуално) сиринге.⁶⁰

Сама чињеница да Аристотел фаворизује другачије лествице или инструменте у односу на оне које је претходно прихватио Платон не говори нам ништа о предностима или ма нама једног или другог филозофског учења. Штавише, оба филозофа ову врсту одабира врше спрам моралног васпитања слободног грађанина полиса, који се, у грубом прегледу, и у једној и у другој концепцији састоји у ограничавању музичке делатности у пружању својеврсног подстицаја за непримерене изливе емоција и неконтролисано понашање под дејством страсти. Међутим, оба филозофа се позивају на уобичајено мишљење о последицама које одређене музичке форме имају у животу грчког друштва њиховог времена, на стручно мишљење својих савременика (музичара, теоретичара музике и других филозофа) или на суд традиције, а долазе чак и до међусобно противречних васпитних програма. Због тога се овде може отворити питање да ли се овај проблем састоји у неадекватном односу који ове филозофије успостављају са мишљењима своје епохе, у самим историјским околностима у којима се ови филозофи налазе, или у природи саме теме којом се они баве? Разуме се, разлике између Платоновог и Аристотеловог разумевања музике могуће је приписати и историјским променама које музика трпи у том историјском тренутку: овакво тумачење, без упоређивања Платоновог и Аристотеловог разумевања музике, сугерише и Љубомир Црепајац, коментатор српског издања *Политике*, у коментарима уз „Осму књигу”, не реферишући на литературу која то поткрепљује.⁶¹ Међутим, нећемо се задржати на овом могућем решењу овог проблема, већ ћемо у закључку рада покушати да сагледамо да ли се у уметничкој делатности као таквој могу пронаћи разлози за неухватљивост једногласног решења о моралној улози музичке форме.

Закључак

Наведене разлике између изложених Платонових и Аристотелових ставова о улози музичких форми у моралном

59 Исто.

60 Исто, стр. 228–229, 1341a–1341b.

61 Упоредити: Црепајац, Љ. (2003) *Напомене и објашњења уз осму књигу*, у: Исто, стр. 276.

васпитању могу, као што је приказано у раду, имати различите консеквенце у промишљању филозофија ових аутора, а посебно у погледу статуса уметничког и естетског у теоријски моделованим друштвеним концепцијама о којима ови аутори говоре. Специфично музичку форму из различитих разлога ови филозофи издвајају као релевантну за морално образовање: Аристотел због њеног непосредног дејства на душу реципијента, као и због способности да младу душу припреми за уживања достојна слободног човека; Платон због њене улоге у додатном истицању моралних потенцијала који потичу од текста, али и због њене способности да и самостално пронађе пут до душе коју је потребно морално васпитати. Иако је, поред истакнуте моралне улоге, дамет уметничког у Аристотеловој *Политици* ипак ограничен на спектар уживања које уметност може да пружи (уживање, које, као што смо показали, чак и не мора бити стриктно естетског карактера), јасно је да Аристотел самој сфери естетског оставља више простора, допуштајући не само то да морално васпитање и (естетско) уживање коегзистирају унутар једне друштвене заједнице, већ и то да ове две улоге уметности у великој мери утичу једна на другу. Супротно свом прослављеном ученику, Платон не увиђа да жртвовањем уживања удаљава уметнички производ од човека, па ипак лишава уметност оне изражајне снаге коју жели употребити у васпитне сврхе, можда још једино рачунајући на то да су, као што смо показали, у строго цензурисаној држави преостали уметнички облици једино што млади грађанин „идеалне” заједнице о уметности зна.

Сматрамо да се још важнија последица упоређивања улоге коју специфично музичка форма има у Платоновој *Држави* и Аристотеловој *Политици* тиче увиђања начина на који је антички свет Платоновог и Аристотеловог доба разумевао саму музичку форму. Наиме, као што је наговештено на крају дела о Аристотелу, саме разлике у учењу ове двојице филозофа, који су практично савременици, сугеришу нам да се карактер музичких форми у антици можда не може сматрати тако јасно одређеним, конвенционално установљеним, ауторитетом традиције утемељеним и томе слично. Који аспекти комплексне сфере уметничког и естетског могу бити искоришћени у моралне сврхе, и да ли се уопште могу прихватити такве улоге – то је за античког човека морало бити отворено питање, као што је оно и нама отворено данас. Уколико се сагледају све консеквенце изложених разлика у третману специфично музичке форме у Платоновој *Држави* и Аристотеловој *Политици*, отварају се нове могућности тумачења античког појма музике и њене васпитне улоге – могућности које однос антике према музици (али и уметности уопште)

сагледавају у контексту динамичног античког живота, свакодневног активног одношења античког човека према уметности, јаког утицаја уметности на разумевање живота самог античког човека (утицаја на коме се, примера ради, управо и темељи Ничеово [*Friedrich Nietzsche*] тумачење античке уметности у *Рођењу трагедије*), могућности уметности да промени античке моралне и политичке вредности (на чему се, између осталог, базира и Платонова жустра критика делатности рапсода у *Ијону*) и тако даље. Овакво тумачење античког појма уметности неће сматрати антички живот статичним и укалупљеним у тој мери да се, као што Јегер сматра, промена музичке парадигме у антици готово може сматрати политичком револуцијом.⁶² У том случају, може се довести у питање и већ наведени став Црепајца о томе да је епоха у којој је Аристотел живео доба великих промена у музици, јер се можемо с правом запитати који то историјски тренутак није доба великих иновација у музици? Приложено динамичко приступање античком поимању музике (које тек треба развијати у неком будућем раду) у Платоновом строгом одношењу према уметности може препознати живи организам античке музике који, из Платонове перспективе, баш због тога треба кротити да се не би окренуо против моралних вредности једне заједнице. У Аристотеловој вишеструкој обради специфично музичког, овакав приступ види слику живахног музичког живота антике, динамичног посебно са тачке гледишта саме државе и њених законодаваца, који, као у Аристотеловом кратком приказивању историје утицаја фруле, овај инструмент час укључују, а час искључују из образовања, не увиђајући тачне границе његовог утицаја.⁶³ Штавише, о динамици уметничког живота антике сведочи у Аристотеловој *Политици* и готово неприметан пример неуспешне уметничке праксе музичара Филоксена, који покушава да компоује дитирамб користећи дорску, а не уобичајену фригијску лествицу.⁶⁴ Судећи по разликама које постоје у Платоновом и Аристотеловом одабиру музичких лествица, Филоксен свакако није једини који испробава нове уметничке форме и проширује границе уметничког, већ се то померање граница може сматрати и предусловом сваке аутентичне уметничке делатности, како античке, тако и савремене.

62 Јегер, В. нав. дело, стр. 352.

63 Аристотел, нав. дело, стр. 228–229, 1341а.

64 Исто, стр. 231, 1342б.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adam, J. (1902) *The Republic of Plato*, Cambridge: Cambridge University Press, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1>
- Аристотел, (2003) *Политика*, Београд: БИГЗ.
- Aristotle (1944) *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, translated by H. Rackham. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. October 2016, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:8.1342b>
- Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press.
- Brown, E. (2011) Plato's Ethics and Politics in The Republic, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Zalta E. N. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/plato-ethics-politics>
- Destree, P. Education, leisure and politics, in: *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, eds. Deslauriers, M. and Destree, P. (2013), New York: Cambridge University Press.
- Јегер, В. (1991) *Паудеиа: обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница.
- Jones, E. M. Performance, Pleasure and Value in Aristotle's Politics, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012) Leiden: Brill.
- Pappas, N. (2016) Plato's Aesthetics, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), ed. Zalta, E. N. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-aesthetics>
- Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press.
- Платон (2002) *Држава*, Београд, БИГЗ.
- Платон, (1974) *Закони*, Загреб: Напријед.
- Платон (1979) *Дела (Ијон - Гозба - Федар - Одбрана Сократова - Критон - Федон)*, Београд: Дерета.
- Plato, (1969) *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey*, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1>
- Rosconi, E. The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012) Leiden: Brill.

Dušan Milenković

University in Niš, Faculty of Philosophy – Department of Philosophy, Niš

MORAL EDUCATION AND THE AESTHETIC FORM
OF MUSIC IN PLATO'S *REPUBLIC*
AND ARISTOTLE'S *POLITICS*

Abstract

This paper examines Plato's and Aristotle's views on the role of music in moral education, with special emphasis on the chapters of *Republic* and *Politics* dealing with musical harmony and musical scales, regarded as formal aspects of music as an art form. Comparing these two philosophers' positions their approach to the art of music appears to be different, which seems to have consequences in terms of both their conceptions of education and their aesthetics. Pointing out the differences in their choice of musical scales and instruments suitable for education, the paper discusses whether the reasons why these differences exist are to be found in their own philosophical doctrines or in the conventionally established musicianship of their epoch to which both these authors refer but reach different conclusions.

Key words: *Plato, Aristotle, Republic, Politics, education, music, musical scales*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду