
KREŠIMIR VALIĆ

SUŠTINSKI NESPORAZUM O SUŠTINI MUZIKE

RASKORAK IZMEĐU RACIONALNOG I MITSKOG

Ova tema, koja je uže svedena na područje muzike, može se zapravo samo donekle gledati u kontekstu ostalih umjetnosti, jer ma koliko bila dodirna u stvaralačkom postupku (Etien Surio: *Odnos među umjetnostima*) u svojoj najdubljoj osnovi, ona predstavlja usamljeni izvor čiste imaginacije, što je, u priličnoj mjeri, kao vremenski čin, distancira od prostornog, plastičnog stvaralaštva ostalih umjetnosti.

Ono što bismo mogli uzeti za neku zajedničku osnovu, to je veličanstvena i trijumfalna igra polariteta, koja je tako unisono utvrđena u svekolikoj historiji ljudske misli, da je njihova podudarnost gotovo potpuna. Kod Aristotela (*Poetika*), ona se javlja kao „pasivni i aktivni duh”, kod Hegela (*Estetika*) kao varka uma, kod Marksa kao integralni čin emotivnog i racionalnog, kod Ničea (*Rođenje tragedije*) kao „apolonsko i dionizijsko”, kod Bašlara (*Poetika prostora*) kao spontanost i uobličenje (zanimljivo je spomenuti osnovne tematske determinante, koje Bašlar izvodi iz Empedoklovih elementarnih principa), kod Novalisa kao „kontrola nad nesvjesnim”, kod Junga kao „omogućavanje podsvjesnog čina samostvarivanja”, kod Hajdegera (*O biti umjetnosti*) kao „istina na djelu”. Slične stavove srećemo kod Klajsta, Dostojevskog, Tolstoja, Hesea, Helderlina.

Prema tome, osnovna priroda umjetnosti jeste sklad iracionalnog i racionalnog (sadržaj i forma), imaginacije i apstrakcije, ontološkog i fenomenološkog, dakle one fundamentalne, postojeane kategorije Pra-jednoga (ili kolektivno-nesvjesnog kako ga Jung naziva) s jedne strane, i promjenljive, formalne kategorije, koja u historijskom hodu čini stilsko obilježje. Ta bivalentnost čini svako umjetničko djelo, istovremeno, vremenskim i vanvremenskim.

Kada se uoči ovaj osnovni sklop (koji zapravo čini neraskidivu cjelinu umjetničkog djela) bit će nam lakše shvatiti pogrešan pristup muzici, koji je izgleda šira specijalnost, a ne samo naša, i koji onemogućuje „shvaćanje” ili bolje reći doživljaj njene suštine.

Iako razmatranje približavanja muzike kroz odgojno-obrazovni proces samo periferno zahvaća ovu temu, nije ga moguće izbjeći, jer i od toga zavisi, premda manje, shvaćanje suštine muzike, ako ne u kreativnom, a ono sigurno u doživljajnom aspektu. Zato ćemo se, najkraće što je moguće, osvrnuti na metodologiju muzičkog odgoja.

U nastavi muzike osnovno polazište, u većini slučajeva, je teoretsko — note, linije, ključevi, tonaliteti, intervali i kasnije kronologija i faktografija historije muzike — dakle upravo čudesno obrnut postupak, koji sa muzikalnošću i zdravim razumom nema nikakve veze.

Ovakvu metodologiju, „ruku-podruku” solidarno sprovode predstavnici funkcionalne, DO-LA i intervalske metode. Ako ovom apsurdnu gnjavljenja muzike dodamo i tzv. „kombiniranu” metodu (sic!), učenje muzike „po sluhu”, onda si zapravo moramo postaviti ozbiljno i donekle zabrinjavajuće pitanje: zašto je motivacija kod djece svedena na najmanju moguću mjeru, a broj učenika, koji su s mnogo ambicija pristupili učenju muzike opada više od dopuštenog?

Postavimo još nekoliko pitanja. Zašto se iz nastave, stvarno ili „prešutno”, eliminiraju djeca za koju je neko utvrdio da nemaju „sluha”, a zapravo su to slučajevi prividne nemuzikalnosti, odnosno slučajevi tzv. latentne muzikalnosti, čije se dispozicije mogu kretati od prosječnih do izuzetnih? Jer je nepobitno utvrđeno da stvarno nemuzikalnih ima oko 0,3 posto — svi ostali ulaze u osnovne kategorije neotkrivene muzikalnosti:

- dijete ne može „naći svoj glas”
- nemogućnost koordiniranja vokalnih mišića
- fiziološki poremećaj.

U sva tri slučaja radi se o temeljnom nesporazumu, kod kojeg se ne polazi od otkrivanja unutrašnjeg svojstva, već od trenutne fenomenologije. Tonik-sol-fa metoda je jedina metoda koja pruža djetetu mogućnost da sebe muzički otkrije, jer je neprekidno okruženo muzikom, koja je postala ishodištem i konačnim ciljem cjelokupnog odgojnog procesa: muzika — simbol — muzika. Velike zasluge u stvaranju i usavršavanju ove metode pripadaju Džonu Kervenu, glasovitom engleskom muzičkom pedagogu, koju su kasnije razradili Galen, Ševe, Pari i Kodaj.

Ovo smo morali spomenuti zbog dva bitno različita pristupa: teoretsko-formalnog i muzikalno-kreativnog. Boriti se za mjesto i značaj ove posljednje orijentacije ne znači samo svrsishodnost i monolitnost jednog postupka, već i ulazak u jedan relativno jedinstveni sistem muzičkog obrazovanja.

Šteta što se razradom spomenutih metoda ne možemo, ovog časa, detaljnije pozabaviti — to bi značilo prijeći okvire ove teme — no, definirajući ih u općem određenju dolazimo (kod prve tri metode) do apsurdne situacije: zašto pristupiti kreativnoj imaginaciji pojmovno-slikovitim načinom, kada nam je poznato da se elementarna, temeljna vrijednost iracionalnog opire „prevodenju” u konvencionalni jezik. Stvari i pojave, doduše, postoje preko svoje suprotnosti, ali se njima ne mogu i ne smiju tumačiti. Muzika kao podsvjesni čin samoostvarivanja ima svoju vlastitu prirodu, svoju vlastitu „logiku”, svoju specifičnu realnost, koja kolidira sa formalnim samo utoliko ukoliko se ontološko želi objasniti fenomenološkim. Međutim, ne bismo smjeli pasti u zabludu pa odrednice suštinsko-formalno tumačiti kao nepomirljive suprotnosti. One jesu, u polifonoj igri sadržaja i forme suprotnosti „po sebi”, no one se ujedinjuju u kompatibilnost, stvarajući integralni čin — umjetničko.

Donekle se racionalni pristup muzici može opravdati kod izučavanja instrumenta, odnosno dirigiranja, ali samo donekle. U tim i takvim slučajevima, određivanje motiva, fraza, gradacije, klimaksa, može biti samo ishodište, koje će u jednoj fazi sazrijevanja dopustiti reprodukciji mogućnost ponovnog stvaranja. U tom trenutku, formalna obilježja postat će svojstvom spontane i nadahnute interpretacije, kojih je reproduktivni umjetnik jedva svjestan. Tih je obilježja, budimo s tim načistu, jedva svjestan i sam umjetnik.

Umjetnik u času stvaranja (zbog toga se opiremo racionaliziranju elemenata muzike, više nego što je dopušteno), nije imao na umu ni stil, ni metriku, ni ritam, ni proporciju, ni poruku — umjet-

nički čin naprosto je svojstvo njegovog spekulativnog duha. Elemente koje mi pronalazimo „post festum”, on je iznio kao integralne dijelove umjetničke vizije, i to posve nenamjerno. Umjetnik sređuje, spaja, pronalazi — njemu samom je neshvatljivo zašto je to upravo tako. U čemu se sastoji biće umjetnosti, to se zapravo ni ne može odrediti.

Vratimo se temi. Postoje tri osnovna pristupa umjetnosti općenito, a duhu muzike posebno, uvjetovana sociološkom indoktrinacijom (bez obzira na društveni poredak), koji djeluju na stavove o umjetničkom djelu, pa čak i na samo stvaralaštvo. Da bismo utvrdili ispravnost i zablude u shvaćanju suštine muzike, spomenut ćemo, najkraće što je moguće, osnovnu strukturu tih triju kultura.

Primitivna plemena, čiji opstanak zavisi od složenog spleta nagona, instinkta i intuicije, stvaraju u sociološkom smislu, poredak koji je zapravo konvencija, normiranje plemenskih običaja. Simplificirana društvena struktura predstavlja obrambeni mehanizam, uvjet društvenog opstanka, i ona nužno stvara tanki, zaštitni sloj, ispod kojeg vri elementarna energija silovite i gotovo neobuzdane podsvjesne prirode. Instinkt postaje zakonom njegove prirode — on se instinktom održava, on instinktom stvara, on instinktom doživljava. U demonskoj igri magijskih obreda vanredno dolazi do izražaja suština, koju forma, tek periferno naznačena, jedva obuzdava, prijeteci da popusti pred silovitom energijom elementarne imaginacije.

Drugi ekstrem je hipertrofija racionalnog ustrojstva, favoriziranje „sistema”, koji se putem obrazovnih, a donekle i naučnih disciplina ugrađuju u spoznaj, istovremeno prepuštajući da se umjetnička istina probija, u tom labirintu privilegiranih doktrina, na mukotrpan način, uzalud posrćući, ranjavana i odbačena. Zar nam muzički romantizam nije dovoljan dokaz za to? Zar nam biografije muzičkih umjetnika tog razdoblja ne govore slikovito o shvaćanju njihove muzike kao dekoracije života, o tragičnom stvaralaca, koji su se grandioznim djelima suprotstavljali mladoj buržoaziji u porastu, trgovcima, bankarima, lihvarima, špekulantima, jednom građanskom društvu, koje je već tada, u svom začetku sadržavalo simptome dekadentnosti, silaznu klasno-društvenu putanju, koju danas u zapadnom društvu prepoznajemo kao otuđenost i nemoć, prvenstveno u oblasti umjetničkog stvaralaštva.

Nauka, ta sluškinja teoretskog čovjeka građanskog društva, postade tako, na prvi pogled, opti-

mistička disciplina. Širenjem spoznaja budila je u čovjeku novu nadu, sve dok nije došla do posljednjeg kruga, koji je čovjeku donio nemir skepticizma i defetizma.

Takva isključiva orijentacija, omogućila je u prvom trenutku čovjeku građanskog društva da pronikne u neslućene i beskrajne oceane nade i optimizma. U takvoj jednostranosti stvorio se čudan paradoks — na rubu umjetničke tragedije počeo se naslućivati optimizam, na rubu naučne discipline naslućen je pesimizam. Prigušivanje, ignoriranje stvaralačkog dovelo je, za razliku od prvotno spomenute kulture, do njenog drugog ekstrema — stvaranje korisnog građanina. U toj građanskoj kulturi, sva odgojna sredstva imaju prvobitno taj ideal u vidu. Svako drugo postojanje mora se napornom borbom probijati kao dopušteno, ali ne i namjeravano.

I sada dolazimo do kulture u kojoj su iracionalni i racionalni elementi doživjeli svoj puni sklad — kulture Helena. Upravo ta kultura omogućila je i stvorila odnos (zanemarimo, načas, klasni karakter društva) u kojem se nauka i umjetnost nalaze u onom skladu i u onim relacijama, u čijem se individualnom stvaralačkom činu nalaze svjesno i podsvjesno, racionalno i iracionalno, formalno i suštinsko. Harmonijski razvijena ličnost, najviši je ideal kojem je helensko društvo težilo. Upravo takav ideal prihvatio je 1836. godine Marks, koji je postavio cilj svestrano odgojene i obrazovane ličnosti, kao uvjeta humanizacije — oslobađanje svih kreativnih potencijala, širina naučne i umjetničke spoznaje, jer „univerzalnim odgojem i obrazovanjem, istinski će se omogućiti vlast radničke klase, umjesto vlasti u ime radničke klase”. Nije nikakvo čudo što je Marks, upravo takvim pristupom formiranju „homo universalisa” naglasio, da Heleni jesu i ostatak će našim učiteljima.

Vidjeli smo sažeti presjek triju kultura, koje na jednom širem, sociološkom planu, zapravo određuju odnos polariteta, toliko značajan za shvaćanje suštine umjetničkog djela. Nadvladavanjem jedne od komponenata, na širem planu kao i u pojedinačnom postupku, narušava se sadržajno-formalni odnos, koji djelo dovodi do raskršća bez putokaza. Jer ove tri spomenute kulture slikovito govore o tome, da u muzičkom djelu, kao najvišem izrazu umjetničkog, mora postojati onaj pravi i jedino mogući odnos između podsvjesne snage kreativnog izraza i forme, koja ga ukroćuje dajući mu pečat vremena. U prvom slučaju forma je gotovo zanemarena, u drugom prenaplašena. Jedino sadržajno-formalna mjera, koju pojedinac u društvu stiže kultiviranjem svjesnog i podsvjesnog (nauke i kulture), stvara umjet-

ničko djelo — snažno, istinito i relativno originalno. Svi drugi putevi vode u isključivost — nagonско stvaralaštvo, odnosno alijenaciju. No, dužni smo ovdje pojasniti ovu tvrdnju. Naime, neko će postaviti pitanje, zašto su najveća djela muzičkog romantizma nastala u jeku formiranja građanskog društva, sa svim opterećenjima koje je ono donosilo. Radi se jednostavno o baštini koja je putem snažnih individualnosti crpila svoj posljednji kapital. Jer kasniji razvoj građanskog društva doveo je muzičko stvaralaštvo u slijepu ulicu, kojem je XX stoljeće nesuđeni svjedok.

Čak i apologet nove muzike, Teodor Adorno (*Filozofija nove muzike*), koji tako strastvena napada Stravinskog, a brani Šemberga, priznaje nemoć nove muzike, prvenstveno dodekafonije, da svoje ideje pronalazi u kreativnoj imaginaciji, iscrpljujući se u formalnoj strukturi. Jer, dodekafonija je i formalno i inventivno iscrpljena kod stvaranja prvotnog modela — sve ostalo predstavlja mehanički postupak u najdoslovnijem smislu te riječi, čija je granica određena završetkom prve serije. Adorno opravdava novu muziku time što smatra da je ona prisiljena pronaći novu tonsku strukturu, potrebnu za novi, moderan izraz. Međutim, atonalnost je izgubila svoje uporište ne samo u konstituenti duha, već i u nemoći da se tom strukturom stvaraju zaista nadahnuta djela. Tako se muzika, kao simptom alijeniranosti, svela na laboratorijski produkt (Šemberg, Keidž, Štokhauzen).

Ovdje se radi o još jednom krupnom previdu Adorna. Muzici nije potrebno izvana nametati formu. Muzička ideja sama sobom nosi tonsku strukturu, formu, pa čak i instrumentaciju. Kompozitor ideju „čuje” kao sveobuhvatnu cjelinu, kao integritet mnogozvučnosti i uobličenja. U muzici ne postoji najprije, već ujedno. Sve ostalo je konstrukcija.

Kao živi demanti Adorna, u tom istom XX stoljeću, javlja se plejada kompozitora koji se u svom stvaralačkom postupku isključivo rukovode idejom, ne mareći pri tom, i to s pravom, da budu suviše originalni, čak posežući za izvorima narodnog stvaralaštva. Tu je Arnold Hauzer potpuno u pravu kad tvrdi da umjetnik može posegnuti za konvencionalnim modelima da bi istakao nekonvencionalnu, izvornu ideju. Takvih je primjera u historiji muzike bezbroj. Od savremenijih kompozitora ističemo Šostakovića, Prokofjeva, Britna, Kodaja, Bartoka, Šimanovskog, a od izrazitijih primjera u jugoslavenskoj muzici, Slavenskog, Konjovića, Mokranjca, Gotovca, Bravničara, Šuleka, Odaka, Tajčevića, Brkanovića, Miloševića, Lotku.

Nije rijedak slučaj da se suština muzike shvaća kao deskripcija pojava (ovo ne smijemo zamijeniti sa programskom muzikom), da se svodi na tumačenje, opisivanje, prevodenje na jezik koji joj je potpuno stran, što je ponekad, u historiji muzike, dovodilo do tragičnih situacija. Sjetimo se ogromnog pritiska „sorealizma” tridesetih godina, kada se od kompozitora zahtijevalo da stvaraju muziku za mase, koja će im biti „razumljiva” i „bliska”. U tom je periodu, kada su se već počeli javljati znakovi degenerirane kulture, Šostakovič morao izvršiti nasilje nad svojom prirodom, odreći se svojih najviših estetskih principa. Ovo je osobito došlo do izražaja prilikom izvođenja njegove opere „Ledi Magbet” (objavljena 1935. godine).

Ovo je možda drastičniji primjer neshvaćanja suštine muzike, no on nije usamljen. Taj novi ditiramb napravio je od muzike, griješnim načinom, imitatorsku reprodukciju pojave — bitke, bure na moru, i time samu muziku lišio njene mitotvorne snage. Jer, ako nasladu u nama želi probuditi samo time što će nas nagnati na traženje vanjske analogije između nekog zbivanja u životu ili u prirodi i izvjesnih meloritmičkih oblika, osobenih, specifičnih, ako naš razum treba da se zadovolji saznanjem tih analogija, onda nas to prenosi u jedno raspoloženje u kojem je prihvaćanje mitskog onemogućeno, jer mit hoće da ga ljudi očigledno osjete kao jedinstveni primjer općenitosti i istine, zagledane u beskraj. Totalitarnost muzike izlazi pred nas kao takvo opće ogledalo svjetske volje, neke vječite istine. Naprotiv, zvučno slikanje ditiramba oduzima takvom opažajnom zbivanju svaki mitski karakter — sad je muzika postala oskudna slika pojave i zato beskrajno siromašnija od pojave same. Samim tim siromaštvom ona samu pojavu nedopustivo devalvira, svodeći je u tom oslikavanju na jeftinu afektaciju trubljenja, marširanja i sl. Time se muzika otuđuje od sebe same do puke robinje pojavnosti.

Spomenut ćemo još nešto, što će mnogi shvatiti svojevrsnom umjetničkom herezom. Premda ostale umjetnosti na različite načine odražavaju isto projekтивно vizionarstvo podsvjesnog, u njihovoj osnovi nalazi se muzika, koja najopćijim i najtemeljnijim idejama postaje izvorom prostorne, odnosno plastične dogradnje. Muzička umjetnost ima karakter i izvor posve različit od ostalih umjetnosti, jer muzika nije slika pojave, nego neposredno slika volje same i zato prema svemu fizičkom na svijetu predstavlja metafizičko, prema svakoj pojavi stvar „po sebi”. I zato se muzika mora mjeriti po sasvim drukčijim estetskim principima i gotovo ne po kategoriji ljepote. Pojavni svijet, prirodu i muziku, možemo

promatrati kao dva različita izraza iste stvari. Ako se muzika promatra kao izraz svijeta, ona je u najvišem stepenu opći jezik, koji se čak prema općosti pojmova odnosi otprilike kao ovi prema pojedinim stvarima. No, njena općost nije općost apstrakcije. Zato se muzika kao općost, sa svojom vlastitom realnošću i prirodom, mora kao općost naći u duhu oblika svih ostalih umjetnosti. Konačno, i u tragedijama Helena (osobito Eshila i Sofokla), muzika je predstavljala onaj siloviti nemir, slutnju, olujni nagovještaj, što se projicirao na čiste i jasne obrise dramske radnje, na likove, ispod čijih se mirnih očiju i jednostavno izgovorenih riječi, skrivala jedva savladana ekstatičnost beskonačne energije podsvjesnog. Čak i onda kada se udružuje s rječju i slikom, muzika pomaže u iskazivanju najskrivenijih značenja riječi i slike.

No, u jednoj lošoj kombinaciji muzike s jedne strane, te riječi, slike, scene i pokreta s druge, ovi posljednji koriste se samo zato da bi se približili duhu muzike; niti jedno od njih ne govori muzikom kao svojim materinim jezikom, i usprkos ovoj pomoći, ne dopiru dalje od predvorja muzičke percepcije i nikada se nisu smjeli dotaknuti njenih najskrivenijih svetinja.

Čak i u takvoj nasilnoj simbiozi muzika je sebi dovoljna — ona jedino može „pojasniti” prostorno-vizuelni učinak. Zašto? Zato što je muzika prava ideja svijeta, dok su ostale umjetnosti samo odsiaj te ideje, njena upojedinačnost — nikakav ih put ne vodi u pravu, istinitu stvarnost — iz te stvarnosti jedino progovara muzika. I te beskrajne pojave koje smo naveli, mogu da prolaze pored muzike. One nikad ne iscrpljuju njenu suštinu, one uvijek ostaju njene površinske slike.

I tako smo se ponovo vratili na dva osnovna polariteta, koje smo nekoliko puta spomenuli samo zato da bismo vidjeli kako se u odgojno-obrazovnom procesu i široj praksi, isticanjem jednog od njih, otvara mogućnost jedne velike zabune — i to pod izgovorom začuđujućeg estetskog načela, „sve mora biti svjesno da bi bilo dobro, sve mora biti razumljivo da bi bilo lijepo”, zanemarujući, pri tom, dva umjetnička svijeta: formalni, kojim se ostvaruje proces individuacije, i dubinski, kojim energetika podsvjesnog prodire i ostvaruje se u formalnoj strukturi. Ovo nas, konačno, dovodi i do dva pristupa stvaralaštvu — racionalnog, u kojem bi nagon trebao potvrditi umjetnički čin (a to nije ništa drugo nego laboratorijska kombinatorika, manifestantna u serijalnoj i konkretnoj muzici), i nagonskog, kojeg kultivirani *ratio* prihvata kao iskonsku umjetničku istinu.

Nažalost, u odgojno-obrazovnom procesu, i ne samo u njemu, muzici se u većini slučajeva pristupa pogrešno. Tri glavna cilja muzičkog odgoja — stvaranje, izvođenje i slušanje muzike, izvode se na pogrešnim premisama. Umjesto suštinskog, polazi se od formalnog ishodišta. Tako je u središtu pažnje informacija, umjesto samog zvuka, koji treba da postane izvor, metoda i cilj ukupnog odgojnog procesa. Kada se tome još doda prevodenje muzike u jezičnu i likovnu deskripciju, onda možemo jedino zažaliti one darovite pojedince kojima je ova stranputica ubila kreativnu znatiželju. Jer i slušanje, stvaranje i izvođenje muzike počivaju na istim osnovama, osnovama univerzalne istine.

I treba da se čudimo zašto je to tako. Spomenuli smo na početku, da je u cjelokupnoj historiji ljudske misli, umjetnička ideja posebno istaknuta. Možda najizrazitiji i najilustrativniji primjer pravilnog rezoniranja predstavlja Aristotelov stav prema umjetničkom, stav koji na neki način rezimira spoznajna gledišta, do sada često naglašavana.

Kod Aristotela zapažamo istu bipolarnost u umjetničkom djelu: pasivni um, koji prima senzacije objektivnog svijeta, što je on označio kao čistu formu i koja predstavlja ontološku osnovu. Unutrašnja, osvjetljena energija pomaže djelotvornom umu da u formalnoj strukturi materijane refleksije ostvaruje suštastvenost, koja u dijalektičkoj vezi sa pojavnošću ostvaruje objektivnu istinu. Objektivna istina tako postaje jedinstvo pojedinačnog i općeg.

Dovodeći to u vezu s umjetničkim stvaralaštvom, kao vremenskim i vanvremenskim kategorijama, moramo se podsjetiti na veliki filozofski značaj Aristotelove postavke, čija iradijacija seže u sferu psihološkog, pa prema tome i umjetničkog. Jer i umjetnik prima senzacije svoga vremena (sociološke, psihološke, ekonomske, političke, tradicionalne), ali njegova djelotvornost, u ovom slučaju umjetnička imaginacija, inventivnost jednog podsvjesnog integriteta, stvara i oblikuje jedinstvenu umjetničku sliku, fenomenološku kao odredbu stila i ontološku kao odredbu istine — u vremenu i van vremena. Umjetnik najdublje aspiracije svog naroda najčistije, najjasnije otkriva, pomažući tom istom narodu da u umjetničkom djelu otkrije sebe, a otkriti sebe znači otkriti onu tragičnu, vjekovnu bipolarnost, čija trijumfalna igra čini okosnicu života i historije.

Možda ovde nije izravno spomenuta tragična dimenzija umjetnosti općenito, a muzike posebno. I donekle bi trebalo predstavljati zagonetku —

zašto tragični motivi ne djeluju imobilno, već naprotiv, kao himnično trijumfalno razrješenje u transcendentnom.

Otrcana je zabluda prema kojoj tragičnost umjetničkog čina vodi u defetizam. Jer na obrisima muzičke dramatike počiva slutnja, koja optimističkom vizijom pomaže čovjeku da nadvlada svoj strah i patnju. Da bi ta dramatika doista mogla izvršiti svoju svjetsku misiju humaniziranja ljudske ličnosti, u njenoj suštini mora počivati mitotvorna snaga, legendarna istina, koja je zajednička svim ljudima u ljubavi i zajedništvu. Bez mita svaka kultura gubi svoju zdravu stvaralačku prirodnu snagu. Tek mitovima zaozračuje se jedan cijeli kulturni pokret u cjelovito jedinstvo. Za duh umjetnosti i kulture nema veće opasnosti od apstraktnog čovjeka, apstraktnog odgoja, apstraktnog morala, apstraktnog prava, apstraktne države — u protivnom, takva prepuštena kultura oskudno će se hraniti plodovima svih kultura. Umjetnost se ne smije svesti na imitiranje prirodne stvarnosti, već mora postati legendarni, mitotvorni, metafizički dodatak prirodnoj stvarnosti, radi njenog savlađivanja.

Šta da kažemo kao zaključak? Možda to, da se u nijedno doba nije toliko usidjelički brbljalo o umjetnosti, a umjetnost tako malo cijenila. Prosto časkanje, radi zabave, o Šekspiru i Betoveni, da bi se pružilo svjedočanstvo vlastitog „obrazovanja”. Ako ovome još dodamo kritičkog barbarina, mjerenje muzičkih tonova centimetrima i milimetrima, onda nam je taj daltonizam prilično jasan — on nas odvraća i u slušanju i u stvaranju i u reprodukciji od sagledavanja njene suštine, odvraća nas od njenog prazavičaja.

