

# Martin ŽUŽEK | ANTIČNA GRŠKA »NOVA GLASBA« (kontekstualna analiza)

## Izvleček

Problematike »revolucionarne nove glasbe« se lotevam s kontekstualnega stališča, pri čemer za razliko od danes prevladujočega formalističnega pristopa, ne analiziram virov morfološko-stilistično, ampak jih poskušam vsebinsko vpeti v strukturo in dogodke atenske družbe v času, ko je bila »nova« pesniško-glasbena smer delujoča. S tem vidikom se namreč v zaključni razpravi izkaže, da sta »nova glasba« in z njo povezano razbitje enotnosti *mousiké* bolj posledica tega, da se je spremenilo pojmovanje vloge glasbenega v okviru družbe, kot pa zgolj estetski *novum*.

## Abstract

In this article I use a contextual approach to questions about the revolutionary »new music« in ancient Greece. This view is different from the nowadays most common formalistic view. Rather than analyze textual sources stylistically, I will try to present the available data in the context of the structure and events of the Athenian society at a time when a wave of »new« poetics appeared. In the following discussion it is argued that the »new music« and the phenomena of the destruction of *mousiké* connected with it are not an esthetical *novum*, but more a consequence of the change of the discursive practice, where a musical poetry became less important and needless.

## Uvod

S terminom »nova glasba«, ki ne izvira iz antike, ampak se je pojmovno oblikoval v nemškem muzikološkem prostoru, označujemo pojav, ki se je zgodil v antični grški glasbi konec 5. stoletja pr.n.št. Pri Timoteju, ki je bil eden najočitnejših predstavnikov »novoglasbenih« sprememb, beremo, da izganja iz poetskega jezika stare muze<sup>1</sup> in opeva »ne-staro« glasbo.<sup>2</sup> Z »novo glasbo« v muzikološki perspektivi razumemo pomensko danes sklop za tedanji čas inovativnih pristopov k ustvarjanju in razumevanju glasbenega. V sami kompozicijski tehniki je prišlo do večje uporabe modulacijskih tehnik in do večje ritmične fleksibilnosti, ki je obenem tudi očitneje presegala in odstopala od okvirov jezikovne ritmike stare grščine, ki naj bi bila v antiki sicer ključno določala tudi melodijski potek glasbe. Novosti in spre-

<sup>1</sup> Timotej, *fr. 20* (= PMG 796).

<sup>2</sup> Timotej, *fr. 15, Persae* (= PMG 791, vrstice 202-40). Podobno tudi v Ferekratovem fragmentu (ohranjen kot del v ps.-Plutarh: *De Musica* (1141d-1142a)).

membe pa so se pojavile tudi v izdelavi instrumentov, pri brenkalu *kítari* se npr. poveča število strun.

Te formalne spremembe glasbe pa ne bodo zanimale naše analize. Z antropološkim razumevanjem glasbenega bomo poskušali določiti socialni in kulturni kontekst teh sprememb. Sodobna literatura o antični glasbi, ki sicer jasno opredeljuje oblikovne spremembe, se kontekstualnih vprašanj loteva postransko in postavljenih predpostavk nikoli ne izpelje do konca. Nasprotje med »novim« in »starim« razumejo ti avtorji predvsem na nivoju oblikovnih razlik.<sup>3</sup> V našem primeru pa si bomo poskušali natančneje ogledati prav to, kako so bili »nova glasba« in z njo povezani »novomuziki« vpeti v takratno družbo in takratne spremembe. Zanima nas torej, ali so se vzporedno z omenjenimi oblikovnimi spremembami uvajale v »muzično« prakso tudi drugačne oblike dojemanja glasbenega, ali so se uvajali drugačni načini umetnostnega komuniciranja, ali je glasbeno v okviru »muzičnega«<sup>4</sup> začelo dobivati neki drugačen pomen.

Takšen pogled v te spremembe je zanimiv tudi zato, ker je antropologija antičnih svetov, predvsem z delom v t.i. francoskem antično-antropološkem paradigmatičnem krogu,<sup>5</sup> pokazala, da moramo »grški čudež«, ki se je v konstrukciji zahodne racionalistične identitete idealizirano in ideologizirano vsidral kot privilegiran civilizacijski trenutek, razumeti predvsem kot socialno-psihološko posledico družbenih sprememb. Zato se lotevam problematike »nove glasbe« kulturološko in poskušam poiskati povezave med umetnostnim fenomenom, družbo in družbeno močjo. Prav zato pomena izpostavljene glasbene spremembe ne razumem zgolj formalno, ampak iščem celotno sliko enotnega pomena v artikulaciji tekstov, kontekstov in perceptivne prakse občinstva. Tako se teoretsko opiram še na v socialni psihologiji in antropologiji utemeljeno premiso, da lahko iz tipičnih pravil vedenja neke družbe, ki jih člani tudi enotno verbalizirajo (eksplicitna kultura), sklepamo o implicitni kulturi, ki je med drugim osnova za presojo ustreznosti, osnova za oceno normalnosti in sprejemljivosti, osnovni normativni okvir, za katerega velja v antičnih študijah (tako filološ-

<sup>3</sup> Cf. Barker, 1984, str. 95; West, 1992, str. 357; Anderson, 1994, str. 126.

<sup>4</sup> S pojmom »muzično« poskušam zaobseči tisto, kar je atenski kulturi verjetno predstavljala ἡ μουσικὴ τέχνη, znotraj katere je bila glasba le del sicer enovito dojetega umetnostnega izraza, kjer ima enako pomembno vlogo tudi besedno, gibno-plesno in vizualno izražanje, vse pa vključeno v performativno obredni kontekst.

<sup>5</sup> Iz teoretsko-raziskovalnih temeljev I.Meyersona (historična psihologija) in L.Gerneta (antična antropologija) je plodovito delo nadaljevala skupina (J.P.Vernant, P.Vidal-Naquet, M.Detienne), ki je začetni antropološki pristop še razširila z odpiranjem novih vprašanj (raziskovanje marginalnih vsakdanježev in ne epohalnih dogodkov), ki se danes povezujejo tudi s pristopi drugih ved, predvsem z lingvistiko, študiji spolov in literarno kritiko. Opisno beremo o tem v Slapšak 1994; v Vernant 1996 pa lahko spoznamo avtorefleksivni pregled in utemeljitve.

kih kot »drugih«) konsenzualno stališče, da je prišlo ravno v tem obdobju atenske družbe do njegovega preobrata. Konkretno gre v predlagani analizi za kontekstualno umestitev časovno vzporednega (eksplicitnega) pojava »nove glasbe« z (implicitnimi) socialno-psihološkimi premiki, ki so se rezultirali v antični *polis* v 5. stoletju pr. n. št. S tem bomo posredno posegali tudi v razpravo o razpadu enotnosti *mousiké* (muzičnega), ki po našem mnenju že na tem uvodno hipotetičnem nivoju ni več toliko formalna (ločitev povezanosti glasbene melodije z melodijskim akcentom stare grščine), ampak bolj kontekstualna. Formalnega razpada sicer ne bomo znikali, vendar menim, da je formalni razpad dejansko posledica predhodnih procesov, ko glasba in druge muzične oblike v danem trenutku s svojim nadracionalnim argumentacijskim vplivom niso bile več uporabljane in potrebne kot komunikacijski nosilec družbene identitete, kolektivnega spomina in socialne resničnosti. V tem delu bomo muzično in znotraj nje ga glasbeno razumeli predvsem kot diskurzivno obliko javne (oralno-performativne) komunikacije.<sup>6</sup> Tako se potem pojav »nove glasbe« ne kaže več kot formalna glasbena revolucija – kar je danes prevladujoče mnenje v literaturi o antični grški glasbi<sup>7</sup> – ampak bolj kot ena od posledic širšega kulturno-kognitivnega premika v omenjenem času atenske družbe.

*Metoda: Teksti, konteksti in občinstvo*

Danes črpamo največ podatkov o »novi glasbi« iz kasnejših virov, predvsem iz ps.-Plutarhovega dela in Atenajevih tekstov.<sup>8</sup> Platonovi in (ps.) Aristotelovi komentarji<sup>9</sup> nam omogočajo predvsem nekatere površne oblikovne orise muzične spremembe, pri katerih pa težko natančno določimo usmerjenost njihove kritike v okvir »nove glasbe«. Viri, ki govorijo o problematiki neposredno iz istega časa, pa so omejeni zgolj na nekatere fragmente.<sup>10</sup> Poleg omenjenih virov so za nas zaradi omenjanja »novomuzikov« najpomembnejši (in glede na čas problematike tudi sodobni) Aristofanovi teksti, ki jih je treba zaradi teatarske narave besedila kontekstualno analizirati. Tako postanejo Aristofanove komedije ključni vir, ki nas prek

<sup>6</sup> Glede takega pristopa cf. Miralles & Portulas 1998; glede elegije Bowie 1986, Aloni 1997, Edmunds 1997. Tragedijo sta pionirsko tako razumela Vernant & Vidal-Naquet 1972, kar pa danes s svojimi prispevki dodatno utemljujejo Rose 1992, Calame 1995, Goldhill 1997, Palomar-Pérez 1998 in predvsem zbornik Goldhill & Osborne 1999 v celoti.

<sup>7</sup> Barker 1984, West 1992, Anderson 1994, Landels 1999.

<sup>8</sup> Ps.-Plutarh: *De Musica* in Atenaj: *Deipnosophistae*.

<sup>9</sup> Platon: *Država* (399e-400d), *Zakoni* (669b-670a); Aristotel: *Politika* (1338a 9-37); ps.-Aristotel: *Problemi* (19.15, 19.28, 19.48).

<sup>10</sup> Glej zgoraj op. št. 2.

komedijske izpostavitve posameznikov in prek kontekstualne umeščenosti (dramski *agon*) samega teksta uvedejo v socialno-družbeni okvir atenske *polis*. Mestna država je kot inovativna antična grška socialno-urbana ureditev zahtevala tudi organiziranost drugačnih političnih institucij. Hkrati z njimi so se zaradi vpliva tradicije in zaradi še vedno oralno in obredno organizirane javne komunikacije v okviru praznično-festivalskih dni uvajale tudi nove oblike poetsko-političnega diskurza. V določenem delu je to vlogo prevzel dramski *agon*, ki ga »je uvedla mestna država vzporedno s svojimi političnimi in sodnimi organi«. <sup>11</sup> Tragedija in komedija tako oblikujeta v okviru zaključnega, dramskega dela Velikih dionizij v soodvisni navezavi <sup>12</sup> množično ter v ritualni kontekst umeščeno izrazno obliko, ki ne poskuša odslikavati družbene realnosti (kar posredno sicer tudi dela), ampak jo predvsem problematizira. Drama je bila tista vzporedno ustanovljena institucija, ki je s poetsko (muzično) izraženim in v starem ritualu izvirajočem 'diskurzu' izražala družbene napetosti, ki jih nove (demokratske) politične institucije niso bile samo nezmožne reševati, ampak so jih v *polis* dejansko vnašale zaradi svojega pretrgovanja z arhajičnimi oblikami družbene organiziranosti. »Tragiški trenutek je torej trenutek, v katerem se je v središču družbenega izkustva razprl neki razmik, ki je bil dovolj širok, da so se lahko med pravnim in političnim mišljenjem na eni strani in mitsko ter junaško tradicijo na drugi pokazala jasna nasprotja, in vendar dovolj tesen, da so bili konflikti med vrednotami še vedno boleče prisotni in da je še vedno prihajalo do njihovega soočanja.« <sup>13</sup> V festivalskem času so se tako znotraj gledališča država in državljani (ritualizirano in umetnostno izraženo) ukvarjali s problemi, ki jih na kolektivni ravni ni bilo mogoče reševati z drugima dvema institucionalnima oblikama demokracije: s sodiščem in sistemom političnega odločanja. Komedija (Aristofanov čas) pa je bila znotraj takega gledališča, ki je tako predstavljalo obliko družbene regulacije, <sup>14</sup> tisti del problematiziranja atenskega položaja, ki je s svojim karnevalsko-javnim izpostavljanjem *hic et nunc* živečih posameznikov delovala kot simbolno najbolj neposredni del te javne komunikacije. Aristofanovi teksti, ki jih naša analiza najbolj upošteva, nam tako omogočajo interpretativno povezavo v širši družbeni kontekst. Aristofan namreč v svojih komedijah velikokrat postavlja na sceno prav tiste posameznike, ki jih sicer iz drugih virov povezujemo s pojavom »nove glasbe«.

<sup>11</sup> Vernant & Vidal-Naquet, 1994, str. 19.

<sup>12</sup> O dopolnilni soodvisnosti komedije cf. Kralj, 1984, str. 114, 141; Poniž, 1995, str. 14-17. V Said, Trédé in de Boulecc 1997 povezave med obema in festivalskim kontekstom sploh.

<sup>13</sup> Vernant & Vidal-Naquet, 1994, str. 15.

<sup>14</sup> Na ta način o antičnem teatru (kot instrumentu sociabilnosti) v uvodni študiji k Aristofanovim *Ptičem* govori tudi Škiljan 1988.

S tako artikuliranim razumevanjem umeščeniosti teksta v kontekst bomo v razpravi lahko prišli do točke, ko se bomo vprašali, ali Aristofanovo nasprotovanje »novi glasbi« morda le ni bilo tako uperjeno proti formalnim spremembam, ampak predvsem proti nosilcem »nove glasbe«, proti »novomuzikom« in njihovemu implicitnemu, normativno-ideološkemu ozadju. In če bomo uspešno pokazali, da je bila muzična (znotraj nje pa seveda tudi glasbena) umetnostna izraznost dejansko neločljivo povezana z javnim (političnim) diskurzom, se nujno postavlja vprašanje, ali je bil morda tudi razpad *mousiké* (muzičnosti) ne toliko formalne narave, ampak bolj v ideološki povezavi z novimi načini javnega komuniciranja, ki v danem trenutku niso več potrebovali muzičnosti in glasbe kot vplivne (nadracionalne) argumentacijske oblike.<sup>15</sup> S tem pa dobi razpad *mousiké* drugačno, manj oblikovno in bolj kontekstualno interpretacijo.

### Analiza

V prvem delu analize bomo najprej povezali obstoječe informacije o »novi glasbi« in »novomuzikih« s posameznimi odlomki iz Aristofanovih komedij, kar nas bo v drugem delu z razširitvijo interpretacije vpelo v atensko družbo in povezal s tistimi intelektualnimi krogi atenske *polis*, s katerimi se je po mojem prepričanju, ki ga bom v nadaljevanju argumentiral, posredno identificiral tudi »novoglasbeni« krog.

Na začetku *Praznovalk Tezmoforij* (verzi 52-57) nas Aristofan uvede v parodični opis Agatonovega muzičnega (dramskega) ustvarjanja:

#### ΘΕΡΑΠΙΩΝ.

δρυσόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς.  
Κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν,  
τὰ δὲ τερνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,  
καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει  
καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει  
καὶ χροανεύει-

#### ΜΝΗΣΙΛΟΧΟΣ

καὶ λαικάζει.

#### SUŽENJ

Dramsko oporo graditi začenja.  
Med sabo veže vijuge svojih verzov,  
jih struži, spaja,  
pregovore kuje, preimenuje;  
iz voska modelira, preobrača in  
raztaplja.

#### MNESILOH

In blebetajoče blefira.

Agatonova dejavnost je prikazana s kopico kompozicijskih novotarij in spreminjanj, kar je *λαικάζει*, blebetajoče, kakor pikro pripomni Mnesi-

<sup>15</sup> O tem, kako se je v antiki spreminjala resničnost, verjetje v njo in s tem povezana oblika informacije cf. Detienne 1967. K temu z lingvističnega razumevanja pristopa Škiljan, 1999, str. 65-116.

loh, in tako izraža s svojega stališča napačnost Agatonovega pristopa.<sup>16</sup> Da je kritika dejansko usmerjena v glasbeni del muzičnega, vidimo nekoliko kasneje (verz 67), ko naletimo na καὶ γὰρ μελοποιεῖ, kar nedvomno označuje glasbeno, melodijsko skladanje.<sup>17</sup> Oblikovno gledano je posmehovalna scenska izpostavitve namenjena Agatonovemu okrasnemu melodijskemu ustvarjanju, ki se je na prizorišču bržda odigral hkrati z verzom 99 (*Praz. Tezmof.*; za prevod glej nekaj strani naprej) kot komična koloraturna pasaža, na katero je lahko dal Mnesiloh svojo sarkastično pripombo (verz 100): μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινύρεται Prav ta Mnesilohova prispodoba pa nas uvede v »novoglasbeni« slog, ki so ga kasnejši, helenistični teksti označevali z isto prispodobo.<sup>18</sup> Agatonovo privrženost tem glasbenim smerem pa vidimo tudi v njegovem hvaljenju Frinija kot poeta,<sup>19</sup> za katerega pa vemo, da je zanj s stališča glasbe v svojem času (predhodnik in sodobnik Ajshila) veljalo, da uporablja »osladno« melodičnost, ki se izmika besedni podrejenosti.<sup>20</sup> Frinijova muzičnost pa je bila tudi drugačna (od dolgočasne in nepopularne)<sup>21</sup> muzičnosti Ajshilovega tipa, kakor lahko preberemo v *Žabah* (verzi 1295-1300):

## ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ.

## ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τί τὸ [φλαττοθρατ« τοῦτ' ἔστιν; Ἐκ Μαραθῶνος ἢ πόθεν συνέλεξας ἱμονιοστρόφου μέλη;

## ΑΙΣΧΥΛΟΣ

ἄλλ' οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ ἤνεγκον αἴθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθειῖν δρέπων·

## AJSHIL

(...) flatotratoflatotrat

## DIONIZ

Kaj je ta flatotrat? Kje si dobil te delovne pesmi? Na Maratonu, ali kaj?

## AJSHIL

Kje pa! Iz lepega za lepo sem jih izvelkel. **Nisem želel, da bi bil videti, kot da na istem svetem travniku, kjer Frinij je cvetličil, tudi sam sem rože jemal.**

Poleg povezave Agatona z »novoglasbo« je za našo analizo ključno tudi

<sup>16</sup> To sugerira tudi Bickley Rogersov prevod (Loeb Class. Lib.), ki λακάζει na tem mestu prevaja kot »does what is wrong«. Glej *spodaj* opombo 40.

<sup>17</sup> Barker, 1984, str. 109, op.37 ta odsek označi kot »*podoba siceršnje ritmične fleksibilnosti*«.

<sup>18</sup> Cf. ps.Plutarh: *De Musica* (1441d-1142a). Povezavo med Agatonom in »novo glasbo« argumentira tudi West, 1992, str. 355, kjer navaja kot argument Plut. *Quaest.conv.* 645e; Psell. *De trag.* 5; Arist. *Poet.* 1456<sup>a</sup>29. (*TrGF* 39 F 3a, T 20c, 21, 20ab, 18).

<sup>19</sup> V Aristof.: *Praz. Tezmof.* (verz 160-161) je Frinij pohvaljen.

<sup>20</sup> V Aristof.: *Ptiči* (verzi 748-752); Ose (220, 269) dobimo predstavo o njegovi glasbi. O Frinijevem zunajbesednem melodiziranju beremo v ps.-Arist. *Probl.* XIX.31.

<sup>21</sup> O Ajshilovem muzičnem stilu izvemo iz Aristof.: *Žabe* (1249, 1261-1300). O melodični neinventivnosti in Ajshilovi muzični vpetosti v ritualno tradicijo glej West, 1992, str. 352-353.

to, da lahko beremo hvaljenje Friniha iz Agatonovih ust kot Aristofanovo nestrinjanje z »novomuziki«. To Aristofanovo stališče pa se še dodatno utrjuje s scenskim zasmehovanjem Kinezija (*Ptiči*, verzi 1373-1409), ki je bil eden od štirih najbolj 'razvpitih' predstavnikov »nove glasbe«. V Ferekratovem Hironu (*fragm. 145*)<sup>22</sup> je Kinezij eden od štirih, ki so uničili »*gospodično Mousiké*«. Poleg Kinezija (iz Atike) so naštetih še Melanipid iz Melosa, Frinis iz Mitilen in »*najhujši med vsemi*«, Timotej iz Mileta.

Večina (muzikoloških) interpretacij se na tem delu kontekstualne umeščenosti ustavlja in usmerja rekonstrukcijsko analizo k interpretacijam, ki poskušajo osvetliti, kako naj bi bila ta »nova glasba« v oblikovno-zvočnem smislu drugačna od »stare glasbe«; posledično je Aristofanovo stališče označeno kot konservativno in nedoumljivo za oblikovno izvirne glasbene inovativnosti.<sup>23</sup> Z muzikološkega vidika, ki ga zanima predvsem glasba sama, je seveda tak pristop razumljiv. Odmik teh razmišljanj od nadaljnje kontekstualne analize pa kljub vsemu morda spregleda eno od bistvenih vprašanj, namreč: zakaj sploh je bil antični odziv nekaterih na »novi« glasbeni slog tako odklonilen? Mar res samo zaradi konservativnih oblikovno-estetskih nazorov?

Nadaljevanje kontekstualnega umeščanja doslej omenjenih posameznikov, ki so bili z muzičnega vidika inovativni v svojem času in jih danes označujemo za »novomuzike«, pa nam sugerira vsaj dve zunajglasbeni povezavi. (1) Najprej bomo na ravni poetovega statusa, ki v antiki načeloma ni bil zgolj ustvarjalski, ampak tudi vzgojni, videli, da so prav »novoglasbene« skupine predstavljale tisti tip poeta, ki se je tej normi začel izogibati. (2) Pri tem bom sledil kontekstualni možnosti še naprej in poskušal pokazati, da so te skupine posredno sodile k prav tistim »novim« intelektualnim smerem, ki so začeli v atiško demokratično (in v tedanjem času tudi imperialno) državno institucijo uvajati drugačne identitetne in tudi politične vzvode, ki so bili z vidika oblasti v Atenah tega časa nesprejemljivi. To je namreč čas politične in družbene nestabilnosti v Atenah. Glede na tekste iz katerih črpamo informacije<sup>24</sup>, gre za čas okoli leta 411 pr.n.št., ko je morala biti atiška publika še vedno zaznamovana s katastrofalno vojaško ekspedicijo na Sicilijo nekaj let poprej in s trenutnim političnim prevratništvom. V tistem letu je najprej padla demokracija in bila postopno obnovljena. Publika Aristofanovih komedij iz katerih jemljemo informacije,

<sup>22</sup> Ta del najdemo tudi v ps.-Plutarh: *De Musica* (1141c-1142b).

<sup>23</sup> Cf. komentarji k prevodom v Barker, 1984, str. 93-98; najbolj radikalen v zagovarjanju Aristofanovega konservativizma je West, 1992, str. 370-371; glej tudi Anderson, 1994, str.125-28. V splošnem je takšna podoba prisotna tudi v Bélis 1999 in Landels 1999.

<sup>24</sup> Aristofanovi *Ptiči* so bili uprizorjeni 414. leta, *Praz. Tezmof.* 411. in *Žabe* 405. (vse pr.n.št.).

je namreč te dogodke osebno doživljala, kar je uokvirjalo njeno takratno razumevanje gledališkega sporočila in kar moramo upoštevati v analizah danes.

Praksa, po kateri se je ravnal tudi Aristofan, je bila, da poet, nosilec literarno-muzične umetnosti (traged, ditirambist, lirik, rapsod), ni bil samo ustvarjalec »lepega«, ampak je bil s svojo idejo, s svojim stališčem in dejavnostjo neposredno povezan z mestno državo kot institucijo. Tragedija in komedija sta bili zaključni del prazničnega obredja, s katerim je bila v procesijskem delu organizirana teritorialna politika *polis*,<sup>25</sup> dramski, zaključni del pa je kot institucija demokracije pomenil nadzor nad diskurzom javne komunikacije<sup>26</sup>. V Aristofanovih *Žabah* izvemo iz »Ajshilovih« ust (verzi 1053-56):

### ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Μὰ Δία, ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν  
 χρητὸ πονηρὸν τόν γε ποιητὴν,  
 καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. Τοῖς  
 μὲν γὰρ παιδαρίοιςιν  
 ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν  
 δ' ἤβῳσι ποιηταί.  
 Πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

### AJSHIL

(...) Toda poet je dolžan slabo skrivati, ne pa na odru vse prikazovati ali celo poučevati.

**Mlade poučujejo učitelji, dorasle pa poeti.**

Dolžnost je naša učiti koristno.

Poet je bil vključen v od države organizirani in nadzorovani festivalsko-obredni dogodek, ki je bil za antično *polis* konstitutivnega pomena. Vloga dramskega avtorja je bila tudi ukvarjanje z državljanskimi problemi, kjer je bila naloga tragika povezana s pripravo in vodenjem zбора.<sup>27</sup> Kot lahko beremo pri Herodotu,<sup>28</sup> so od dramskega avtorja tega časa pričakovali, da je obvladal tako ποιεῖν kot tudi διδάσκειν, to pa je narekovalo ideološko vlogo,<sup>29</sup> ki je bila verjetno še posebno vplivna, če jo je nagradila »demokratično« izžrebana žirija<sup>30</sup> na dramskem *agonu*. Tako je poet posredno prevzemal vlogo »gospodarja resnice«.<sup>31</sup> Takšna je bila tradicionalna vloga dramskega poeta, v katero je sodil tudi Aristofan.

Kakšen pa je potem bil ta »novi poet«, kaj je bilo v njegovi vlogi drugačno, da je bilo z idejnega vidika za Aristofana vredno in nujno scenske

<sup>25</sup> Cf. Osborne 1994, de Polignac 1995, Sourvinou-Inwood 1997.

<sup>26</sup> Kavoulaki, 1999, str. 298.

<sup>27</sup> Pickard-Cambridge, 1968, str. 90-91, 291, 303-4.

<sup>28</sup> Herodot: *Zgodbe* (6.21.2).

<sup>29</sup> Tudi Agaton je označen kot τραγωδιδάσκαλος (Aristof.: *Praz. Tezmoz*, verz 88).

<sup>30</sup> O žiriji in načinu žrebanja cf. Pickard-Cambridge, 1968, str. 95-99.

<sup>31</sup> V Detienovem smislu »*maître de vérité*« (Detienne 1967). Podobna interpretacija v Palomar-Pérez 1998.



izpostavitve pred večino državljanskega kolektiva atenske *polis*? Kakšna je bila nova praksa novih poetov, ki je bila za Aristofana manj primerna od stare? O tem (kar bom poskušal argumentirati v nadaljevanju) najprej v nekaj besedah: »novi« poeti so svojo veliko popularnost, svoj *kleos* in vpliv začeli dosegati zunaj uveljavljenih mehanizmov muzičnega *agona*. Njihova umetnost in torej tudi nova muzična forma (področje *ποιεῖν*) se je začela podrejati načelu popularnega navdušenja, svoj pragmatični vpliv (področje *διδάσκειν*) pa naj bi novi poeti najprej »prodali« tej popularni priljubljenosti in potem še tistim političnim skupinam, ki so z novimi komunikacijskimi praksami postale populistični *δημαγωγοί*.<sup>32</sup> Kot bomo videli, te nove diskurzivne politične prakse niso več potrebovale muzičnih institucij in muzičnega diskurza kot nosilca idejnega vpliva oziroma kot nosilca socialne resničnosti. Novi poet, ki je sicer postal popularen zaradi svoje bleščeče zunanosti, forme, zaradi virtuosno fascinantne »nove glasbe«, pa je na drugi strani izgubil od aojdske tradicije podedovano vlogo prej omenjenega »*gospodarja resnice*«. Če se torej vrnemo v antične tekste, in to bomo storili, bomo videli, da so bili »novomuziki« označeni kot poeti, ki so zunaj konteksta *polis*, zgolj z virtuosno poetiko, ki je sledila navdušenju publike, pridobivali svojo slavo mimo didaktične zahteve.

Kinezij, ki ga poznamo preko Ferekratovega fragmenta igre *Hiron* kot enega od štirih najhujših »novomuzikov« (glej zgoraj), je v Aristofanovih *Ptičih* (verzi 1373-1376) opisan kot »novi« pesniški povzpnetnik:

#### KINEΣΙΑΣ

Ἄναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πε-  
 ρύγεσσι κούφαις·  
 πέτομαι δ' ὀδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν  
 μελέων- /.../

#### KI.

ἀφόβω φρενὶ σώματί τε νέαν εφέπων.

#### KINEZIAS

Že proti Olimpu z lahkimi krili vzle-  
 tam,  
 Od ene k drugi melodiji poletam. (...)

#### KI.

Neustrašen in močan, jaz **novo** zasle-  
 dujem...

Podobno, vendar s poudarjenim dejstvom, da je šlo Kineziju bolj za ugajanje publiki kot za to, da bi bil nosilec kakih za kolektiv primernih idej in resnic, beremo v Platonovem *Gorgiu* (501e). Bolj splošno, vendar nedvoumno uperjeno proti virtuosnim kitarodskim »novomuzikom«, kar so bili tako Melanipid kot tudi Timotej in drugi, beremo v Platonovih *Zakonih* (700a-701b), kjer je očitno poudarjena tudi popularnost pri publiki kot odločujoč kriterij, ki je obenem tudi drugačen od »starih« navad, ko so

<sup>32</sup> Dover, 1993, str. 70-71 posebej izpostavi razliko med *δημαγωγοί* Periklovega in post-Periklovega časa: »*the monarchial character of the former and the populist character of the latter*«.

avtoritete z vzgojno pravico omejevale instrumentalno virtuoznost in mešanje stilov. Nad slednjim se je namreč publika navduševala z aplavzom (*Zakoni*, 700c-d). Očitno je začelo prihajati prav v dramskem *agonu* do prevladovanja instrumentalne glasbe nad besedo: »*words were composed to fit musical ideas, rather than the other way about*«. <sup>33</sup> Glasba je začela delovati kot samostojen zvočni fenomen, ki je postajal neodvisen od konteksta drame, se pravi tudi od konteksta mestne države, s tem pa za državni *didaskelin* neuporaben, pri tem pa, kot smo videli prej, za teatrsko publiko očitno zelo zabaven, fascinanten in s tem tudi privlačen.

Na tem mestu se lahko spet konkretneje vrnemo k Agatonu, ki je kot traged delal prav to: muzični diskurz je razbijal z »novoglasbenimi« vložki (*ἐμβόλιμα*), ki niso imeli ne kontekstualne ne vsebinske zveze s tragedijo. Pri tem pa zaradi Aristotelove pripombe verjamemo, da je bil Agaton tudi tisti, ki si je sam izmišljal zaplete in osebe in s tem pretrgal tradicijo črpanja normativne vsebine in vrednot iz arhajske epske tradicije. Tako lahko torej interpretiramo, da je tisto, s čimer se Aristofan ni strinjal in je zato znotraj svojih komedij z akterji tega (z »novomuziki«) problematiziral, pravzaprav le »novomuzični« sestop z mesta »*gospodarja resnice*«. Formalna drugačnost muzičnega izraza, ki je postajala vedno bolj samostojna, vedno manj povezana z besedo, vedno bolj ornamentalno virtuoзна in instrumentalna, je tako le posredna značilnost »nove glasbe«, ki Aristofanu ni bila osnova kritike, ampak je rabila le kot odlična podlaga za scenski sarkazem in posmehovanje.

Moramo pa se tudi vprašati naprej, saj se je moral zgoditi po izničenju muzičnega nadzora javne komunikacije nek povsem pragmatičen obrat, kjer pomeni »novoglasbeni« sestop s tega položaja le posledico nečesa drugega.

S prelomom v javnem muzičnem diskurzu, ko so »novoglasbeni« (*didasko*) poeti ostali zgolj samo še poeti, brez vzgojnega in argumentacijskega vpliva na mestni kolektiv, se postavlja vprašanje, kje in kdo so bili »novi« nosilci »nove resničnosti«? Vprašanje je tudi, kako je bil organiziran javni diskurz, v katerem so ti »novi« nosilci delovali, če muzično organizirano javno problematiziranje zanje ni bilo več potrebno in se je lahko namesto tega na istem prostoru uveljavila populistična in nekontekstualna »nova« poetika? Zanima nas tudi, kako so bili s temi novimi skupinami povezani »nova glasba« in njeni nosilci?

Očitno je Aristofan dobro poznal atensko družbo in je v danem položaju ocenil, da se v načinu, v praksi javne komunikacije v atenski *polis* dogajajo spremembe, in da zaradi teh sprememb muzično zgublja svojo veljavo oziroma da prihajajo zato na njegovo mesto posamezniki, ki muzični

<sup>33</sup> Barker, 1984, str.94. Ta fenomen je ostro kritiziral Platon: *Država* (399c-400d), *Zakoni* (669b-670a).

dramski *agon* iz politično-sociabilne institucije spreminjajo v zabaviščni prostor. Če je temu tako, potem moramo (zaradi enoznačnosti v analizi) iskati prav pri Aristofanu nadaljnje povezave »nove glasbe« s temi »novimi« skupinami, ki so začele svoj argumentacijski vpliv uveljavljati zunaj muzičnega. Če so povezave sploh bile in če jih je Aristofan izpostavljal na nivoju »nove glasbe«, ki je prevzela zgolj fascinantnost *poiein*, potem lahko upravičeno sklepamo, da je Aristofan izpostavljal tudi drugo stran, torej tiste intelektualne skupine, ki so iz prej enovite vloge zdaj prevzemale le vplivni *didaskhein*. Predvidevamo tudi, da je na določenih mestih izpostavljena medsebojna povezava med tema zdaj ločenima poloma. V *Ptičih* (verzi 1383-1387) beremo:

## ΚΙΝΗΣΙΑΣ

Ἵπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος  
ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λα-  
βεῖν  
ἀεροδονήτους καὶ νεφοβόλους ἀναβολὰς.

## ΠΙΣΘΕΤΘΑΙΟΣ

Ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς  
λάβοι;

## ΚΙ.

Κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἢ  
τέχνη.

## KINEZIAS

Daj mi krila, da poletim v nebo  
in iz **oblakov nove preludije** zvežem,  
visoko leteče in sneženo pršeče.

## PISTETAJROS

Ali lahko črpaš preludije **iz oblakov**?

## ΚΙ.

**V oblakih visi vsa naša umetnost.**

Kinezija smo že spoznali kot predstavnika »nove glasbe«. Tudi v teh vrsticah ga povezava z *ἀναβολὰς*, ki so bili značilni *kitarodski* preludiji, umesti med »novomuzike«. Scensko pa je izpostavljena predvsem povezava oblakov in nove lirike (verz 1384). Simbolika oblakov je izpostavljena tudi v nadaljevanju, posebno v verzu 1387, ko Kinezij pravi, da je vsa njihova (»novomuziška«) umetnost v oblakih.

Kaj pa pravzaprav pomenijo oblaki? Glede na to, da so Aristofanove *Ptiče* igrali kasneje kot *Oblake*,<sup>34</sup> lahko iščemo pomen oblakov v navedenih verzih v *Oblakih* kot komediji v celoti.

Osrednja Aristofanova kritičnost v *Oblakih* je uperjena proti novim oblikam vzgoje in novim načinom razmišljanja, ki so jih v takratno *polis* vnašali novi intelektualci: sofisti, pri katerih se Strepsiadov sin Fejdipid nauči manipulativnih govornih veščin, s katerimi se uspe izogniti starim *nomoi*, po katerih je bil po pravici dolžan. Očitno je šlo z Aristofanovega stališča za širše razumevanje »novih« intelektualcev, katerih član je bil za Aristofa-

<sup>34</sup> *Ptiči* so bili igrani na dionizijski praznik 414. leta, *Oblaki* pa prvič 423, drugo verzijo postavljamo v leto 419 ali 18 (vse pr.n.št.). Tekst, ki nam je dostopen danes je iz druge izdaje.

na tudi Sokrat. Ti so z novimi načini razmišljanja in dojemanja *polis*<sup>35</sup> ter z »novointelektualnimi« bogovi,<sup>36</sup> s katerimi se komunicira prek *logosa* (torej ne muzično), rušili demokratično pojmovanje mestne države in iz tega izvirajoče vrednote. Tem »novim« intelektualcem, ki so se pojavili hkrati z »novimi« poeti in »novo glasbo«, je bilo očitno skupno predvsem to, da so svoj vpliv organizirali drugače od uveljavljenega: zunaj muzičnega in zunaj muzičnih institucij.

Povezavo med »novomuziki« in novimi intelektualnimi, filozofskimi krogi pa lahko vzpostavimo še z nekim pogledom v atensko družbo. Gre za razumevanje homoerotičnega konteksta, ki je v danem trenutku očitno predstavljal tudi neki identitetni mehanizem, znotraj katerega so se, kot bomo videli, pojavljali in bili od mestnega kolektiva pojmovno sorodno razumljeni tako »novomuziki« kot tudi »novi« intelektualci. Prisotnost in izobraževalna institucionalnost homoerotike v antičnih Atenah je v veliki meri določena z dvema vidikoma: najprej gre za prek Aristofana izraženo stališče starejših, demokratičnim *nomoi* zvezanih državljanov, drugi vidik pa nedvomno povezuje homoerotiko s »filozofskimi« skupinami (sofisti in Sokratov krog), ki so v istem času postajali opazen intelektualni *novum*.<sup>37</sup>

Prvi vidik je torej predstavljal normativna stališča kolektiva, kot jih v komediji zastopata npr. Mnesiloh ali Strepsiad. Ta kolektiv zavrača in se jezi na »golobrade« mladeniče, ki se prek (izobraževalnih) homoerotičnih spletk in povezav »dajo poriniti« na pomembne vojaške in upravne položaje mestne države.<sup>38</sup> V *Osah* (verzi 1068-1070) nam Aristofan ponudi v branje v zborovskem spevu neposredni zagovor takega stališča:

ὥς ἐγὼ τοῦμόν νομίζω  
γῆρας εἶναι κρεῖττον ἢ πολλῶν κιν-  
κίνουος  
νεανιῶν καὶ σχῆμα κεῦρυπρωκτίαν.

Moja stara leta so boljša.  
Boljša od kodrčkov mladeničev,  
boljša od obnašanja  
in boljša od njihove *euryproktía*.

<sup>35</sup> V *Oblakih* vidimo, kako Strepsiad, ki vrednoti in razmišlja skozi optiko demokracije (vrstici 204-205: ἀστεῖον λέγεις, τὸ γὰρ σόφισμα δημοτικὸν καὶ χρήσιμον) ne razume »Sokratovih« silogizmov (vrstice 225-238). Enako je očitno že prej (vrstice 200-209), ko Strepsiad tudi zemljevida mesta ne zna gledati drugače kot skozi vidik demokracije. In z druge strani je potem očitno, da pa »novi« intelektualci razmišljajo drugače.

<sup>36</sup> V *Oblakih* (vrstica 252) iz Sokratovih ust slišimo: Καὶ ξυγγενέσθαι ταῖς Νεφέλαι-  
σιν εἰς λόγους, ταῖς ἡμετέραισι δαίμοσιν.

<sup>37</sup> Cf. Cantarella 1991, Dover 1995.

<sup>38</sup> Dover, 1995, str.173, ki kot argument poleg zgoraj navedenih vrstic iz *Os* (v. 1068-70) navaja še *Eupolis* (CAF): *frag. 100*, ko je »*Eupolis* ogorčen, da vidi take ljudi na oblasti«.

Izraz εὐρύπρωκτος je bil v komediji običajna žaljivka, njegov neposredni pomen je atensko občinstvo povezovalo s pasivno vlogo v odnosu *erast-eromenos*, kakor ugotavlja Dover.<sup>39</sup> Z istim terminom pa so v Aristofanovih *Oblakih* (verzi 1084-1104) označeni tudi govorniki, poeti in politiki. Povsem nedvoumno pa je v to pasivno in prostitutirano homoerotično vlogo postavljen Agaton. V komediji *Praznovalke Tezmoforij*, ki smo jo že uporabili kot vir za povezavo med Agatonom in »novo glasbo«, lahko beremo mnoge dovtype, ki neposredno nakazujejo tako Agatonovo vlogo.<sup>40</sup> Za našo analizo pa je morda najbolj zgovoren naslednji odlomek (*Praz. Tezmof.*, verzi 92-100):

|   |  |     |
|---|--|-----|
| ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ   | 93   | EV. |
| Λάθρα, στολήν γυναικὸς ἡμφιεσμένον. /.../                             | (...) <b>oblečen</b> (sc. Agaton) <b>v ženska oblačila</b> . (...) |     |
| ΕΥ.   | 95   | EV. |
| Ἄγαθων ἐξέρχεται. /.../   | <b>Agaton</b> prihaja ven. (...)                                   |     |
| MN.   | MN.  |     |
| /.../ Ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρω ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρω. /.../ | (...) <b>Tam ne vidim moškega, edinole Kireno</b> . (...)          |     |
| ΕΥ.   | EV.  |     |
| Σίγα· μελωδέειν γὰρ παρασκευάζεται.                                   | <b>Tiho! Pripravlja se na petje</b> .                              |     |
| MN.   | 100  | MN. |
| Μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται;                               | <b>Mravljničje poti, ali kaj žvrgoli?</b>                          |     |

Pomenska značilnost komedijskega jezika je bila tudi v tem, da predstavlja moški, ki ima (za Atence) očitne efeminirane poteze in način obnašanja, v očeh (moške) publike, ki je navzoča pri komedijski igri, moškega, ki želi igrati podrejeno (žensko) vlogo tudi v razmerju z drugimi moškimi.<sup>41</sup> Pri Agatonu pa je poudarjeno prav to. Še več: ker vemo, da je bil Agaton kot Pavzanijev *pajdika* v podrejeni vlogi več kot dvanajst let, torej tudi potem, ko je bil že odrasel in bi bil moral preiti na spolno aktivno vlogo,<sup>42</sup> je torej razumljiv pomen Mnesilohove (*supra*, *Praz. Tezmof.*, v. 97-

<sup>39</sup> *ibid.*, str. 172; izraz pomeni dobesedno »*kdor ima širok anus*«, katerega dobesedni pomen v tistem času naj ne bi bil pozabljen; v dokaz je naveden Evbolov *frag.* 120., *cf. ibid.* str. 167.

<sup>40</sup> *Cf. Aristof.:* *Praz. Tezmof.* (35, 50). V tem smislu moramo razumeti tudi Mnesilohovo pripombo (psovko) v *ibid.*, verz 57 (glej *supra*). Izraz *λαικάξει* namreč neposredno opredeljuje podrejeno (tudi prostitutirano) seksualno vlogo, v moškem kontekstu seveda homoerotično, ki jo izvaja *eromen*. Za referenčno izpeljavo glej Dover, 1995, str. 245-246.

<sup>41</sup> *Cf. Dover*, 1995, str. 96.

<sup>42</sup> Za povezavo Pavzanij-Agaton glej Platon: *Protagora* (315d-e); v Platon: *Simpozij* (213c)

98) povezave s Kireno, v tedanjem času atenski publiki znano *hetero*. Aristofan je očitno kritiziral tisti tip homoseksualnosti, ki se je (kot v primeru Agatona) začel izmikati sicer družbeno kodificiranemu in v vzgojno-izobraževalnem procesu institucionaliziranemu odnosu med starejšim učiteljem (*erastes*) in mladeničem (*eromenos*). Tega odnosa pri dveh odraslih ni bilo več, torej je moralo iti za neke nove oblike odnosa, ki so bile za Aristofana očitno nesprejemljive. V *verzu 100*, ki sledi navedenemu, pa nas prispodoba, ki smo jo na začetku analize razložili kot prispodobno »nove glasbe«, poveže še z njo.

Sledeč Agatonovi vlogi je pomembno, da ga srečamo v prozih tekstih »novih« intelektualcev v efeminirani in homoerotični vlogi, vendar v popolnoma drugačnem, bolj sprejemljivem vzdušju. Predvsem gre za Platonov *Simpozij*; ta opisuje banket, ki ga je organiziral prav Agaton in na katerem je del dialogov namenjen Erosu, kjer gre v pogovorih za nezmotno homoerotično vzdušje. Ne glede na to, koliko je v Platonovih tekstih imaginarne investicije, je verjetno, da je v pojmovnem svetu »novih« intelektualcev predstavljala homoerotika kot družbeni mediator skupin državljanov v 5. in na prehodu v 4. stoletje identitetni *locus*, ki je opredeljeval intelektualno diskusijo in »imel vpliv na obliko, ki jo je privzela Sokratova filozofija«;<sup>43</sup> tu ni mišljen vpliv na osnovne filozofske predpostavke, »ampak vpliv na prikaz najbolj neposredne poti k filozofski izpolnitvi.«<sup>44</sup> To pa nakazuje vdor »novih« intelektualcev v področje *didaskain*, kar smo ugotavljali že prej. Po drugi strani pa je posameznike s homoerotičnim kontekstom očitno tudi družba pojmovno označevala, tako da je občinstvo lahko razumelo sporočilo Aristofanovega komedijskega sarkazma kot identitetno »etiketo«.

Povezave med homoerotično označenimi »novointelektualnimi« krogi in »novomuziki« pa s tem niso izčrpane. Iz fragmentov Evripidove *Antiope* lahko na primer razberemo iste povezave. V tej igri je prikazan spor med dvema mitološkima bratoma, Amfionom in Zetom. Za nas je zanimivo, da je Amfion, po legendi virtuozni *kítarod*, označen (*TGF, fragm. 185*) z videzom, da posnema žensko (*γυναικομίμω μορφώματι*)<sup>45</sup>. V Amfionovih odgovorih (*TGF, fragm. 190, 192, 198, 200*) je potem nakazano, da je kot glasbenik na strani tistih, ki si prizadevajo za intelektualno delo in vidijo v

---

beremo o Agatonovi mladostni in poženščeni lepoti, ki si jo je dodatno podaljševal z britjem (v Aristof.: *Praz. Tezmof.*, verz 191 beremo o Agatonu: σὺ δ' εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρημένος.).

<sup>43</sup> Dover, 1995, str. 200.

<sup>44</sup> *Ibid.*, str. 201.

<sup>45</sup> Primerjaj z Aristof.: *Praz. Tezm.*, ko na Mnesilohov sarkazem glede Agatonovih ženskih oblačil slednji v povezavi s svojo »definicijo« *mimesis* (verza 154-155, glej *supra*) odgovori (verzi: 151-152): Αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῦ τις δράματα, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.

tem možnost ohranitve države. Izpostavljena je torej povezava kitarod-intelektualci-država.

Z našega vidika je ta povezava toliko pomembnejša, ker so bili »novomuziki« znani kot odlični virtuozi na *kítari* in so na tem instrumentu tudi povečali število strun na dvanajst. V povezavi z navedenimi Evripidovimi fragmenti pa je ta »novoglasbena« povezava toliko bolj vabljiva, ker z »novo glasbo« ne povezujemo zgolj Agatona, ampak tudi Evripida, ki naj bi sodeloval prav s Timotejem,<sup>46</sup> slavnim kitarodom in »najhujšim med štirimi, ki so uničili *Mousiké*«.

S tako organizirano analizo smo segli v kontekstualno interpretacijo razumevanja »nove glasbe«. S tem smo se obenem tudi zavestno oddaljili od sicer danes običajnih izpeljav, ki poskušajo na vprašanja o razpadu muzičnega odgovoriti na formalnem nivoju, predvsem z diskusijo o tem, kakšno je bilo melodijsko akcentuiranje stare grščine, koliko je bila od slednjega odvisna glasbena melodija in kako se je potem ta glasbeno-besedna povezava razbila in izgubila. V našem primeru se odpira možnost neformalne, neestetizirane interpretacije razpada muzičnosti, kjer nam predlagana analiza tekstov in kontekstov vsiljuje misel, da je bil razpad tesno povezan z organiziranjem javne komunikacije v antičnih Atenah. Vse kaže, da je bila »nova glasba« pravzaprav posledica nekakšnega komunikacijskega obrata »novih« intelektualcev, ki za svojo *peitho* niso več potrebovali muzično organizirane (v obredu združeni: podobe, kostumi, glasba, beseda in izrazni telesni gib) in s tem nadržane argumentacije. Če je temu tako, moramo za zaključno razpravo analizirati še ta obrat, ki ga na podlagi analize in povezave »nove glasbe« z »novimi« intelektualci imenujem 'sofistični prelom'.

#### *Razprava: Sofistični prelom*

Sofisti so v atenski družbi očitno vznikli v času, ko je bil del javne komunikacije (in s tem del socialne resničnosti) atenskega državljanskega kolektiva še vedno organiziran z muzično opredeljenim semantičnim prenosom. Z današnjega vidika je bila *aletheia* v velikem delu umetnostno oblikovana, muzična *techné* pa je bila njen komunikacijski mediator. Umetnostna *mimesis*, ki je antičnemu Atencu očitno pomenila določeno epistemološko kategorijo, je bila torej neločljivo povezana z uživanjem muzičnega, posledica tega je lahko bila tudi neka oblika *katharsis*. Toda to nas zdaj ne zanima, pomembneje se nam zdi, da so muzične institucije v določenem trenutku očitno prišle v konflikt z »novimi« intelektualnimi oblika-

<sup>46</sup> Barker, 1984, str. 97 za to povezavo navaja Satyrus, *Vit.Eur.* fr.39; Plut. *An Seni* 23. Glej tudi West, 1992, str. 357.

mi, katerih pionirski in radikalni nosilci so bili sofististi. »*Ta paralelizem je očiten že pri prvih grških mislecih, predsokratikih, pri katerih po eni strani povsem jasno zaznavamo prizadevanje, da bi najprej znotraj umetniške izjave (kot v filozofskih poemah Parmenida ali Ksenofana), nato pa tudi v prozi, ustvarili nov diskurz, ki bi bil primeren za izjavljanje filozofskega spoznanja o svetu, medtem ko lahko po drugi strani – na primer v Parmenidovih ali Gorgievih fragmentih in parafrazah njihovih stališč – razberemo prve, čeprav nedvomno jedrne teorije o jeziku javne komunikacije.*«<sup>47</sup> Če smo prišli v svoji analizi do sofistov in »novih« intelektualcev z umetnostne, muzične strani, potem imamo prav zaradi sofistov, ki so poleg poseganja v diskurzivni prostor sami tudi razmišljali o njem, možnost, da ta komunikacijski prelom spremljamo še z njihovega vidika. Pri tem se bomo opirali predvsem na Gorgieve tekste in dve ključni študiji,<sup>48</sup> ki prek Gorgieve *Helene* in *Palamede* poskušata opredeliti sofistiko in njeno prakso. Iz teh dveh Gorgievih del je razvidno, da je bilo prodorno razmišljanje o posameznikovih spoznavnih zmožnostih usmerjeno v analizo prepričevalne prakse, v praktične možnosti zunanjega vplivanja (*peitho*) na posameznikovo psihično strukturo.<sup>49</sup> Iz διὰ δὲ τῆς ὀψεως ἢ ψυχῆ καὶ τούτῳ τρόποις τυποῦται<sup>50</sup> lahko razberemo, da fizikalni dražljaj od zunaj po Gorgievem mnenju vpliva na notranji psihični karakter, da oblikuje psihične *tropoi*. Gorgieva analiza pa ni opredeljena zgolj v območju racionalnega in logičnega (kar je vsebina *Palameda*), ampak se spušča tudi na področja emocionalne kavzalnosti (vsebina *Helene*), ki je za Gorgia legitimni del *technē* v službi *peitho*. Gorgiev logos torej ni zgolj racionalen, ampak tudi nadracionalen in dejansko niti ne poskuša odsliskavati objektivnega sveta. Za Gorgia komunikacijski akt ni zgolj verbalen. Zanj je ta akt v svojem semantičnem prenašanju od realnosti neodvisna struktura, ki šele vsakič znova oblikuje posameznikove psihične *tropoi*, potem pa jih ta posameznik-prejemnik dojame kot (na novo) resnične, vendar kot obče veljavno *aletheia*. Prav zaradi povedanega se Gorgias s svojo opredelitvijo komunikacije in s tem sofistichnih stališč umešča na tisto področje, ki so ga sicer zavzemali muzični poeti 6. in 5. stoletja pr.n.št., Gorgiev način vplivanja (*peitho*) je bil bolj podoben poetskemu načinu kot pa filozofskemu. »*The art of the logos for Gorgias ... belongs more properly to the poet of the sixth and fifth centuries ... than to the philosophic logician of the fourth.*«<sup>51</sup> Navsezadnje pa vemo, da je Gorgias nastopal pred gledališčem in v njem<sup>52</sup> in da so si sofististi

<sup>47</sup> Škiljan, 1999, str. 77; s predsokratskim in sofistichnim ukvarjanjem z jezikom javne komunikacije se natančneje ukvarja članek Škiljan 1998.

<sup>48</sup> Segal 1962 in Wardy 1996.

<sup>49</sup> O tem, kako je Gorgievo razpravljanje dejansko psihološko opredeljeno, glej Segal 1962.

<sup>50</sup> Iz Gorgias: *Helena 15*; glej v Segal, 1962, str. 107.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 112: Povezavo s poetsko tradicijo uvaja tudi Rosenmeyer 1961.

<sup>52</sup> Glej Platon: *Meno* (70b).



svoj prostor izborili pred gimnazijem, ki je bil po eni strani srečišče *eromenov in erastov*, po drugi strani pa so »novi« intelektualci na tem mestu naleteli prav na tisto publiko (mladeniči urbane *polis*), ki je sicer sodelovala tudi v okviru muzično-obredne zbornske edukacije.<sup>53</sup> Sofistični 'japijevski' vdor je torej idejno in praktično posegal na tista področja javne komunikacije, ki so bila zelo pomembna za oblikovanje kolektivnega spomina in identitete. Sofistični in v povezavi z njimi »novointelektualni« poseg na to področje pa je imel za tradicionalno muzično organizirane diskurzivne oblike uničujočo posledico. Sofistika je namreč dokazovala in prepričevala, da je njen *logos* le ena izmed možnih *techne* prepričevanj. To samoizničevalno stališče pa je imelo po mojem mnenju za posledico tudi to, da muzična *techne* ni bila več spoznana kot edina resnična *aletheia*, ampak zgolj kot ena od *techne*, ki je pač omogočala uspešno vplivanje in prepričevanje. Poetska tradicija je muzično posredovani (in sprejeti) resnici verjela, da resničnostno mimitira svet antičnega Grka. Sofisti pa so dokazovali, da temu ni nujno tako in da v službi *peitho* lahko enako uspešno (ali celo uspešnejše) deluje tudi *logos*, ločen od muzične semantike. Sofistov v njihovem prepričevanju ni zanimalo, katera *techne* (muzična ali logična) je resničnejša. Zanje je bilo pomembnejše, da pokažejo, da je muzična *techne* pravzaprav enako napačna kot logična *techne* in da gre v obeh primerih za vpliv na emocije občinstva in s tem povezano možnost vplivanja. Ta negacija zmožnosti spoznanja in prenašanja resnice pa je posledično zapustila v pojmovni kategoriji antične (atenske) kulture odločilno zarezo v (epistemološkem) pojmovanju in verjetju v nadržacionalno (z muzičnim izrazom definirano) argumentacijo in resničnost, kar je imelo neposredno poveza-vo z glasbo.

S tem sofističnim obratom je v javni komunikaciji atenske družbe očitno zazijal odprt epistemološki prostor, ki ga je bilo treba na novo definirati in zapolniti z novimi oblikami socialne resničnosti in identitete. Eden prvih, ki ga niti ne moremo vzporejati neposredno z »novointelektualci«, je pa s svojim načinom dela in načinom vplivanja vsekakor bil del tega širokega preloma, je Herodot. Njegovo branje lastnih zgodb o grško-perzijskih vojnah naj bi bilo prvo zabeleženo javno branje proznega dela.<sup>54</sup> Pomembno je, da je bil Herodot s svojim zunajmuzičnim pristopom sprejet, da je začel pridobivati veljavo kljub svoji za takratni čas neobičajni uporabi in izkoriščanju jezika in pisave. In če je bil Herodot še popolna novost, popestritev, ki pa jo je država že »kupila«, sta bila Tukidid in Ksenofont s pisanjem knjig nekaj let kasneje že med vsebinskimi nosilci kolektivne identitete. Za epistemološko restavracijo tega, kar so s svojim dvomom

<sup>53</sup> Winkler 1990 argumentira, da so zborovske vloge prevzemale efebske skupine. Za konfliktni stik sofistike in tradicije tragiškega zbora glej Calame, 1997, str. 223.

<sup>54</sup> Pauly 1979, poglavje *Recitatio*.

podrli sofisti, pa kaže, da je bil pomemben prav »novointelektualni« krog, ki smo ga v analizi uspeli povezati z »novomuziki«. Znotraj tega je ključna Platonova kritika Gorgievega retoričnega in spoznavnega dvoma. Platonove ponavljajoče se premise znotraj dialogov so namreč namenjene prav prepričevanju, da struktura *logosa* in iz njega izvirajoči logični jezik omogočata dostop do resnične resničnosti.<sup>55</sup> Platonski pristop je ustvaril novo spoznavno ideologijo, ki jo je dodatno utrdil Aristotel z analitično metodo in po kateri naj bi se ravnali v znanstvenem diskurzu še danes. Za glasbo in muzično oz. za njuno argumentacijsko vlogo pa je bila ta zapolnitev sofistično povzročene praznine izničujejoča. Platonovska restavracija »resnice« in možnosti dostopa do nje namreč ni več potrebovala muzične semantike v tradicionalnem pomenu besede. Platonovo razglabljanje o pomenu glasbe v »idealni državi« je bilo namreč zreducirano na spekulacijo, ki je izhajala iz Damonovih sofističnih pogledov na glasbo (Platon: *Država*, 400a-c, 424c), ki so na področju glasbenega primerljivi z Gorgievimi stališči na območju jezikovne poetike. Damon je bil sofist, ki je svojo spekulacijo zgradil izključno na nivoju (nekontekstualne in zunajbesedne) glasbe, prav take, kakršna je bila »nova glasba«.<sup>56</sup> Kar je Platon kritiziral pri Gorgiu v okviru jezika, je v okviru glasbe hkrati nekritično sprejemal in vključeval v svojo doktrino. Ta nedoslednost pa se vsaj deloma zrcali tudi kasneje, ko lahko opazimo odsotnost pomebnosti muzičnega v dejansko neobsežnem Aristotelovem prispevku o teh vprašanjih, kjer je *Poetika*, kot tretji del razprave o javnem jeziku (druga dva dela sta zaobjeta v *Retoriki* ter v *Kategorijah* in *O razlaganju*)<sup>57</sup> najmanj izdelan in najmanj analitičen prispevek. S tem pa je bila glasba kot del muzičnega (še le zdaj) postavljena v vlogo, da kot jezik za družbo, v kateri je funkcionirala, ni imela več vsebinskega pomena. Šele tako je bila glasba postavljena v vlogo, kot jo je v svoji strukturalistični shemi opisal Lévi-Strauss, ko pravi, da je *glasba jezik oziroma govornica brez vsebinskega pomena*.<sup>58</sup> V takšnem kulturnem preobratu, ko glasba kot del muzičnega ni bila več potrebna ne kot nosilec kolektivnega spomina ne v okviru novega diskurza konstituiranja identitete, ni preostalo drugo, kot da je izkoristila svoj formalistični potencial. Prav ta potencial pa so

<sup>55</sup> V Segal, 1962, str. 110, beremo: »... for the entire Platonic dialectic supposes as a working premise that the structure of logoi corresponds or provides access to the structure of true Being«. Cf. tudi Zore 1997, poglavje *Sofistični obrat in reakcija nanj*.

<sup>56</sup> Tudi Barker, 1984, str. 100, ugotavlja, da je bil Aristofanov odpor do »nove galsbe« v povezavi s sofističnim analitičnim pristopom do glasbe, katerega glavni nosilec je bil Damon.

<sup>57</sup> Cf. Škiljan 1998, 1999, na podlagi omenjenih tekstov z lingvističnega vidika rekonstruira Aristotelovo delo kot razmišljanje o jeziku javne komunikacije in kot klasifikacijo diskurzov.

<sup>58</sup> Lévi-Strauss, 1971, str. 579. »La musique, c'est le langage moins le sens«.

izrabili »novomuziki« in naredili iz »nove glasbe« *virtuozni performativni fascinans*, kontekstualno ločen od besede.

Takšen kontekstualni pogled na »novo glasbo« ima v sklepnem delu seveda velik vpliv na samo razumevanje razpada muzične enotnosti (razpad *mousiké*). Današnja literatura namreč poskuša razlagati razpad te enotnosti predvsem na formalnem nivoju in z razglabljanji o tem, koliko je bila stara grščina melodijsko akcentuirana, kako je bila s tem akcentom povezana glasba in kako ter kdaj se je ta povezanosti spremenila. V tem smislu se potem kaže »nova glasba« kot umetniški *novum*, ki ga razlagajo zgolj z estetskega vidika kot inovativno smer, ki je »staromodni« krogi niso razumeli. Pričujoči članek pa je poskušal pogledati isto problematiko z drugega vidika in s tem sicer prevladujoče estetizirane pristope vsaj malo postaviti pod vprašaj. S stališča kontekstualne analize, ki sem jo uporabil v predlagani analizi, se odpira možnost neformalne, neestetizirane interpretacije razpada muzičnosti. S stališča, ki ga predlagam, namreč razpad muzičnosti ni toliko odvisen od ločitve glasbene melodije z melodijskim akcentuiranjem v stari grščini, ampak je bolj opredeljen s spremembo komunikacijske prakse, ki je izničila argumentacijsko moč muzičnega. V danem trenutku je razpad muzičnosti bolj kot formalna sprememba glasbenega predstavljal trenutek, ko muzično ni bilo več v vlogi spominskega nosilca in v vlogi konstituiranja kolektivne identitete. Trenutek antičnega zavedanja o tej ločitvi pa naj bi bil torej bolj kot v formalnem smislu povezan z idejno spremembo uporabnosti muzičnega in s tem glasbenega. »Nova glasba« pa zato ni zgolj estetski *novum*, ampak predvsem eksplicitna manifestacija sicer implicitne normativne spremembe v atenski kulturi konec 5. in v začetku 4. stoletja pred našim štetjem.

## LITERATURA

- Aloni, A.: *The Proem of the Simonides Elegy on the Battle of Plataea and the Circumstances of Its Performance*. L.Edmunds & R.W.Wallace (ur.), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*. Baltimore, 1997, 8-28.
- Anderson, W.D. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London, 1994.
- Barker, A.: *Greek Musical Writings. Volume I; The Musician and his Art*. Cambridge, 1984.
- Bélis, A.: *Les Musiciens dans l'Antiquité*. Pariz, 1999.
- Bowie, E.L.: *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*. JHS, 106 (1986), 13-35.
- Calame, C.: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ithaca, 1995.
- Calame, C.: *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. Lanham, 1997

- Cantarella, E.: *Selon la nature, l'usage et la loi. la bisexualité dans le monde antique*. Pariz, 1991.
- Detienne, M.: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Pariz, 1967.
- Dover, K.J.: *Grška homoseksualnost*. Ljubljana, 1995.
- Dover, K.J., *Aristophanes. Frogs*. Oxford, 1993.
- Edmunds, L.: *The Seal of Theognis*. L.Edmunds & R.W.Wallace (ur.), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*. Baltimore, 1997, 29-48.
- Goldhill, S.: *The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication*. P.E.Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 1997.
- Goldhill, S. & Osborne, R. (ur.): *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge, 1999.
- Kavoulaki, A.: *Processional Performance and the Democratic Polis*. S.Goldhill & R.Osborne (ur.), *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge, 1999, 293-320.
- Kralj, V.: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana, 1984.
- Landels, J.G.: *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York, 1999.
- Lévi-Strauss, C.: *L'Homme nu*. Pariz, 1971.
- Miralles, C. & Portulas J.: *L'image du poète en Grèce archaïque*. N.Loroux & C.Miralles (ur.): *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Pariz, 1998, 15-63.
- Osborne, R.: *Democracy and Imperialism in the Panathenaic Procession: The Parthenon Frieze in its Context*. W.Coulson, O.Palagia, T.Shear, H.Shapiro & F.Frost (ur.): *The Archeology of Athens under the Democracy*. Oxford, 1994, 143-150.
- Pauly 1979= *Der Kleine Pauly, Lexicon der Antike*, 1-5. München, 1979.
- Palomar-Pérez, N.: *La figure du poète tragique dans la Grèce ancienne*. N.Loroux & C.Miralles (ur.): *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Pariz, 1998, 15-63.
- Pickard-Cambridge, A.W.: *The Dramatic Festivals of Athens, 2<sup>nd</sup> ed.* Oxford, 1968.
- Polignac de, F.: *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société*. Pariz, 1995.
- Poniž, D.: *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana, 1995.
- Rose, P.: *Sons of the Gods, Children of Earth: Ideology and Literary Form in Ancient Greece*. Ithaca, 1992.
- Rosenmeyer, T.G.: *Gorgias, Aeschylus, and Apaté*. *AJPh* 76, (1961), 225-260.
- Said, S, Trédé, M. & Boulluec de, A.: *Histoire de la littérature grecque*. Pariz, 1997.
- Segal, C.: *Gorgias and the Psychology of the Logos*. *HSCPh* 66, (1962), 99-155.

- Slapšak, S.: *Grška tragedija in zgodovinska antropologija*. J.P. Vernant & P. Vidal-Naquet. Mit in tragedija v stari Grčiji. Ljubljana, 1994, 145-155.
- Sourvinou-Inwood, C.: *Tragedy and Religion: Constructs and Readings*. C.B.R.Pelling (ur.): *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, 1997, 161-186.
- Škiljan, M.: *Uvod. Aristofan: Ptice*. Zagreb, 1988, 5-84.
- Škiljan, D.: *La pensée linguistique grecque avant Socrate*. Cahiers Ferdinand de Saussure, 51, (1998), 11-28.
- Škiljan, D.: *Javni jezik. K lingvistiki javne komunikacije*. Ljubljana, 1999.
- Vernant, J.-P.: *Entre mythe et politique*. Pariz, 1996.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P.: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Pariz, 1972.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P.: *Mit in tragedija v stari Grčiji*. Ljubljana, 1994.
- Wardy, R.: *The Birth of Rhetoric. Gorgias, Plato and their Successors*. London and New York, 1996.
- West, M.L.: *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992.
- Winkler, J.J.: *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York, 1990.
- Zore, F.: *Obzorja grštva. Logos in mit v grški filozofiji*. Ljubljana, 1997.

## SUMMARY

With the technical term »new music«, which originates in a German musicological school, we today understand a wave of progressive music in Athenian culture that appeared in the last quarter of the fifth century BC. The stylistic analyses have already presented the phenomena from the formalistic point of view, and they have argued that the principal changes in musical style seem to have taken the form of highly ornate musical expression. The changes are detected in the musical style as well as in the making of instruments.

The approach used in this article is not formalistic. As an author I am not interested in stylistic innovations. More than this, I try to address the problem by viewing the »new music« within the framework of the structure and events of the ancient Athenian culture. Apart from the most direct evidence that comes from later periods and contains fragments, our most significant fifth-century source is Aristophanes. Most information has been taken from his comedies in which the »new music« and the »new musicians« are present. The article follows Aristophanes' links and tries to describe a contextual network between the »new music« and other non-musical intellectual groups.

The results of the research show that the confrontation between the »new music« and the »old poetics« in antiquity was not esthetical but ideological. The proposed interpretation stresses the importance of poetry (as well as music) as a part of the discourse of the constitutional politics of identity and as a collective memory medium. And it is shown that in the time of the »new music« a break came about on this discursive level.

Contrary to the contemporary stylistic interpretations, which talk about »new« skilled artistic innovations, our approach argues that the »new music« was sooner a consequence of the break with the above mentioned discursive practice, and it is shown that the break had been prompted by the »new« intellectual groups (Socratic, as Aristophanes recognized them). These »new intellectual« groups invented a new 'scientific' doctrine which refused a musically organized discourse. The epistemological emptiness, which had been made by sophists, was now filled by *logos*, divorced from musical expression and rituals. From this point, musically organized discourse did not function as a transmitter of the collective memory or as a carrier of the social truth any more. And because of this, the »new music« was forced to become a decontextualized phenomenon, independent of words. It was only from this destruction of *mousiké* onward that the »new musicians« could take the formalistic potential of instrumental (kitharodic) music and build up a ornamented musical expression, which became more and more a fascinating and popular entertainment.

The article focuses not on the artistic genius of the »new musicians«, but on Aristophanes' attack of the »new« musicians as associated with the »new« intellectuals (e.g. sophists). It is therefore concluded, that Aristophanes' attack was not directed at a particular kind or style of the »new music«, but rather at a new, constitutionally less important role of poetry accepted by the »new musicians«.

---

Naslov:

Martin Žužek

Institutum Studiorum Humanitatis

Fakulteta za podiplomski humanistični študij

Breg 12

SI-1000 Ljubljana