

Мишко Шуваковић

ВИШАК ВРЕДНОСТИ Музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о *World music**

У краткој расправи, која следи, извешћу два карактеристична интерпретативна корака. Први корак биће усмерен ка упоредном преиспитивању статуса и функција музикологије и етномузикологије у односу на музику као дрштвену праксу. У другом кораку специфичну музичку праксу, као што је *World music*, интерпретираћу с обзиром на шеме до којих сам дошао у првом делу текста.

ЧЕТИРИ ПИТАЊА О ПРИСТУПАЊУ МУЗИЦИ

Свака музика јесте политичка утолико што јесте друштвена пракса производње, размене и потрошње *вишка вредности* у специфичним и глобалним друштвеним синхронијским и дијахронијским структурама. И зато, једно од одређујућих питања о музици јесте каква врста *друштвеног вишка вредности* јесте музика. Сасвим поједностављено могу се поставити следећа питања:

1. Да ли је музика од-слик друштва?
2. Да ли је музика *израз* друштва?
3. Да ли је музика *конструкт* друштва?
4. Да ли је музика *симптом* друштва?

1.

Ако се пође од одговора да је музика од-слик друштва, тада се поставља интерпретативни модел по коме већ постоји друштво и музика одсликава (приказује, заступа или идентификује) друштво за неког појединца или

* Настанак текста је инициран трибином *Балкан од традиционалне народне музике до World music*, одржане у СОКОЈ МИЦ-у 6. новембра 2003. године.

друго друштво. Указује се да је музика „од“ друштва и „за“ друштво. Ако је тако, тада смо усредсређени на концепт друштва као *извора* или полазног узорка за развијање заступничких или идентификационих потенцијалности музике. Музика се види као *аудитивна слика* или *аудитивни заступник* већ постојећег друштва или карактеристичних друштвених *апаратуса* друштва (идеологије, идентитета, религије, обичаја, реализације свакодневице итд.). Истина музике је истина друштва; зато, ако музика верно (ма шта то значи-ло) заступа друштво или његове апаратусе, она јесте аутентична музика тог друштва или тих друштвених апаратуса.

Ако се позовемо на музикологију и етномузикологију као науке или теорије посредством којих се тумачи музика са Запада, запазићемо да оне успостављају асиметричан однос према музици као *од-слику* друштва. Етномузикологија се конституише и развија око замисли музике као аутентичног заступника микро- или макродруштва, односно друштвених апаратуса – трагајући за музиком као истином друштва и кроз друштва стварног или идеалног или индивидуалног и колективног субјекта свакодневице. Етномузикологија поставља истину музике као истину друштва, чиме истину дефинише из контекста етнологије, социологије, теорије културе и студија културе. Напротив, музикологија као наука или теорија о западној уметничкој музици (на пример, од Адлера /Adler/, преко феноменолошке до музикологије засноване на новој критици) помера научну и теоријску пажњу са *од-слика* друштва и друштвених апаратуса на *од-слик* изузетног субјекта (аутора, уметника, музичара или, чак, *генија*) који својим стваралачким композиторским, диригентским или извођачким чином трансцендира (надилази) конкретне друштвене услове и околности стварајући теоријску аналитичко-синтетичку слику *универзалног* као *транскултуралног*, мада европски центрираног, *естетског објекта*. Истина музичког као уметничког дела је истина аутентичног западног субјекта који надилази конкретан историјски тренутак и географски простор, успостављајући се као стваралачки експрес или обрт колективног у индивидуални чин за који је историјско-друштвени контекст само нека врста потребног али не-и-битног наративног декора. Овде се истина сасвим експлицитно дефинише сагласно фундаменталној онтологији Мартина Хајдегера (Martin Heidegger): „Istina je neskrivenost bića kao bića. Istina je istina bitka. Ljepota se ne javlja pored ove istine. Ako se istina postavlja u djelo, ona se pojavljuje. Pojavljivanje je kao ovaj bitak istine u djelu i kao djelo – Ljepota. Tako Ljepota spada u događanje istine.“¹

У етномузикологији се индексира и спецификује културални колективни *artefact* као истина друштва. Тај *artefact* се, затим, просуђује или верификује, а то значи интерпретира, као вредно уметничко дело према критеријумима заснованим у музикологији и естетици музике. То значи да се *artefact* културе интерпретира и вреднује према универзализујућим естетичким кри-

¹ Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela“, из Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod МН, Zagreb, 1972, стр. 487.

теријумима естетског суђења у западној уметности. Тиме се метафизички показује да је уметник (идеализовани индивидуални у музикологији или хипотетички колективни предочен као индивидуални текст у етномузикологији) извор дела, а да је дело извор уметника.² У том смислу музикологија јесте метафизичко-естетичка у својим полазиштима и резултатима, а етномузикологија доводи до преображаја етнолошких, социолошких или културално оријентисаних критеријума у метафизичко-естетичке судове и интерпретације дела.

2.

Ако се пође од одговора да је музика *израз* друштва, тада се поставља интерпретативни модел по коме већ постоји друштво и музика *изражава* и постаје аудитивни *траг* догађаја друштва. Наиме, музика као *траг* друштва може заступати друштво. Замисао *трага* супротставља се појму слике (*vestigium* наспрам *imago*). *Траг* је остатак – оно што сведочи о одсутном, прошлом, одложеном; о ономе што се догодило. Иде се за тим да се покаже да је музика у некаквом директном или индиректном узрочно-последичном односу са друштвом. Друштво се *кроз* историјског индивидуалног аутора или хипотетичког колективног аутора уписује у музику и музика јесте конкретан материјални *траг* друштвене праксе и њених технологија извођења музике. Музика није слика друштва, већ израз друштва, а то значи извођење музике остављања *трага* друштва у акустичком пољу индивидуалних и друштвених могућности. На пример, Адорно (Theodor W. Adorno) у *Филозофији нове музике* поставља битну тезу: „Dok umjetnička djela gotovo nikada ne podražavaju društvo i k tome njihovi autori ne treba uopće ništa da znaju o njemu, gestovi umjetničkih djela su objektivni odgovori na objektivne društvene konstelacije, ponekad podešeni potrebama konsumenta, češće u stalnoj protivurječnosti prema njima, no nikad dovoljno preinačeni za njihov ukus... Umjetničko djelo ne reflektira društvo time što će rješavati njegova pitanja, pa čak ni time što će sama pitanja odabirati. Ali ono je zapanjeno pred užasom historije. Sad insistira, sad zaboravlja. Sad omekšava, sad otvrdnjuje. Istrajava ili se sebe odriče da bi nadmudrilo sudbinu. Objektivitet umjetničkog djela je fiksiranje tih trenutaka. Umjetnička djela su kao dječije krevljenje koje se produžuje otkucavanjem sata.“³ *Траг* јесте инверзна потенцијалност. *Траг* као да води уназад у времену, ка друштву које се уписало и затим промакло или измакло даље у наношењу других *трагова* на већ присутне – измичуће – трагове уписивања друштвених апаратуса у музику.

Социолошки⁴ оријентисане музикологија и етномузикологија полазе од замисли узрочне везе између друштва и музике. Може се готово жаргонски

² Martin Heidegger, стр. 448.

³ Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968, стр. 154.

⁴ Kurt Blaukopf, „Glasbe kot tipi družbene dejavnosti“, у „Cilj sociologije glasbe“, из *Glasba v družbenih spremembah – Temeljne poteze sociologij glasbe*, Škuc – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Studio humanitatis), Ljubljana, 1993, стр. 13–14.

рећи: *какво друштво, таква музика*.⁵ Етномузикологија се усмерава на синхронијски центрирана друштва, најчешће микродруштвене системе, у којима је *друштвена функција музике* првостепена или директно видљива у свакодневици – од свакодневног понашања, обреда и церемонија до забаве. Успостављају се модели којима се показује директан однос друштвеног и музичког ланца стварне или хипотетичке узрочности. Музикологија се аналитичко-синтетички усмерава на западна рационална дијахронијски протежућа друштва и, неизвесне, *ирационалне институције*⁶ у оквиру њих. Наиме, изучавају се друштва која стварају посебне *територије*. Те *територије* изгледају или бивају предочене, интерпретиране, вредноване, па чак и доведене до личног доживљаја, као аутономна подручја ослобођена друштвених функција. Адорнова замисао да је функција западне, буржоаске, апсолутне музике да буде без функције,⁷ заправо идентификује специфично историјски и географски лоцирано друштво унутар кога се конструише простор *аутономије музичког стварања* у односу на производни рад и живототворне захтеве. Такво друштво јесте западно буржоаско друштво које успоставља рационални систем поделе рада и друштвених институција, а затим поставља битне апаратусе регулације и дерегулације, односно контроле⁸ слободног⁹ времена кроз институције *ирационалности*, тј. институције обликовања слободног времена као простора компензације радног времена уживањем, релаксацијом, ослобођењем – покренутом, али контролисаном ирационалношћу. Значи, музикологија се бави секундарним или другостепеним функцијама. Функције музичког дела или музике су померене, индиректне; премештене од извршне функције музичког дела као у етномузикологији на скривене функције музике као друштвене праксе.

3.

Ако се пође од одговора да је музика конструктор друштва, тада се поставља интерпретативни модел по коме друштво не претходи музици, већ се музика и друштво налазе у сложеном међуконститутивном односу. Музика се не предочава као од-слик или израз друштва, већ као један од *апаратуса*

⁵ Многобројне студије о музици у Вајмарској Републици или у нацистичкој Немачкој управо на драстичним примерима друштвених процеса и музичких пракси покушавају да лоцирају узрочни ланац између музике и друштва: Bryan Gilliam, *Music and Performance During the Weimar Republic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994. и Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

⁶ Mladen Dolar, „Strel sredi koncerta“, iz Theodor W. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*, DZS, Ljubljana, 1985, стр. 303.

⁷ Theodor W. Adorno, „Funkcija“, iz *Uvod v sociologijo glasbe*, DZS, Ljubljana, 1985, стр. 303.

⁸ Gilles Deleuze, „Postscript on the Societies of Control“, iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, itd. (ed), *October – The Second Decade, 1986–1996*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997, стр. 443–447.

⁹ Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999; i Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.

микро- или макродруштва којима се изводи (*perform*) друштвена реалност, тачније, сложене представе друштвене реалности са којима се идентификује друштво и субјекат у друштву. Музика се, зато, идентификује као *апаратус* или инструмент идеологије.¹⁰ Ако је музика *идеолошки апаратус*, тада она није секундарна (надграђујућа, пасивна) друштвена пракса, већ пракса која заступа *продуктивне силе* и *егзистенцијалне релације друштвене продукције*.¹¹ На пример, разлика између Бахове¹² (Johan Sebastian Bach) и Гласове¹³ (Philip Glass) музике јесте разлика између заступања *продуктивних сила* позног феудалног барокног друштва и *продуктивних сила* позног капиталистичког мултикултуралног друштва. Реч је о разлици између идеологија у оном смислу у коме Алтусер (Louis Althusser) изводи тврђење да (1) нема праксе осим оне „од“ и „у“ идеологији и да (2) нема идеологије осим оне од субјекта и за субјекат.¹⁴ У том смислу музика јесте једна од *технологија*¹⁵ *извођења субјекта*, па и људског тела. Тело Бахове културе јесте хришћанско престајуће феудално и настајуће градско тело изведено из пројекта трансцендентног реда. Тело Гласове епохе јесте урбано номадско тело одређено медијским нестабилностима заступања и одређено релативно отвореним мултикултуралним политикама (расних, етничких, родних, класних) идентитета. Музика као технологија извођења субјекта/тела истовремено је (а) амбијент пун значења и смислова у постајању тела субјектом,¹⁶ (б) *дискурзивна пракса*¹⁷ која учествује у позиционирању односа музике, тела, субјекта и друштва као система артикулације знања и моћи и (в) класификовање потенцијалности ефеката музичких *апаратуса* заступања (представа, израза, конструкција) које детерминишу или реализују идеологију¹⁸ једне епохе или културалног простора. С овако предочених позиција музикологија и етномузикологија се веома приближавају једна другој, пошто више не посматрају и не проучавају разли-

¹⁰ Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)“, из Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, стр. 100–140.

¹¹ Louis Althusser, стр. 101.

¹² Boris de Ślezer, *Uvod u J. S. Baha – Ogljed iz muzičke estetike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1996.

¹³ Richard Kostelanetz (ed), *Writings on Glass – Essays Interviews Criticism*, Schirmer Books, New York, 1997.

¹⁴ Louis Althusser, стр. 128.

¹⁵ Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics“ и „On the Government of the Living“, из Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault – Ethics – Essential Works of Foucault 1954–1984*, Penguin, London, 1997, стр. 73–79, 81–85.

¹⁶ Richard Leppert, „Desire, Power, and the Sonoric Landscape“, из *The Sight of Sound – Music, representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993, стр. 15–41.

¹⁷ Lawrence Kramer, „Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics“, из *Music as Cultural Practice 1800–1900*, University of California Press, Berkeley, 1990, стр. 1–20.

¹⁸ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations – Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990. или Adam Krims, „Introduction: Postmodern Musical Poetics and the Problem of Close Reading“, из *Music/Ideology – Resisting the Aesthetic*, G+B ArtS International, Amsterdam, 1998, стр. 1–14.

чите неупоредиве музичке системе, већ изводе културално центриране моделе интерпретације хетерогеног поља многострукости музичких као друштвених пракси. Уметничка, обредно религиозна, церемонијално политичка, масовна медијска или свакодневно забавна музика јесу различити системи хетерогених инструментализација артикулације тела/subjекта у пољу многострукости друштвених идентификација (од расне и етничке, преко класне, до родне, генерацијске, професионалне).

4.

Ако се пође од одговора да је музика *симптом* друштва, тада се поставља модел близак теоријској психоанализи, по коме се музика интерпретира као дефект симболизације у друштвеним процесима производње, размене и потрошње културалног вишка вредности, а то значи егзистенцијалног или естетског идентитета. Музика, а пре свега апсолутна музика, јесте онај прекид¹⁹ или дисконтинуитет у симболичком – пре свега вербалном – подручју друштвеног заступања. Музика се указује као центар непрозирности у технологијама културалног дизајнирања реалности, тј. идеолошких екрана којима се реалност успоставља као окружујући људски свет. На пример, играни филм, миметичко сликарство или реалистички роман разумемо и просуђујемо на основу аналогија значења наратива с уобичајеним свакодневним искуством;²⁰ напротив, *сама* музика јесте исклизнуће из фантазматске уређености која се реконструира по искуству свакодневног живљења. Музика, увек изнова, почиње да делује као *бесмислени траг*²¹ који се може реконструисати тек ретроактивно, приписивањем значења или усмеравајућег смисла, при чему то приписивање значења поништава њу (музику), претварајући је у апроксимативни неодређени и често сасвим арбитрарни вербални исказ коме музика измиче у својој техничко-чулној и телесно-бихевиоралној многострукости потенцијалности.

Али, с друге стране, музика није безинтересни или апстрактни догађај у идеалном свету формално-техничких демонстрација вештине, већ управо свакодневни окружујући инструмент утврђивања простора невербалне интерпелације и идентификације у индивидуалном, микро- и макродруштвеном смислу. Музика не говори и не показује, али инструментално учествује у извођењу *животног простора* који јесте конститутивни амбијент производње, размене и потрошње културалног вишка вредности. Ако је тако, онда расцеп између неизрецивости музике и изрецивих оправдања за музику одређује

¹⁹ О неизрецивости музичког видети: Владимир Јанкелевич, *Музика и неизрециво*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

²⁰ David Bordwell, *Naration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1997.

²¹ Slavoj Žižek, „Od simptoma do sinthoma – Dijalektika simptoma“, iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, стр. 84–85 и 106–107.

критично место. То је место где нас *имагинарно* (акустичко имагинарно) хвата у замку измичући симболичком, које изгледа као свеприсутно. Симболичко као да *испушта* могућност интерпретације музике. Музика је прожета ужитком који као да обећава смисао (уживање у смислу */jouis-sensea/*). Али, тај смисао нам измиче, мада је сваким тренутком њеног омотавања око нашег тела обећан и понуђен као сама природа тог тела (које плеше, маршира, љуби, фантазира, заклиње се, служи, влада, лиже, моли, надражује, прети, води, заводи, нуди, кажњава, бира, гласа, показује, прихвата и, надам се, троши²²).

WORLD MUSIC KAO VIŠAK VREDNOSTI

Термин *World music* има, најчешће, три употребе. (1) *World music* је збирни назив за различите музике које се укључују у збирно поље музичког стваралаштва људске врсте; термин се користи аналогно термину *светско сликарство* или *светска књижевност*. (2) *World music* је назив за „свет музике“ а то значи за онај контекстуални оквир значења, знања, разумевања и идентификација кроз који се појављује музичко дело у свој својој сложености; термин се користи аналогно термину Артура Дантоа (Arthur C. Danto) „свет уметности“²³ (*artworld*). (3) *World music* је назив за жанр или трансжанр или полижанр²⁴ популарне музике који се заснива на западној интерпретацији *народних* (аутентичних, нео или постнародних) ваневропских или ванвисокоуметничких и ванпопуларно-урбано-масовних (рок, поп) музичких модела и *традиција* Запада. Термин *World music* се најчешће употребљава у овом трећем смислу, као жанр, трансжанр или полижанр популарне музике.

World music је жанр када се интерпретира као *грана* савремене западне или прозападне популарне музике и када се наглашава хегемонија савремене западне популарне музике у односу на традиционалне или посттрадиционалне незападне музике. *World music* је као трансжанр када се интерпретира као дисциплина прелажења из традиционалне популарне музике ваневропских или маргиналних европских култура у западну, масовно медијску музику. Када се указује на вишесмерна кретања, од ванзападних музика ка западној музици и од западне музике ка ванзападним музикама, реч је о полижанру.

²² Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988; и David Schwarz, „Music as Sonorous Envelope and Acoustic Mirror“, из *Listening Subjects – Music, Psychoanalysis, Culture*, Duke University Press, Durham, 1997, стр. 7–22.

²³ Arthur C. Danto, „Artworld“, из Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, стр. 141–167.

²⁴ David Byrne, „Zašto mrzim *World music*“, Ђорђе Tomić, „*World music*: formiranje transžanrovskog kanona“, John Hutnyk, „Adorno na Womad-u: južnoazijski grossover i granice govora hibridnosti“, Steven Feld, „Od šizofrenije do šizmogeneze: *World music* i *World beat* kao diskursi i prakse komodifikacije“, Mirjana Laušević, „Biranje nasleđa: zašto Amerikanci pevaju pesme sa Balkana“, *Reč* бр. 65, Београд, 2002, стр. 309–402.

Не бих био склон да *World music* посматрам као од-слик или израз друштва, већ као инструмент конструисања друштва, пошто та музика не настаје у културалној атмосфери аутономија музичког стваралаштва, већ у очигледној пракси извођења политички детерминисане глобализујуће реалности. *World music* ћемо, можда, тек историјски ретроспективно посматрати као од-слик или израз данашњег друштва.

World music се може интерпретирати као музика-конструкт друштвене реалности на прелазу постмодерног плурализма и њему одговарајућег мултикултурализма у постблоковски период успостављања империје.²⁵ Реч је о две велике империје на почетку XXI века: САД и ЕУ. Империје преображавају аутономне конституенте плуралног мултикултуралног постмодернизма позног капитализма и позног социјализма у филтрирани мултикултурализам, а то значи презентацију аутономних (аутентичних /ма шта то значило/) идентитета посредством дискурса и медија масовне западне културе. У том смислу *World music* јесте конституент реалности епохе империје јер полази од традиционалних или посттрадиционалних музика ванзападних или маргинално западних култура и пропушта их кроз медијску обраду западне популарне масовне и медијске музике. *World music* јесте конструкт *новог света* јер учествује у извођењу друштвене реалности империје; *World music* јесте симптом *новог света* јер нас уводи у невербални *омотач* реконституисаног постплуралног тела – тела многострукости које реализује њу (империју). Тада, међутим, *World music* постаје и симптом у коме се на предвербални или поствербални начин дешава очигледно исклизнуће глобалног (које скрива локално) и локалног (које глобално чини *нецелим*) управо на самом музичком плану.

²⁵ Michael Hardt, Antonio Negri, *Империј*, Arkzin & Multimedijalni institut, Zagreb, 2003.