
BOJANA RADOVANOVIĆ

GLAS I TELO KAO PREDMET ISTRAŽIVANJA – POGLED IZ
MUZIKOLOGIJE*

Pregledni rad /
Review Paper
UDK: (612.2+617.54):78

NACRTAK

Gradeći svoju ideju na temeljima stanovišta Nikolasa Kuka (Nicholas Cook) da muziku treba posmatrati kroz prizmu izvođenja, i Ričarda Leperta (Richard Leppert) da »o čemu god da se radi u muzici, u njoj se radi o telu«, u ovom tekstu se bavim pitanjem glasa i tela u muzikologiji. Kako smatra Kuk, muzikologija je kao disciplina od samih početaka fokusirana na muzički tekst, a zbog te »navike« nije sasvim sposobna niti opremljena da se posveti muzici kao izvođenju. Međutim, u poslednjih nekoliko decenija, muzikologija je počela da se otvara prema studijama izvođenja, čime je pokrenula lavinu pitanja koja podrivaju i kritički promišljaju tradicionalne ustanovljene dihotomije kao što su um–telo, misao–glas, filozofija–muzika, muškarac–žena, tekst–izvođenje, kompozitor–izvođačica. U skladu sa novim tendencijama, ovaj tekst će ponuditi pogled na istoriju glasa i tela u muzikologiji zapadnog sveta, sa posebnim osvrtom na muzikološke doprinose koji nastaju u poslednjim decenijama – studije Ričarda Leperta (1993), Hane Bozme (Hannah Bosma) (2013), Nikolasa Kuka (2013) i Jelene Novak (2015). Navedeni autori/autorke za centralni zadatak svojih razmatranja postavljaju kritičku (re)interpretaciju pozicije i reprezentacije tela i glasa u muzici zapadnog sveta, a njihovi naučni doprinosi ukazuju na pravce kojim je muzikologija krenula.

Ključne reči: glas, telo, vokalno telo, izvođenje, muzikologija

UVOD

Jedna od polaznih tačaka za ovo istraživanje i profilisanje teme, bila je upečatljiva rečenica italijanske filozofkinje Adrijane Kavarero (Adriana Cavarero): »Žena peva, muškarac razmišlja«. ¹ Može se reći da je u njoj (u malom) sadržan jedan važan aspekt istorije zapadne filozofije, te da ona takođe, u osnovi, na

* Rad je nastao u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004) Muzikološkog instituta SANU, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

1 Usp. Cavarero 2005: 6.

provokativan način uodnošava muziku i filozofiju, odnosno, ideje na kojima su ove oblasti ustanovljene u zapadnom društvu. Naime, pišući o priči Itala Kalvina (Italo Calvino) koja govori o usamljenom kralju očaranom pesmom nepoznatog ženskog glasa u noći, Kavarero primećuje: »Pesma je primerenija ženi nego muškarcu, iznad svega zato što je njen zadatak da zastupa telo u suprotnosti sa značajnijim domenom duha. Simptomatično, simbolični patrijarhalni poredak koji identifikuje maskulino sa razumom i feminino sa telom je upravo onaj poredak koji privileguje semantičko u odnosu sa glasom. [...] svi znamo da glas potiče iz vibracija grla i mesa i upravo se zato glas svrstava sa telom. Ovaj glas postaje sekundaran, efemeran i nebitan – rezervisan za žene.«²

Kratka rečenica sa početka nesumnjivo podstiče na razmišljanje o postulatima zapadne civilizacije, njene umetnosti i kulture. Inspirisana primedbom Adriane Kavarero, u ovom tekstu ukratko ću predstaviti poziciju glasa i tela i njihov međusobni odnos u diskursu zapadne filozofije, potom u okviru muzikologije, a zatim ću predstaviti muzikološke doprinose koji za centralni zadatak svojih razmatranja postavljaju kritičku (re)interpretaciju pozicije i reprezentacije tela i glasa u muzici zapadnog sveta.

GLAS I TELO U DISKURSU FILOZOFSKOG LOGOCENTRIZMA

Prema Žaku Deridi (Jacques Derrida), istorija filozofskog logocentrizma može se tumačiti kao istorija metafizike fonetskog pisma koja započinje u Staroj Grčkoj, i obuhvata period od Platona do Frojda (Sigmund Freud).³ U metafizičkoj tradiciji *logos* se razumeva na nivou između diskursa i razuma. Međutim, ovaj termin u svom osnovnom obliku i značenju ukazuje na govor i sakupljanje, odnosno, pridruživanje reči u smislenu celinu. U tom kontekstu, mišljenje, značenje, govor i subjekt uvek prethode zapisu, dok je pisanje postavljeno kao posrednik.⁴

U *Poetici* Aristotel određuje *logos* kao *phone semantike*, tj. »označavajući glas«.⁵ To je glas karakterističan za čoveka (koji podrazumeva zvučanje glasa u sprezi sa značenjem), odnosno, za *zoon logon echon*. U literaturi danas se *zoon logon echon* često prevodi kao »racionalna životinja«, tj. »živo biće koje ima logos«. Ipak, Kavarero ističe da je reč o »životinji koja govori« pre nego o »racionalnoj životinji«, uzevši u obzir prethodno navedeno značenje termina *logos*. Kod grčkih filozofa nema promišljanja o samom glasu: ljudski *phone* je neraskidivo povezan sa označavanjem ili sa pevanjem – bez značenja, glas je samo zvuk ispražnjen od svoje semantičke funkcije. Oni su, dakle, akustičkim svojstvima glasa odbili mogućnost nezavisnog delovanja u odnosu na semantičko.⁶

U pogledu favorizovanja načina na koji percipiramo svet oko nas, savremeni informatički svet je od starih Grka nasledio stav da je vid najplemenitiji od svih

2 *Ibid.*

3 Šuvaković 2011: 415.

4 *Ibid.*

5 Cavarero 2005: 34.

6 *Ibid.*: 35.

čula.⁷ Pojmovi ideje (*idea*) i misli (*noema*) zasnovani su kao mentalne slike koje referiraju na idealno carstvo objekata. Slušanjem se opaža nadražaj čija je osnovna odlika temporalnost, proticanje, dok gledanjem opažamo stalne objekte; slušanje izlaže nadražaju čitavo telo pasivnog subjekta, a gledanje podrazumeva aktivnost subjekta. Metafizičari favorizuju prenošenje slika »od oka tela do oka uma« i automatsko ovekovečavanje stalnog objekta koji je posmatran u odnosu na opažanje proticanja zvuka i glasa u njihovim dinamičkim sukcesijama.

Mit o Odisejevim saputnicima koji nisu uspeli da se odupru i odbrane od nesemantičke zavodljivosti glasa sirena govori u prilog »opasnosti« i nepredvidljivosti glasa. »Naše uši su uvek otvorene, čak i kada spavamo«,⁸ od zvuka ne možemo da se »odbranimo« i uvek smo u pasivnoj poziciji. Odisejeva posada morala je da uši zapuši voskom kako bi se oduprla iskušenju. »Istorija metafizike postaje neobična istorija devokalizacije *logosa*«, smatra Kavarero.⁹ Zbog svoje 'neuhvatljivosti' i prolaznosti, glas je isključen iz *logosa* kao nešto što nije vredno pažnje.¹⁰ Čak je, kao u mitu o sirenama, smatran opasnim i nepredvidivim. »Glas uznemirava filozofiju«, piše Kavarero.¹¹ Glas i njegova implicitna telesnost su pretnja, jer u njima nema transparentnosti i izvesnosti koju jezik ima, jer unose nesigurnost i remete uspostavljanje čvrstog smisla svojom prolaznošću.

Imajući u vidu prethodno navedeno, možemo da primetimo da smo, kroz istoriju, filozofiju uglavnom razumevali kao samotransparentnu, racionalnu, smislenu disciplinu, tj. kao delatnost 'muškarca koji misli'. Teza francuske filozofkinje i spisateljice Elen Siksu (Hélène Cixous) da »filozofija nije tradicionalno razmatrana kao prirodni domen za žene«,¹² te da je filozofija »konstituisana na odsutnosti žene«, može se povezati sa tezom Kavarero da je glas ono što uznemirava filozofiju. Ono što filozofskom logocentrizmu smeta, što ometa tu oazu mišljenja i ideja, jesu nepredvidivost glasa i tela i predodređena zastupnica ova dva elementa, žena.

Dolar istoriju »nepoverenja metafizike prema glasu« tumači iz perspektive filozofskog odnosa prema muzici. Njegov pregled daje nekoliko paradigmatičnih primera, počevši od stava kineskog cara Čuna (2200 godina pre Hrista) koji je savetovao da se sluša i svira muzika koja prati smisao reči. Sličan stav o muzici imao je i Platon za koga je poznato da je verovao u čvrstu vezu muzike i državnog uređenja, te u važnost ispravnog praktikovanja ovog zanata. Smatrao je da se bezakonje u muzici »lako i neprimetno rasprostire«, polagano se useljavajući u običaje i navike, i ide dalje, prema društvenim ugovorima, zakonima i, konačno,

7 *Ibid.*: 36. Više o ovoj tezi i u: Leković 2019.

8 Usp. *ibid.*: 37.

9 Usp. *ibid.*: 36-40.

10 Pojava uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka će krajem 19. i početkom 20. veka uzdrmati tezu o neuhvatljivosti i prolaznosti glasa, te usmeriti fokus ka problematici odnosa između glasa, telesnosti i tehnologije.

11 Usp. *ibid.*: 45.

12 Šuvaković 2010: 39.

državnom ustavu. Nešto kasnije, nevolje sa uživanjem u glasu imali su i pratioci hrišćanske crkve. Te nevolje Dolar čita iz *Ispovesti* svetog Avgustina. Aurelije Avgustin bio je svestan da slušajući reči molitve može odlutati u slušanje »neobuzdanog« glasa što on opisuje kao »grehe uha« – »[...] kad mi se dogodi da me više dira samo pjevanje nego riječi koje se pjevaju, onda ispovijedam grijeh koji zaslužuje kaznu, i tada bih volio da ne čujem pjevača«. ¹³

Zanimljiv primer Avgustina predočava većito komplikovan odnos između hrišćanske crkve i muzike, zasnovan na preimućstvu reči kojima je potrebna muzika za *iubilus*, ali u kome, s druge strane, uživanje u glasu i muzici nude stranputicu. Sličnost možemo uočiti i u primerima polifone muzike, ¹⁴ kada postaje teško pratiti više različitih samostalno izvajanih melodijskih linija, koje mogu biti ispisane i na različitim jezicima. Konačno, Dolar dolazi do pitanja koje je ovde ključno: »Da li muzika dolazi od Boga ili od đavola?«, ¹⁵ budući da nam ona u ovom kontekstu istovremeno obećava i najuzvišenije uzdizanje i najstrašnije prokletstvo. Izvan reči, granica između Boga i đavola postaje nejasna, a glas kojim pevamo nam, u najmanju ruku, ne garantuje sigurnost. ¹⁶

Sa nekoliko crtica iz filozofskog diskursa i religije pokazan je opšti odnos prema nestalnosti i prolaznosti tela, te 'neuhvatljivosti' pojedinačnog glasa. On se, kao takav, u specifičnom obliku odslikavao i na odnos prema telu i glasu u muzici i muzikologiji.

GLAS I TELO U DISKURSU MUZIKOLOGIJE

Operski glas i telo su, kao što sam pisala i na drugim mestima, ¹⁷ jedna od najintrigantnijih pojava muzičkog glasa i tela. S tim na umu, u kontekstu tradicionalne/konvencionalne opere postavila sam tezu da je **istorija operskog glasa zapravo istorija bestelesnog glasa**. Ovo stanovište, dakako, nije novo, a razradom te ideje bavila se i muzikološkinja Kerolin Abate (Carolyn Abbate). Da bi slikovito opisala način na koji se, u konvencionalnom smislu, razumeva izvođenje u operi, ona je pribegla predanju o smrti Orfeja, kojeg su rastrgale bahantkinje privučene njegovom pesmom. Mit o Orfeju ¹⁸ od nastanka opere privlačio je kompozitore i libretiste.

Mnogi su kompozitori koji su, poput, npr. Monteverdija (Claudio Monteverdi) i Hajdna (Joseph Haydn), sve do 19. veka stavljali akcenat na »Orfejev lament«

13 Dolar 2012: 67.

14 Poznato je da je tokom istorije u Rimokatoličkoj crkvi (npr. Dekret koji je izdao Papa Jovan XXII 1324. godine: *Docta sanctorum Patrum*) postojala snažna struja koja je zastupala mišljenje da bi polifono pjevanje trebalo zabraniti, a mogućnosti glasa ograničiti na puko prenošenje razumljivog teksta.

15 Dolar 2012: 70.

16 *Ibid.*: 70-71.

17 Radovanović 2018.

18 A naročito one verzije koje se mogu naći u Vergilijevim *Metamorfozama* i Ovidijevim *Georgikama*.

u trenutku saznanja o smrti voljene Euridike, izbegavajući prikazivanje njegove nasilne smrti. Abate ipak smatra da motiv pevajuće Orfejeve glave, odvojene od tela, vrlo dobro reprezentuje neobične aspekte muzičkog, odnosno, operskog izvođenja, upravo zbog toga što je nemoguće objasniti kako ta glava i dalje peva, koji je izvor iskaza i koja je priroda medijuma koji posreduje muzičke ideje i čini ih fizički i zvučno prisutnim.¹⁹

Slika 1. Gustav Moreau: *Mlada Tračanka nosi Orfejevu glavu* (1875.)



Uprkos tome što telo pevača ima centralnu ulogu u produkciji opere i u proizvodnji glasa, studije opere su dugo bile uporne u razumevanju glasa kao nečega što je »van-telesno«. U studijama opere je, dakle, uobičajeno da se

19 Abbate 2001: 2-5.

telo pevača na sceni ignoriše,²⁰ osim ako nije shvaćeno, posredstvom pogleda posmatrača, kao predmet želje ili fetiša. Ipak, postoje stručnjaci poput Kerolin Abate, Mišel Dankan (Michelle Duncun), Pitera Bruksa (Peter Brooks), Mihala Grover-Fridlendera (Michal Grover-Friedlander), Jouk Dame (Joke Dame), te Jelene Novak – da navedemo samo neke od njih – koji na nov način sagledavaju odnos između glasa i tela u operi.

Pevajući glas u operi jedan je od najznačajnijih obeležja ovog umetničkog žanra. Poistovećivanje očaranosti/odbojnosti opere sa očaranošću/odbojnošću operiskog glasa, kao što ga izvodi i Abate, nije retko. Operiski glas u ovom slučaju, ili pevajući glas uopšte uzev, žrtva je »radikalne autonomizacije« ljudskog glasa.²¹ Ovim terminom Abate objašnjava postajanje pevajućeg glasa »glasom objektom«, na koji se slušaočeva pažnja potpuno usmerava. Glas odvlači pažnju od reči, dramske radnje i likova, pa čak i od orkestarske muzike i drugih muzičkih gestova. Granica između »čistog glasa objekta« (*pure voice object*) i glasa koji jednostavno smatramo virtuosnim je vrlo tanka i popustljiva.²²

Probijanje granica podrazumeva, u ovom slučaju, da slušajući tekst koji glas nosi (prvi nivo) ili lepotu i umeće »glasa objekta« (drugi nivo), mi možemo iznenada da budemo prenuti iz opijenosti tako što naglo postajemo svesni sâmog prisustva ili tela izvođača. Nema boljeg primera za to od nekog 'promašenog' tona u izvođenju zahtevne sopranske arije, od jednostavnog (i posve ljudskog?) iskliznuća u grešku i nesavršenstvo.²³

Udaljavajući se od teorija koje zastupaju bestelesnost glasa u operi pod uticajem lakanovske psihoanalize, Mišel Dankan nastoji da ispita performativne potencijale pevajućeg tela, pri čemu se poziva na teorijsku postavku Šošane Felman (Shoshana Felman) i pojam tela koje govori, koja se, sa druge strane, oslanja na Ostinovu (John Langshaw Austin) teoriju performativa. Međutim, iako se sâm Ostin nije doticao problema glasa, Dankan smatra da ako je moguće uraditi nešto govornim iskazom, onda mora biti moguće uraditi nešto i putem pevanja.²⁴

20 Razmatranje statusa, uloge i manipulacije tela pevača u istoriji muzike nikako ne može da zanemari višestruko interesantnu pojavu kastrata, na čijim su telima, zarad »čistog« uživanja u glasu i »kvaziandeoskog ponašanja« (usp. Dolar 2012: 73), vršene hirurške intervencije. Fizičko ograničavanje seksualnih sposobnosti dovedeno je u tesnu vezu sa čistotom glasa i veličanja »neizrecivog Boga«.

21 Abbate 1991: 10.

22 *Ibid.*

23 Treba na ovom mestu naglasiti da »glas objekt« koji Abate preuzima od Poaze, nije isti »glas objekt« koji smo upoznali u Dolarovoj teoriji glasa. Naime, podsetiću da je Dolarov »glas objekt« definisan kao treći vid pojavnosti glasa, pored glasa koji prenosi poruku i glasa koji je izvor estetskog uživanja i vodi u fetišizam. »Glas objekt« koji zagovaraju Abate i Poaza je, prema Dolarovoj teoriji, upravo ovaj drugi vid glasa, koji uzrokuje uživanje i čini da se ostali faktori, poput teksta, čine nebitnim ili neprimetnim.

24 Duncan 2004: 289.

Kod Ostina i Felman glas mora biti oslobođen – način na koji je iskaz izgovoren direktno utiče na njegovu uspešnost ili neuspešnost. Iz toga proizlazi da se telo 'meša' u lingvistički iskaz, postavljajući svoje 'znanje', 'značenje' i 'namere' u znanje, značenje i namere iskaza. Tako, prema mišljenju Dankan, i glas, kao i telo, može da »kaže više« ili da to »kaže drugačije« od onoga što je bila prvobitna namera uma. Glas je taj koji nosi materijalnost koja je više ili *drugo* od jezika, više ili *drugo* od performativnog iskaza. Isključivanje ili ignorisanje zvučanja glasa nikada u potpunosti ne uspeva, ističe Dankan, jer glas ostavlja »materijalne podsetnike«,²⁵ a ti podsetnici su upravo ono što zvuči u pozadini operskog spektakla i zbog svog materijalnog ostatka nastavlja da deluje u/na telu i nakon što je glas iščezao.

GLAS I TELO U DISKURSU MUZIKOLOGIJE: NOVE PERSPEKTIVE

Počevši od kraja 70ih i početka 80ih godina, u muzikologiji je prisutna snažna potreba za kritičkim preispitivanjem sopstvenih postulata. Ta »metamuzikološka tendencija«, koja je začeta na tlu američke nauke o muzici i koja predstavlja odgovor na postmodernistički talas u humanistici (a i šire), danas je poznata kao *nova muzikologija*.²⁶ Svojim autokritičkim stavom, *nova muzikologija* je otvorila vrata debatama o ustaljenim vrednostima i postulatima na kojima nauka o muzici počiva, preispitujući pri tom i sopstvene alate i kompetencije. Između ostalog, počelo je preispitivanje velikih narativa o Muzici, Kompozitoru kao tvorcu, Umetnosti – kao što je, uostalom, bio slučaj i u drugim disciplinama koje se bave umetnošću. Ipak donekle rigidnija od ostalih disciplina, muzikologija se, zahvaljujući svojoj suštinski interdisciplinarnoj prirodi, otvorila za uticaje i saradnju sa različitim načinima mišljenja i teoretizacije umetnosti. Među njima se ističe postepeno stvaranje zajedničke platforme sa studijama izvođenja, čime je pokrenuta lavina pitanja koja podrivaju i kritički promišljaju tradicionalne ustanovljene dihotomije kao što su um–telo, misao–glas, filozofija–muzika, muškarac–žena, tekst–izvođenje, kompozitor–izvođačica.

Uzimajući sve prethodno navedeno u obzir, konačno ostaje da se zapitamo šta su ključna problemska mesta u savremenoj muzikologiji (koja, smatram, obuhvata kako *novu muzikologiju*, pa tako i onu koja dolazi neposredno nakon nje u 21. veku, kada postmodernistički diskurs polako gubi na snazi), a koja se bavi glasom i telom. Za lociranje ovih mesta, odabrala sam četiri studije posvećene pitanjima glasa i tela, i to, konkretno, odnosu između glasa i tela, ulozi glasa i tela u proizvođenju muzike, odnosu između zapisa i izvođenja muzičkog dela, te uodnošavanju glasa i tela sa tehnologijom, u komponovanju, izvođenju i reprodukciji muzike. To su knjige Nikolasa Kuka, Ričarda Leperta, Hane Bozme i Jelene Novak. Koje su, dakle, najvažnije tvrdnje koje oni ovde ističu? Najpre,

25 *Ibid.*: 303.

26 Веселиновић-Хофман [Veselinović-Hofman] 2007: 17.

tu su tvrdnje koje se odnose na telo koje izvodi. Nikolas Kuk piše da »[...] rad izvođača postaje dodatak kompozitorovom. Muzikološki pristup je«, nastavlja Kuk, »negovao izučavanje muzike i izvođenja, nasuprot izučavanju muzike kao izvođenja. Razlika između ‘i’ i ‘kao’ ukazuje na fundamentalno preispitivanje na koje sam referirao.«²⁷ Fokusirajući se na izvođenje muzike i vizuelne/slikarske reprezentacije koje za predmet imaju muziku i muziciranje, Ričard Lepert piše da »[o] čemu god da se radi u muzici, u njoj se neizbežno radi o telu.«²⁸ U vezi sa tim, Lepert ističe i da je »[t]elo [...] više od živog, biološkog fenomena. Ono je takođe i istorija iza mesa, krvi i kostiju koji ga sačinjavaju, a od kojih malo šta preživljava prestanak disanja.«²⁹

Uvodeći u debatu o telu i izvođenju i fenomenu glasa, a u relaciji sa Kukovim i Lepertovim tvrdnjama, izdvojila bih najpre primedbu Hane Bozme koja piše sledeće: »Glas je povezan sa telom, sa prirodom, sa seksualnom razlikom, sa nesvesnim, sa nečijim najranijim društvenim interakcijama i samosvešću, sa jezikom, sa muzikom, sa prisustvom, sa (praistorijskim) označavanjem i reprezentacijom, sa imitacijom i mimezismom, sa veštinom [...]«.³⁰ Jelena Novak u svojoj knjizi ističe kompleksnost veze između tela i glasa u konvencionalnoj i savremenoj operi, koja svakako potiče od prirode te veze u svakodnevnom životu. U tom smislu, Novak ističe da se obično smatra da telo proizvodi glas, ali koncept vokalnog tela Stivena Konora (Steven Connor) – koji, između ostalog, naglašava da individualno, ekspresivno telo izvodi glas, ali u isto vreme i biva izvedeno glasom – pokazuje ne samo da je inverzija moguća, već da se ona stalno dešava.³¹ Dotičući se izvora glasa u konvencionalnim i savremenim praksama izvođačkih umetnosti, autorka naglašava: »[u] operi i trpuhoborenju znamo odakle dolazi glas, ali smo često implicitno zamoljeni da se složimo da to ne znamo.«³² Izdvojivši ovde nekoliko tačaka koje jesu ključna mesta za kritičko preispitivanje glasa i tela u muzikologiji, u narednom delu teksta osvetliću pojedinačna istraživanja pomenutih autora.

27 Cook 2013: 10: »The performer’s work becomes a supplement to the composer’s. The musicological approach, then, has been to study music *and* performance, in contrast to studying music *as* performance. [...] The difference between ‘and’ and ‘as’ stands for the fundamental rethinking to which I referred.« (prev. a.)

28 Leppert 1993: xx: »Whatever else the music is about, it is inevitably about the body.« (prev. a.)

29 *Ibid.*: »The body [...] is more than a living, biological phenomenon. It is also a history beyond the flesh, blood, and bones that form it, little of which long survives the cessation of breathing.« (prev. a.)

30 Bosma 2013: 243: »The voice is linked with the body, with nature, with sexual difference, with the unconscious, with one’s earliest social interactions and sense of self, with language, with music, with presence, with (pre-historical) signification and representation with imitation and mimesis, with skill [...]« (prev. a.)

31 Novak 2015: 6.

32 *Ibid.*: 7.

VIŠE OD ZAPISA: MUZIKA KAO IZVOĐENJE

Nikolas Kuk pokušava da promeni »muzički objekt« kojim se muzikologija bavi, fokusirajući se na muziku kao *izvođenje*, umesto na muziku kao *tekst*, muzičko delo.³³ Akcenat stavljen na izvođenje svakako u prvi plan postavlja izvođača, njegovo telo i njegov glas. U tom smislu, on smatra da muzika dobija značenje u izvođenju – kada se izvodi u određenom kontekstu, u određenim uslovima, određenoj publici, određenim telom, glasom i identitetima.

U knjizi *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), Kuk govori o istorijskoj klackalici u napisima o muzici, koji nikada do kraja nisu mogli da se odvaže u pravcu sistematskog proučavanja izvođenja. Za to su svakako postojali i razlozi – naime, on muzikološku varijantu odvajanja teksta od izvođenja iščitava iz samih temelja muzikologije i njenog nastanka u 19. veku.³⁴ Tada su, kako piše, započeli veliki politički motivisani programi dokumentovanja (ili pak izmišljanja), nacionalnih porekla posredstvom kulture. Prirodno je, prema njegovom mišljenju, da se muzikologija oblikovala po uzoru na filologiju, sa snažnim usredsređenjem na tekst. Takođe, tekst je omogućavao materijalni dokaz, zapis na osnovu kog su naučni izazov i potreba za istraživanjem mogli biti opravdani.

Ovaj stav išao je dovoljno daleko da su Adorno (Theodor Adorno), Šenberg (Arnold Schönberg) i Senker (Heinrich Schenker) – a sa još više izgaranja Šenkerovi sledbenici sredinom 20. veka – sanjarili o mogućnosti isključivanja »srednjeg čoveka«, tog nepouzdanog izvođača, maštajući o vremenu kada će muzika moći da se »prenese« direktno u medijum za snimanje zvuka. To je predstavljalo ne samo činjenicu da su oni izjednačavali muzičku supstancu sa onim što je moglo biti zapisano, te da je muzika »istinski produkt uma« – što je značilo potpuno ignorisanje socijalnih dimenzija iz razumevanja muzike – nego i potpunu dezintegraciju i nepoštovanje izvođača. Kukovim rečima, »[d]uga je tradicija potcenjivanja izvođača.«³⁵ Tako, u koncipiranju izvođenja kao posebne vrste pokušaja da se osvetle kompozitorove ideje, *input* tela biva potpuno zanemaren, a mit o kompozitoru kao muzičkom geniju, uspostavljen u 18. i 19. veku, nastavlja da živi. Ovaj *page to stage* princip je tako uticao na posebnu vrstu **disciplinovanja tela** koje se u tom smislu podvrgava mentalnim konstruktima sadržanim u muzičkom delu.³⁶

Osim ispitivanja odnosa datog principa i izvođenja, Kuk se takođe bavio problematikom »označavajućeg tela« izvođača, uzimajući za studiju slučaja nekoliko poslednjih nastupa čuvenog gitariste Džimija Hendriksa (Jimi Hendrix). Pokazuje nam da je, izvan tradicionalnog muzikološkog delokruga, moguće uočiti i ispitivati najrazličitije slojeve koji čine stil i nastup izvođača, a koji utiču na »prirodu i značenje muzike u izvođenju.«³⁷ Kuk posvećuje značajan deo

33 Cook 2013: 1.

34 *Ibid.*: 16.

35 Usp. *ibid.*: 18.

36 *Ibid.*: 41.

37 Usp. *ibid.*: 293.

svog teksta i telu koje izvodi muziku, odnosno, »fizikalnosti zvuka«, te raspravi između »žive« i snimljene muzike. Pojam *izvođenja* je, na kraju, ono što sve ove problemske tačke povezuje, pružajući mogućnost za dalju razradu pojedinačnih karakteristika i nedoumica.

VIDETI MUZIKU: MUZIKA KAO PRIZOR

Kao što je istaknuto ranije u tekstu, zapadnjačko društvo daje prednost čulu vida nad čulom sluha. To je takođe primetio i Ričard Lepert, ističući da su, kako bi se postigao određeni efekt, muzičari često bili sakrivani od pogleda – u predstavama misterija kasnog srednjeg veka, italijanskim renesansnim pastoralama, maskama u elizabetanskom stilu, pa, konačno, i u Vagnerovoj muzičkoj drami u Bajrojt (Bayreuth). U cilju postizanja tih efekata, često se pribegavalo društveno abnormalnom odvajanju zvuka od prizora.³⁸ Pa ipak, Lepert smatra da je telo »prizor« (*sight*), ali takođe i »mesto« (*site*), fizičko prisustvo koje je biološki osnaženo da vidi u isto vreme kada je viđeno. Telo je objekt taktilne senzacije i zvučni fenomen. Telo zvuči; čujno je; čuje. Telo je i prizor i zvuk; telo je uprizoreno i ono čuje; ono vidi i proizvodi zvuk.³⁹

U fokusu Lepertovog istraživanja je fizikalnost proizvođenja muzike – uprizorenje telesnog rada u cilju proizvođenja zvuka. Jedna od njegovih osnovnih teza jeste da je muzika, uprkos svojoj fenomenološkoj soničnoj eteričnosti, zapravo otelovljena praksa, kao ples i pozorište. U tom smislu, on se u svojoj knjizi bavi reprezentacijom muzike u vizuelnim umetnostima, te istorijom tela u muzici u periodu od 1600. do 1900. godine. Iz brojnih primera zidnog slikarstva, kao i primera oslikanih instrumenata (klavsena, virdžinala, čembala), Lepert iščitava istoriju odnosa moći, rodnih odnosa, mizoginije, telesnosti, seksualnosti, uživanja.

IZAZOVI ELEKTROVOKALNE MUZIKE

Hana Bozma svoju disertaciju *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music* (2013) započinje mišlju da je dominantni diskurs o elektroakustičkoj muzici zasnovan kao »tehnički« ili »formalistički«.⁴⁰ Prilazeći svetu ove predominantno muške sfere muzičkog delovanja, u kom su pitanja roda retko razmatrana, ona se obraća sestrinskim disciplinama kao što su feministička muzikologija, studije roda i tehnologije, ženskim studijama, kulturalnoj analizi, studijama filma i studijama zvuka. U svojoj studiji Bozma se bavi ulogom ženskog glasa, upotrebom jezika nasuprot upotrebi neverbalnih vokalnih zvukova, relacijama glasa, otelovljenja i roda, pitanjima autorstva u odnosu između kompozitora i izvođača, ženskim pismom u elektroakustičkoj/elektrovokalnoj muzici. To čini polazeći iz muzičkog dela i njegovog izvođenja, pokušavajući da odgovori na pitanja kao što su (1) šta kršenje

38 Leppert 1993: xx.

39 *Ibid.*: xix.

40 Bosma 2013: 34.

muzičkih konvencija u elektroakustičkoj muzici otkriva o rodnim normama i vrednostima u muzici? i (2) da li tehnološke i muzičke inovacije zahtevaju promene i u rodnim konvencijama? Objekat njenog bavljenja su elektrovokalna dela: elektroakustička dela koja sadrže vokalni zvuk, bez obzira na to da li je prethodno snimljen, uživo izveden, manipulisan ili sintetizovan. Istražujući na koje se sve načine iz elektroakustičke muzike predvođene glasom zastupaju i iščitavaju pitanja roda Bozma iznova problematizuje pitanje roda u tradicionalno 'muškoj' sferi komponovanja i 'ženskoj' sferi (vokalnog) izvođenja, kao i pojavu velikog interesovanja kompozitorke za polje elektroakustičke muzike i, opet, tradicionalno muške sfere tehnologije.

GLAS I TELO U SAVREMENOJ OPERI

Ukoliko se pođe od samog naslova knjige *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (2015), možemo da primetimo dva pojma na koja treba obratiti posebnu pažnju. Prvi je »postopera«, termin koji reprezentuje širok opseg operских praksi koje su se pojavile u zapadnom muzičkom teatru u poslednjoj četvrtini 20. veka. To je opera »posle drame«. Drugi pojam je ključno mesto ove studije, označen terminom *voice-body*, koji zastupa »vokalno telo« (*vocalic body*). U pitanju je pojam koji je skovao Stiven Konor (Steven Connor) i koji se odnosi na »surogat ili sekundarno telo, projekciju novog načina na koji se telo ima ili telom biva, oformljeno i održavano iz autonomnih glasovnih operacija«. ⁴¹ To je, kao što sam već pomenula, individualno, ekspresivno, samo-reflektivno telo koje izvodi i biva izvedeno svojim glasom.

Kako ističe, Jelena Novak u svojoj studiji »secira« pevajući glas, a tom disekcijom ona izvlači pevajuće telo iz nevidljivog/nečujnog statusa, potom pokazuje kako se ono ponaša u svetu opere, kakve su mu intervencije i značenja. Opersko vokalno telo u »operi u doba medija«, kao mesto u kome je moguće uočiti važne promene u odnosu prema telu i glasu pevača, ovde je postavljeno u centar pažnje, ukazujući svojim mnogostrukim mogućnostima na moguće problemske oblasti. To su, između ostalih, vokalne »proteze« dobijene pomoću tehnoloških sredstava i manipulacija, političke implikacije i etičke dileme u sve rasprostranjenijoj upotrebi tehnologije, upotreba filma u savremenoj operi i iluzija »tela bez glasa« i »glasa bez tela«, te tehnološka manipulacija i »odvajanje« vokalnog tela i roda.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Kao što smo mogli da primetimo, u odnosu na dugu istoriju tela i glasa u filozofiji i drugim humanističkim disciplinama, kao što je i muzikologija, u novijoj muzikološkoj literaturi vidljiva je promena u načinu posmatranja tela i glasa. Činjenicu da su telo i glas počeli da zauzimaju važno mesto u muzikološkom diskursu, možemo objasniti i analognom promenom u estetičkim i teorijsko-

41 Novak 2015: 3.

umetničkim krugovima, počevši od druge polovine 20. veka, što je, svakako, rezultat aktivnog delovanja raznih umetničkih pokreta koji su nastojali da ruše, preispituju ili preokrenu tradiciju. Osim toga, kontekst koji je ohrabrio govor o umetničkom delovanju pojedinca, izvođača i tumača/interpretatora nasuprot Autoru – što se pokazalo kao ključno u muzikologiji za preispitivanje stavova o kompozitoru kao centralnoj figuri u procesu nastanka muzike – ujedno je usmerio pažnju i na okolnosti i prilike u kojima se muzika izvodi. Muzikologija se, sudeći prema odabranim (ali ne i jednim!) primerima, odazvala promenama i reevaluaciji sopstvenih stavova prema glasu i telu. U tom naletu, za one koji u svom naučnom radu prate ove tendencije, ukazale su se nove mogućnosti i problemska mesta koja se dalje mogu istraživati, kako sagledavanjem prošlosti i reinterpretacijom uvreženih stavova, tako i praćenjem savremenih tokova i pogledom u budućnost tehnološki i globalno umreženog društva.

LITERATURA

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Bosma, Hannah. 2013. *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music*. Amsterdam: UvA-DARE (Digital Academic Repository).
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Dolar, Mladen. 2012. *Glas i ništa više*. Beograd: Fedon.
- Duncan, Michelle. 2004. The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Performance, Performativity. *Cambridge Opera Journal*, 16, 3. 283–306.
- Leković, Biljana. 2019. *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing The Voice-Body*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Radovanović, Bojana. 2018. *Eksperimentalni glas: savremena teorija i praksa*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, Miško. 2010. *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi »diskurzivne analize« filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана [Veselinović-Hofman, Mirjana]. 2007. *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визија* [*Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*]. Београд: Завод за уџбенике [Beograd: Zavod za udžbenike].

ISSN 1330-1128 (Tisak) • ISSN 2584-4059 (Online)

UDK: 78+39(497.58) • CODEN: BAGLEC

BAŠĆINSKI

JUŽNOHRVATSKI ETNOMUZIKOLOŠKI GODIŠNJAK • ETHNOMUSICOLOGICAL YEARBOOK OF SOUTHERN CROATIA

GLASI

● GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK / EDITOR-IN-CHIEF

● MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

● GOST UREDNIK / GUEST EDITOR

● JELICA VALJALO KAPORELO

● KNJIGA 15

● SPLIT

● 2020.