

---

NIKOLA BUBLE: KULTUROLOŠKI PRISTUP GLAZBI

---

UMJETNIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U SPLITU

---

OGRANAK MATICE HRVATSKE SPLIT, SPLIT, 2004., STR. 125

---

UDK: 78 : 316

Budući da knjiga Nikole Buble “Kulturološki pristup glazbi” svojom tematskom razvedenošću (sedam tematskih cjelina) nadilazi uobičajenu strukturu znanstvenog rada, na prvi pogled dalo bi se zaključiti da je riječ o knjizi koja nudi samo široki raspon kulturoloških informacija o glazbenoj kulturi. Međutim, taj dojam vara.

Naime, već nakon prvog čitanja knjige da se uočiti kako pojedine teme, bez obzira na predmetne razlike i etnomuzikološke ciljeve istraživanja, međusobno konvergiraju prema srodnim disciplinarnim područjima. Stoga, imajući na umu da se autorovi intelektualni i istraživački interesi, po sadržaju i po opsegu razgranjuju u različitim smjerovima, knjigu bi trebalo iščitavati iz različitih misaonih i disciplinarnih rakursa. Premda autor izrijeком ne navodi broj disciplinarnih perspektiva koje je koristio u knjizi, smatram da sve tematske cjeline u knjizi međusobno korespondiraju s deset disciplinarnih područja. Prije svega, kao strukturalne konstante koje tvore okosnicu čitave knjige, muzikologiju, etnomuzikologiju i kulturnu antropologiju valja izdvojiti kao tri suštinske discipline. Istodobno, u prvom, petom i šestom poglavlju nailazimo na koncepte preuzete iz sociologije glazbe, estetike glazbe, aksiologije glazbe i komunikologije, dok se u drugom, trećem i šestom poglavlju suočavamo s terminologijom koja svoj smisao duguje disciplinama kao što su socijalna psihologija glazbe, pastoralna sociologija (kao podgrana sociologije religije) i sociologija turizma. Na kraju, ali nipošto kao manje važna, glazbena pedagogija disciplina je koja u Bublinoj knjizi ima ogromni značaj.

Zbog metodologijskih razloga knjigu bi, po mom sudu, trebalo početi iščitavati od petog poglavlja *Glazbena kultura kao predmet etnomuzikološkog istraživanja*, u kojem autor na analitički način izvodi osnovne pojmovne kategorije i definicije koje će potom, kao organone kulturološkog pristupa glazbi, koristiti za preispitivanje empirijske zbilje i glazbene prakse.

Pozivajući se na neka suvremena stajališta koja etnomuzikologiju promoviraju kao “...hermeneutičku znanost ljudskog glazbenog ponašanja...” (str. 46), Buble ističe kako je “...aktualna priznata podjela na umjetničku i folklornu glazbu neadekvatna i da zavodi kao konceptijsko polazište; niti ima smisla niti je točna kao pokazatelj glazbenih razlika...” (str. 46). Na tom tragu autor odbacuje sve filozofske, estetske, spiritualističke i psihološke definicije glazbe kao nedostatne. Zaključno, on zastupa tezu da “...glazba može i ne mora biti umjetnička pojava...” (str. 37).

Sukladno tome, on inzistira da problem glazbe treba sagledati "...sa sociološkog stajališta..." (str. 39), pa prihvaća Elchekove teze o društvenoj uvjetovanosti glazbe i muzikologije kao znanosti koja je višedisciplinarno strukturirana i koja je upućena na kooperaciju s "...prirodnim, antropološkim i sociološkim..." znanostima (str. 39). U konačnici, autor smatra da bi najprikladnija definicija glazbe trebala pripomoći u "...određivanju konceptijskog okvira proučavanja glazbene kulture stanovnika određenog kraja...", tim prije što se glavni zadatak takvih istraživanja ogleda upravo u zahtjevu da se "...zahvati sva glazba koja postoji u određenom vremenu..." (str. 40). Taj osnovni zahtjev etnomuzikološkog pristupa u istraživanju glazbene kulture navodi Buble da bezrezervno prihvati Blackingovu definiciju glazbe: "Glazba je zvuk koji je organiziran u društveno prihvaćenim oblicima, a pravljenje glazbe (glazbovanje) može se smatrati kao forma naučenog ponašanja." (str. 40) Buble smatra da ova definicija podrazumijeva i istraživanja koja bi dala odgovor na pitanje o "...odnosu izvođača i izvedene glazbe...", kao i o "...stavovima i razmišljanjima izvođača o toj glazbi." (str. 40) No kako bi ovaj etnokulturološki pristup glazbi bio teorijski zaokružen, Buble, pod utjecajem biheviorističkih i etnometodoloških usmjerenja u određenju glazbe, polazi u potragu za definicijom kulture. U ovom slučaju, odabire definiciju kulture naše poznate etnologinje Dunje Rihtman-Auguštin: "Kultura je ono što ljudi sami i zajednički rade iz sebe i svojeg svijeta i što pri tom misle i govore", ili "...kultura nije samo način života, kultura je način mišljenja i način ponašanja, akcija..." (str. 41) Iz sinteze definicija Blackinga i Rihtman-Auguštin Buble predlaže svoju definiciju glazbene kulture. Glazbena kultura, kaže autor, je "...svekolika glazbena djelatnost ljudi, svih slojeva društva određene veće ili manje ljudske zajednice, koja se manifestira u glazbenom ponašanju i mišljenju - glazbenom životu pojedinaca te manjih ili većih skupina ljudi, odnosno, njihovih glazbenih akcija predočenih kroz društveno prihvaćene oblike, tj. forme naučenog glazbenog ponašanja."(str. 42)

Tek na temelju ove definicije možemo razjasniti zašto autor u metodološkom smislu izbjegava svaki znanstveni pozitivizam u pristupu kulturi i glazbi, odnosno, zašto u svojim istraživanjima polazi od metodološkog individualizma i etnometodologije.

U tom smislu, važno je ukazati na metodološki obrat u kojem se Buble opršta od stare etnomuzikologije. Autor tvrdi da se stara etnomuzikologija najprije bavila pitanjem ŠTO se izvodi, pa onda KAKO se izvodi i TKO izvodi. Danas se u najnovijim pristupima, koji naglašavaju kulturološku dimenziju glazbe, postavlja pitanje ZAŠTO netko određenog kulturnog profila izvodi baš to što izvodi i kako izvodi. Ovo je sociološko, a djelomično i psihološko pitanje. Iako u osnovi odbacuje, kao zastarjele, probleme stare povijesno-komparativne muzikologije, koji se uglavnom vezuju za pitanja o određenju vrijednosti u glazbi, Buble od nje zadržava komparativno-historijsku metodu jer smatra da bi bez povijesne dimenzije proučavanje suvremene glazbene kulture ostalo nedorečeno.

Sukladno rečenom, suvremeni znanstveni muzikološki pristupi razlikuju dvije razine istraživanja. Prvo, istraživanje samih glazbenih pojava, njihovih glazbenih i tekstualnih sadržaja. Dakle, ono što je bilo prisutno i u prošlosti: polaganje od glazbenih oblika koji vode računa o elementima folklorne tradicije; i drugo, istraživanja u procesu gdje je način davanja i primanja, otvorenosti tih radnji važniji nego sam glazbeni sadržaj, forma, pa i sadržaj teksta. Primarno, pozornost se treba usmjeravati prema načinu izvođenja, ali ne u smislu dinamike: forte ili piano pjevanja, nego prema tome u kojoj mjeri je pjevač slobodan u svom izvođenju; ostaje, dakako, zahtjev da mora biti prisutna osjećajna komponenta; što znači da se mogu prihvaćati i pretjerane sentimentalnosti, ali ne i duboke misli koje nisu dovoljno jasne i jednostavne. Treba istaknuti da ovaj pristup nipošto ne zanemaruje gledanje glazbene pojave kao oblika.

Na tragu ovih pitanja autor, preventivno kao muzikolog, etnomuzikolog, ali i sociolog modernog društva, u prvom poglavlju knjige "Kulturna preobrazba i glazba" želi odgovoriti na dva suštinska pitanja. Prvo, koji društveno-kulturni čimbenici najviše pogoduju preobrazbi glazbene kulture u Hrvatskoj, s posebnim naglaskom na pitanju o preobrazbi vrijednosti tradicijske glazbene kulture? I drugo, na koji način se stvara, prenosi, održava ili propada određena mikro glazbena baština u određenom vremensko-prostornom i socijalnom okruženju (obala, otoci i zaleđe Dalmacije)?

Kao glavne čimbenike koji su doveli do preobrazbe vrijednosti tradicijske glazbene kulture Buble navodi demografsku i profesionalnu prestrukturaciju stanovništva, industrijalizaciju, kompjuterizaciju i utjecaj masovnih medija. Sve to dovelo je do stvaranja društva masovne kulture, u kojem kulturna industrija briše stare granice između seoskog i gradskog glazbenog ukusa. Grad gubi značaj kulturne sredine koja čuva i reproducira glazbenu kulturu stanovnika, a nekadašnji autoritet staleške pripadnosti više nema nikakvog utjecaja na formiranja glazbenog ukusa kod pojedinaca. Istodobno, ubrzavanje životnog ritma pogoduje brzom smjeni glazbenih ukusa, pa glazba, na jednoj strani, gubi svoju aristokratsku, estetsku i katarzičnu auru, dok na drugoj strani, pod utjecajem medija, glazbeni žanrovi i stilovi nastaju i nestaju poput kulinarskih recepata. Jednom riječju, glazba postaje potrošna roba. Glazbu trošimo za vrijeme radnog i slobodnog vremena. Ona postaje prostorno-vremenska kulisa u koju se utapaju društveni akteri. Glazbu slušamo, odnosno, trošimo u hodu, u vožnji, u krevetu, u avionu. Nastavljajući se na problem medijske produkcije i distribucije glazbenih oblika i sadržaja u drugom poglavlju *Utjecaj glazbene produkcije na glazbeni svijet ljudi*, autor ponovno analizira uzroke nestajanja granica između seoskog i gradskog glazbenog ukusa. U tom smislu, Buble naglašava kako je utjecaj masovnih medija na stvaranje "glazbene svijesti ljudi" nezaobilazan čimbenik kulturne preobrazbe. Život u globalnom glazbenom selu utječe na brisanje kvalitativnih razlika između glazbenog ukusa gradskog i seoskog stanovništva. Ovdje se etnomuzikologija i sociologija glazbe međusobno susreću na pitanjima o učincima postmoderne kulturne industrije i

društva spektakla. Jedna od tema, koju autor nažalost nije uzeo u razmatranje, a koja bi zasigurno zaintrigirala njegovu znanstvenu radoznalost, jest problem na koji način glazbeni potrošači, kao i stvaraoci glazbe, doživljavaju vrijeme. Naime, istodobno ubrzanje života utječe i na mijenjanje "perspektive" slušanja, kao i na "percepciju" glazbene forme i glazbenog sadržaja.

U trećem poglavlju *Kategorizacija glazbenih sklonosti*, autor propituje različite klasifikacije i hijerarhijske kategorizacije glazbenih sklonosti prema glazbenim vrstama (ili žanrovima), pa u tom smislu izvodi sljedeću klasifikaciju: 1. popularna glazba; 2. folklorna glazba; 3. novokomponirana glazba; 4. ozbiljna glazba. Nadalje, u četvrtom poglavlju *Suvremena glazbena praksa širih slojeva društva* uočava nazočnost *kiča* u glazbenoj praksi širih slojeva društva. Kao najvažniji, ovdje valja istaknuti problem "...slobodnog prihvaćanja, prenošenja i usvajanja neke glazbene forme i sadržaja..." (str. 34), gdje se interesi etnomuzikologa, sociologa glazbe, ali i sociopsihologa glazbe preklapaju. U šestom poglavlju *Kulturološki pristup glazbi* raspravlja se o konkretnim problemima, gdje se interesi etnomuzikologije približavaju disciplinarnim područjima sociologije turizma, i to napose u potpoglavlju *Prilog za budućnost Festivala dalmatinskih klapa u Omišu*, kao i u sedmom poglavlju u članku *Turizam i glazbeni folklor*, dok se člankom *Kakvu glazbenu kulturu promicati u crkvama otočne i priobalne Dalmacije?* etnomuzikolog približava diskursu pastoralne sociologije, podgrani sociologije religije.

U sedmog poglavlju *Varia*, od četiri bih teme istaknuo članak *Turizam i glazbeni folklor*, u kojem autor u kritičko-pomirljivom tonu progovara o prilikama i nepriilikama vezanim uz glazbenu (zabavno-folklornu) turističku ponudu u mjestima srednjodalmatinske regije. Potaknut dugogodišnjim glazbenim iskustvom: od solo klavirista i člana "benda" preko glazbenog amatera, pjevača i svirača u tzv. kulturno-umjetničkim društvima, do umjetničkog rukovoditelja zaposlenog u turističkoj djelatnosti, autor na minuciozan način, u kojem ne nedostaje humora i cinizma, ukazuje na mnoštvo "peripetija" koje nastaju u srazu kulturnih standarda europske turističke klijentele i domaćih kulturnih obrazaca i predodžbi o dobroj glazbi i dobroj turističkoj ponudi.

Iščitavajući, dakle, knjigu *Kulturološki pristup glazbi* iz različitih disciplinarnih perspektiva, usudio bih se reći da prof. Buble, kao muzikolog i etnomuzikolog, samo metodologijski prethodi Bublji sociologu, povijesničaru glazbe, estetičaru i pedagogu glazbe. Stoga bi knjigu, po mom dubokom uvjerenju, trebalo shvatiti i kao predložak za buduću suradnju među stručnjacima iz gore nabrojanih disciplina.