

Miloš Rašić

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za etnologiju i antropologiju

UDC 78.01

Antropologija muzike: paradigme i perspektive

Apstrakt: Muzika predstavlja relacionu kategoriju, u smislu da ljudi upisuju u nju značenja, a kasnije, istom tom muzikom, upisuju značenja u druge ljude. Stoga muziku posmatram kao kulturni konstrukt. Muzika ne poseduje univerzalna značenja, već formira svoja brojna značenja u različitim kulturnim sredinama, ali i u različitim individualnim poimanjima. U antropologiji, muzika se ne proučava u smislu njenih muzičkih odlika ili estetskih vrednosti. Antropolozi sagledavaju njenu ulogu u širem društvenom sistemu, te teže da kroz analizu uloge muzike u društvu razumeju društveni i kulturni sistem kojem pripada, te je muzička struktura ovde manje bitna. U ovom radu, cilj mi ja da predstavim dosadašnje paradigme u etnologiji i antropologiji, koje su korišćene pri proučavanju muzike. Osim toga, postavljam hipotetički teorijski okvir za proučavanje muzike u institucionalnim okvirima. Iako *teoriju čvorišta*, koju predstavljam kao potencijalni okvir za proučavanje muzike u okviru institucija, prikazujem na primeru tradicionalne muzike, nju je moguće primeniti na bilo koji muzički žanr. Osnovni teorijski okvir ponuđen od strane autorki – Nađe Kivan (Nadia Kiwan) i Hane Majnhof (Hanna Mainhof), dopunio sam određenim delovima koji su mi se učinili pogodnim za istraživanje muzike u okviru institucija, u etnološkom i antropološkom diskursu.

Ključne reči: muzika, paradigme, teorija čvorišta, etnologija i antropologija, tradicionalna muzika

Uvod

U ovom radu muziku predstavljam kao kulturni konstrukt. Muzika proizlazi iz kulture, ali je i određuje. Možemo je posmatrati kao relacionu kategoriju budući da su ljudi ti koji proizvode muziku, zatim u nju upisuju različita značenja i postavljaju je u odgovarajuće kategorije, u skladu sa vremenom i prostorom u kojem se nalaze. Kasnije se tom muzikom određuju ljudi i u njih se upisuju značenja, te se postavljaju u iste one kategorije u koje su isti ti ljudi neposredno pre toga muziku klasifikovali. Muziku ne treba posmatrati samo kao deo popularne kulture ili je izjednačavati s umetnošću¹, pre toga treba je razumeti kao identitetsku kategoriju – muzikom se kreiraju različiti identiteti, od etničkog, rodnog, grupnog, i tome slično. Antropološkim proučavanjem muzike mogu da se rasvetle širi društveni tokovi i da se razumeju promene u sistemu, samim tim što bi istraživač muziku povezo sa značenjima koja se u nju upisuju, ali i sa značenjima koja se pomoću muzike upisuju u druge. Kulturna sredina je ključna u percepciji muzike u određenom kontekstu, kulturna sredina postavlja okvire u kojima pojedinac uči šta je muzika, kako da muziku u svetu oko sebe prepozna, te sa kojim praksama da je kasnije poveže (Wachsmann, 1971). Takvo tumačenje ne daje tvrdnju u prilog tome da svi članovi date zajednice na isti način poimaju muziku, te da se na istovetan način odnose prema njoj, već da usvajanje kulturno uobličениh i prepoznatljivih pojmova daje okvire u kojima osoba spoznaje i konstruiše značenja muzike koju potom može da deli s određenim brojem ljudi (Ristivojević, 2012: 472). Stoga je neophodno, pri proučavanju muzike, usmeriti se ka određenoj, *maloj grupi*² koja deli ista značenja i mišljenja prema proučavanoj muzici, zbog toga što je gotovo nemoguće sagledati sve percepcije o određenoj muzičkoj praksi, te načinima na koje se data muzika razumeva i koristi sa određenim ciljevima. Ono što je još važno napomenuti, ovom prilikom, jeste to da antropolozi ne proučavaju muziku u smislu njenih estetskih vrednosti. Oni sagledavaju njenu ulogu u širem društvenom sistemu i teže da kroz analizu uloge muzike u društvu razumeju društveni i kulturni sistem kojem pripada, te je muzička struktura ovde manje bitna.

1 U prilog tvrdnji da muzika nije isključivo deo popularne kulture, niti da je treba isključivo izjednačavati s umetnošću pisano je u mnogim antropološkim radovima, videti na primer: Banić-Grubišić, 2010; Bloch, 1974; Boas, 1927; Davis, 2005; Gerstin, 1998; Merriam 1964.

2 Kada govorim o malim grupama, pre svega mislim na definisanje tog pojma prema Fajnu (Fine) i Harringtonovoj (Harrington). Ti autori, vodeći se definicijom, koju je početkom XX veka ponudio Robert Bejls (Robert Bales), male grupe određuju kao grupe koje zavise od komunikacije i to najčešće lične, licem-u-lice njenih članova, pri čemu se ti članovi prepoznaju kao činoci i učesnici smislene društvene jedinice (Fine and Harrington, 2004: 343). Takve male grupe stvaraju svoju sopstvenu idioskulturu, pod kojom Fajn podrazumeva: „sistem znanja, verovanja, ponašanja, običaja karakterističnih interaktivnoj grupi čiji članovi mogu da se oslone i koriste je kao osnovu za naredne interakcije“ (Fine, 1982: 47). Drugim rečima, takve grupe definišu sebe kao smislenu jedinicu, razlikuju se od ostalih grupa i imaju specifičnu kulturu i način percepcije delova dominantne kulture.

U ovom radu, s jedne strane, pokušaću da predstavim dosadašnja proučavanja muzike u okviru etnologije i antropologije. Od početnih, evolucionističkih, pa do savremenih pristupa u kojima se razmatraju svi muzički žanrovi, osim što je prošao dugi vremenski period, došlo je i do velikih promena u teorijsko-metodološkim pristupima proučavanja i analize. S druge strane, cilj mi je da predstavim teorijski okvir kojim je moguće, u etnološkoj i antropološkoj perspektivi, proučavati muziku. To je model koji su razvile Kivanova i Majnhofova radi analize muzike transmigranta u zemljama u kojima žive (Kiwan i Meinhof, 2011: 6-7). Teorijski okvir, ponuđen od strane ovih autorki, obuhvata analizu četiri različita čvorišta, stoga ću ga i imenovati kao *teoriju čvorišta*. U ovom radu *teoriju čvorišta* prikazujem kao potencijalni okvir za analizu muzike, kulturno određenu kao „tradicionalna muzika“, koja se uči i upotrebljava u okviru kulturno-umetničkih društava. Međutim, pomenuti teorijski okvir moguće je primeniti na bilo koju vrstu muzike primenjenu u okviru neke institucije.

Antropologija muzike

Proučavanje muzike iz antropološke perspektive usko je povezano sa dominantnim paradigmatama u okviru same discipline, stoga mi se važnim čini da se ukratko sagledaju dosadašnji pristupi u ovakvim proučavanjima. Prvi pristupi vezuju se za evolucionističku paradigmu gde je muzika posmatrana kao sastavni deo kulture, te je njeno proučavanje bilo neophodno ne bi li se kultura sveobuhvatnije sagledala. Evolucionistička proučavanja muzike težila su da ustanove karakteristične stilove, koje bi kasnije komparirala, radi uspostavljanja hronoloških diferencijacija sa ciljem da se postave u odgovarajući evolutivni niz (Ristivojević, 2012: 473). Evolucionistički naučnici smatrali su da je veoma jednostavno ustanoviti starije muzičke oblike – što je muzika starija, to je njena struktura jednostavnija, odnosno što je struktura složenija, oblik je noviji³. Pojava difuzionizma⁴ u antropologiji uticala je i na proučavaoce muzike koji, vodeći se osnovama te paradigme, teže da ustanove centar iz kojeg se muzika dalje širila. U difuzionističkom proučavanju važno je bilo ustanoviti geografsko rasprostiranje muzičkih oblika, te trasirati muzičke kulturne uticaje, a jedna od takvih teorija bila je upravo teorija kulturnih krugova koju su ponudili Frik Grebner (Fritz Graebner) i Vilhelm Šmit (Wilhelm Schmidt) (McLeod, 1974: 101; Frisbie, 1971: 265). Dominantna difuzionistička paradigma nalagala je da se ustanove centri iz kojih se širila muzika po svetu, u muzici je takva proučavanja sprovodio Erih fon

3 Zanimljivo je ovom prilikom istaći da su ovakva evolucionistička stanovišta i dalje prisutna u tumačenjima domaćih etnomuzikologa, pri čemu oni vrlo često, na primeru pesama, pesme sa jednostavnom strukturom svrstavaju u starije oblike pevanja određujući ih tako kao „najstariji ostatak slovenske muzičke kulture kod nas“ (Golemović, 2005: 139).

4 Difuzionizmom je istraživano poreklo i rasprostiranje kulturnih crta, sagledavajući geografsku distribuciju i seobu kulturnih oblika (Eriksen and Nielsen, 2001: 22-24).

Hornbostel (Erich Moritz von Hornbostel) (McLeod, 1974: 101), osim toga pojedini autori su težili da ustanove karakteristične „muzičke oblasti“ širom sveta, a jedno od najpoznatijih proučavanja tog tipa je ono koje je ponudio Alan Lomax (Alann Lomax) (Lomax, 1986). U tadašnjim etnografijama muzika se razmatrala i prikazivala u vidu analize instrumenata, načina sviranja, opisivanjem prilika u kojima se određena muzika koristila, i tome slično.

Kasnija proučavanja muzike, koja se vremenski mogu pozicionirati u kraj XIX veka, usmeravaju istraživače, prevashodno antropologe i delimično etnomuzikologe, u potpuno novi pravac – pravac u kome se muzika posmatra kao kulturna kategorija, čiji je utemeljivač bio Franc Boas (Franz Boas). Iako se u svojim radovima nije bavio konkretno muzikom, već proučavanjem „primitivne“ umetnosti, njegovo insistiranje na tome da se umetnost posmatra kao refleksija društva uticalo je takođe na stavove i mišljenja o muzici kao sastavnom delu kulture (Boas, 1927: 1-7). Boas u svojim radovima „primitivnu“ umetnost nije postavljao u opoziciju za zapadnom, niti ju je komparirao sa njom; on ih je posmatrao kao odvojene kategorije čime je jasno odbacio evolucionistička, pa i difuzionistička mišljenja da je „primitivna“ umetnost raniji stadijum današnje, moderne, zapadne umetnosti (Ibid: 7). Taj novi, boasovski poredak imao je jak uticaj u onovremenoj nauci, a mnogi njegovi delovi i danas su validni u proučavanjima i mišljenjima. U težnji da se prikupi „čista“ građa pre nego što nestane, ili dođe do njene promene u naletima vesternizacije, uputila je Boasa i njegove učenike da prikupljaju „čistu“ građu o muzici, što je kasnije iznedrilo mnoštvo građe, koja i danas postoji, te se još uvek koristi u različitim etnomuzikološkim proučavanjima (McLeod, 1974: 102). Boasov metod je kasnije označen kao kulturni partikularizam, gde je isticao da svaka kultura ima svoje osobenosti, koje su se ispoljavale u svim vidovima delovanja date kulture, pri čemu je težio da se određeni fenomeni proučavaju iz perspektive date kulture, a ne kroz neke univerzalne jezike ili zapadne koncepte. Kao što je napomenuto, takva stanovišta su prisutna i u proučavanjima muzike, postavio je temelje za proučavanje muzike i termine, saglasne kulturi kojoj pripada. Svojim insistiranjem na prikupljanju „čiste“ građe, bez pokušaja da je uklopimo u generalizovane teorije, s jedne strane, ili da, s druge strane, imamo neke *a priori* pretpostavke o njoj, značajno je uticala i na rad njegovih studenata i naslednika.

Kako je antropološko proučavanje muzike bilo u skladu sa dominantnim paradigrama u nauci, do pedesetih godina XX veka antropolozi su se mahom bavili društvima i kulturama čiji oni nisu deo, tzv. „drugima“. Nakon toga pažnja se usmerila ka proučavanju sopstvene kulture iz koje naučnici dolaze, a takav diskurs važi i kada je muzika u pitanju (Ristivojević, 2012: 474). Da su pedesete godine XX veka druga prekretnica u antropološkim razmatranjima muzike ukazuje i činjenica da se do 1954. godine gotovo ni u jednoj studiji nije posmatrala muzika kao zaseban strukturalni sistem, autori su bili fokusirani na samu muziku, zanemarujući tako kulturne uticaje

značajne za kreaciju bilo koje umetnosti (McLeod, 1974: 100). Od tada muzika počinje da se proučava kao zaseban strukturalni sistem, a posmatra se kao fenomen sačinjen od međusobno isprepletanih elemenata (Ristivojević, 2012: 474). U tom periodu značajnu ulogu u usmeravanju proučavanja muzike ima Alan Merijam (Merriam), zbog toga što insistira na posmatranju muzike u odnosu na kulturu, pri čemu ističe da bi se muzika razumela, mora se sagledati u odnosu sa kulturološkim procesima u čijim okvirima nastaje, prilikama u kojima se koristi, kao i u odnosu koji pripadnici date kulture gaje prema njoj, budući da je muzika produkt procesa ljudskog ponašanja koje oblikuje vrednosti, stavove i verovanja pripadnika partikularne kulture (Merriam, 1964: 6). Merijam smatra da bi antropološko proučavanje muzike trebalo da poveže muziku i kulturu, odnosno da sagleda sve aspekte muzike u datoj kulturi: njen položaj u datoj kulturi, položaj muzičara u datoj kulturi, dinamiku širenja određene muzike u kulturi, i tome slično (Ibid: 15). Osim tih, funkcionalistički pristup je, takođe, bio prisutan u razmatranju odnosa muzike i kulture u okviru kojeg se analizirala uloga i funkcija koju muzika poseduje u proučavanom društvu, ispitivala se situacija u kojoj se muzika izvodi, te njena uloga koju ostvaruje, a najčešći primeri ovakvog proučavanja odnosili su se na muziku u okviru određenih rituala (Ristivojević, 2012: 474; videti takođe Bloch, 1974). Kasnije, sedamdesetih godina XX veka, muzika se sagledava kao fenomen koji ima značajan uticaj u formiranju određenih diskursa zbog čega se više ne posmatra samo kao deo kulture, kao njen produkt ili refleksija, već „zadobija dimenziju aktivnog činioaca koji istovremeno predstavlja i kulturni ‘produkt’ i ‘proizvođača’“ (Gerstin, 1998: 385).

Ponovo, s promenama u antropologiji generalno, dolazi i do novih tendencija u proučavanju muzike, tako se antropolozi okreću proučavanju muzike ‘drugih’, ali ne onih „dalekih drugih“ već „drugih‘ iz neposrednog okruženja“, te razmatraju muziku supkultura, muziku mladih, muziku žena, itd. (Ristivojević, 2012: 476). Već od sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka sve intenzivnije počinje da se proučava popularna muzika, prevashodno kroz analizu tekstova pesama iz kojih se tumačila kultura. Popularna muzika polako zauzima važno mesto u naučnim promišljanjima, načini razmatranja muzike se umnožavaju, a „teme kojima se ti autori bave, kreću se od uspostavljanja teorijske platforme za istraživanje popularne muzike, istraživanja važnosti mesta za određenu muziku, pa sežu sve do razmatranja načina na koji su globalni muzički žanrovi, poput rokenrola, uticali na formiranje lokalnih identiteta“ (Ristivojević, 2012: 476). Danas se antropolozi usredsređuju na proučavanje muzike u kontekstu svakodnevnog života, posmatraju ljude i njihove aktivnosti koji su povezani sa muzikom čime se potvrđuje teza da je svaki muzički oblik podjednako relevantan ukoliko poseduje kulturno deljena značenja i da je fokus antropološkog proučavanja usmeren ka svim muzičkim oblicima podjednako (videti npr. Banić-Grubišić, 2010; Cohen, 2007; Ober, 2007; Ristivojević, 2009; Žikić, 2010).

U kontekstu domaće, srpske nauke rad naučnika izgledao je drugačije i išao je u korak sa romantičarskim težnjama da se sačuvaju najstariji oblici, te da se zabeleže seoski oblici pevanja, kako bi se što više takvog materijala sakupilo radi prikaza „narodnog duha“⁵, a sama muzika poimana je kao „narodna“ ili „tradicionalna“. Proučavanje muzike svodilo se na detaljne opise i uspostavljanja idealtipskih deskripcija kojima su se popunjavali podaci o određenom kraju i etničkoj grupi, pri čemu je tradicionalna muzika posmatrana kao dati, zatvoreni i nepromenljivi fenomen koji se prenosi generacijskim putem. Vodeći se takvim težnjama, srpska etnologija je muziku posmatrala kao bitan element za uspostavljanje srpskog nacionalnog identiteta, te se takva stanovišta zadržavaju u nauci sve dok se nije dogodila metodsko-tematska revolucija, dok nije započet proces antropologizacije nauke, čime pomenuta tendencija opada (Ristivojević, 2012: 479). Tek od osamdesetih godina XX veka dolazi do zaokreta u antropološkom sagledavanju muzike, tada počinju da se proučavaju „nove narodne pesme“, odnosno muzike okrenute komercijalnim uspesima, čime u antropologiju polako ulazi proučavanje popularne kulture, a stoga i popularne muzike. Danas se antropolozi sve više bave proučavanjem muzike iz različitih aspekata (npr. Ristivojević, 2014; Ristivojević, 2013; Ribić, Mladenović-Ribić, 2012), a još jedan ključni momenat u razmatranju tog fenomena jeste uvođenje predmeta Antropologija muzike na Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, čime je i zvanično postalo legitimno antropološko bavljenje muzikom kao bitnim činiocem društvene stvarnosti.

Perspektive antropološkog proučavanja muzike

Kulturna sredina i okruženje su ključni u percepciji muzike, s obzirom na to da postavljaju okvire u kojima pojedinac uči šta je muzika, kako da prepozna muziku u svetu oko sebe i sa kojim praksama kasnije da je poveže (Wachsmann, 1971: 384). To ne znači da svi članovi određene zajednice na isti način poimaju muziku, niti da se na istovetan način odnose prema njoj, već da usvajanje kulturno uobličjenih i prepoznatljivih pojmova daje okvire u kojima osoba spoznaje i konstruiše značenja muzike koju potom može da deli s određenim brojem ljudi (Ristivojević, 2012: 472). Iz pomenutih razloga, važno je usmeriti se ka određenoj, *maloj grupi* koja deli ista značenja i mišljenja o muzici koja se proučava, zbog toga što je gotovo nemoguće sagledati sve percepcije o

5 Traganje za tom esencijalnom tvorevinom zvanom „narodni duh“ bilo je prisutno u kontekstu domaće etnologije, pri čemu se pod „duhom naroda“ najčešće smatrao njegov folklor. Folklor je posmatran kao statična kategorija, zamrznuta u vremenu. Iz tog razloga najveća briga naučnika iz tog vremena bilo je prodiranje modernosti u taj *survival* koja ga doslovno menja, te tako briše sve ono što narod čini narodom kakav jeste. Mnogi su, stoga, pozivali na borbu protiv pomenutih tekovina, koja je u svetu već započela ustanovljenjem folklorne discipline, čiji je cilj u tom periodu i bilo, pre svega, sakupljanje, a zatim i proučavanje starina koje su „duh naroda“ (videti na primer: Đorđević, 1902).

određenoj muzičkoj praksi, niti načinima na koji se data muzika razumeva i koristi sa određenim ciljevima.

S obzirom na to da sredina i okruženje predstavljaju ključne stavke u percepciji muzike, sa jedne strane, a da *male grupe* imaju jasne okvire u kojima njihovi članovi dele idiokulture, sa druge strane, smatram da bi antropološko proučavanje muzike moglo da krene u tom pravcu. *Mala grupa*, kao jasno omeđena skupina sa specifično izgrađenom idiokulturom koja može, a i ne mora da se poklapa u potpunosti sa dominantnom kulturom, može biti dobro mesto za razumevanje načina na koje se određena muzika uči, prezentuje, percipira, itd. u datim okvirima. S tim u vezi, ovde predlažem teorijski okvir razvijen od strane Kivanove i Majnhofove koje predlažu metaforu *čvorišta* sastavljenu od ljudskih, prostornih, institucionalnih i slučajnih čvorišta (Kivan and Meinhof, 2011: 6-7). Primenom pomenutih okvira, koje su autorke koristile u analizi muzike transmigranata, mogu se rasvetliti načini na koje određena *mala grupa* percipira i uči određeni žanr muzike. Kao primer za analizu muzike ovom teorijom, poslužiće kulturno-umetnička društva, u okviru kojih se uči, prezentuje i na svojstven način doživljava muzika određena kao „tradicionalna“⁶.

Institucionalna čvorišta su kulturno-umetnička društva u kojima njihovi članovi uče tradicionalnu muziku. Institucionalna struktura ima važnu ulogu u tome kako i na koji način se tradicionalna muzika uči i reprezentuje, te kako funkcioniše saradnja između institucija u istom prostornom čvorištu. One su veoma važne zbog toga što propisuju i sankcionišu ciljeve i ponašanja članova kulturno-umetničkih društava, što direktno utiče na postojeće norme i vrednosti, one imaju veliki uticaj na članove pri čemu deluju kroz različite međusobno umrežene organizacije, kao i kroz procese socijalizacije i društvene kontrole (Fine, 1992: 11).

Ljudska čvorišta odnose se na značajne pojedince koji uče članove kulturno-umetničkih društava da izvode tradicionalnu muziku⁷. Oni su glavni fokus u mrežama

- 6 Pojam tradicionalna muzika teško se može definisati na jedinstven način, budući da se kroz različite discipline različito i tumači. S jedne strane, etnomuzikolozi tu muziku određuju kao *survival* iz prošlosti, do danas očuvan isključivo usmenom predajom, te ga vide izolovanim od procesa akulturacije (npr. Ranković, 2008: 10; Golemović, 2005: 23-57). S druge strane, antropolozi tu muziku danas sve više određuju terminom *etno*. Ovakva muzika eksplicitno ukazuje na vezu između određene etničke grupe i „njene“ muzike, dok se takve muzike postavljaju u različite kategorije, zavisno od toga kojoj kulturi pripadaju (Ristivojević, 2009: 118), a „samim tim što ispred sebe ima odrednicu *etno*, muzika postaje više od muzike, ona postaje simbol kulture, identiteta i upravo stoga ne bi trebalo potceniti moć koju ima“ (Ristivojević, 2009: 129). Muzika, posmatrana na ovaj način, može služiti kao moćno ideološko oruđe, može se koristiti u različitim manjinskim politikama marginalnih grupa, te insistiranje na tome da je muzika „naša“, može proizvesti etnocentrične barijere (Davis, 2005: 52-53).
- 7 Budući da članovi kulturno-umetničkih društava teže tome da budu bolji od drugih sličnih institucija, može se analizirati, u okviru ovog čvorišta, i razlog zbog kojeg biraju baš te saradnike koje biraju. To se može povezati sa teorijom racionalnih izbora preuzetom iz neoklasične ekonomije, gde je reč o

odnosa, njih svi poznaju u datoj mreži, iako se svi članovi međusobno ne poznaju. Ljudska čvorišta se ne povezuju samo horizontalno – prostorno, u okviru zemlje u kojoj žive – oni se povezuju i vertikalno – kroz institucionalne i profesionalne kontekste. Fokusranjem na te pojedince, njihove narative, kao ključne individue, otvara se mogućnost ka razumevanju poimanja tradicionalne muzike kod izvođača (Isto: 7). Prethodno prikazana institucionalna struktura, pokazala je kako se uopšte dolazi do ovih pojedinaca koji čine *ljudska čvorišta*. Njih čine isključivo rukovodioci grupa i unajmljeni saradnici koji su, kada je pevanje u pitanju, mahom etnomuzikolozi ili osobe koje se dugo bave tradicionalnim pevanjem. Dakle, saradnici koji su ključni u ljudskim čvorištima, koji su školovani ili se dugo bave njome, prihvataju se kao osobe koje znaju sve o toj muzici, te čiji se stav i mišljenje *a priori* doživljavaju kao legitimni i jedini ispravni. Na taj način, direktno se formira njihovo mišljenje i doživljaj datog fenomena, te razlog zbog kojeg bi trebalo time da se bave.

Prostorna čvorišta su ključna mesta kulturnih aktivnosti, to su gradovi u kojima oni žive, ali i drugi gradovi u kojima nastupaju. U okviru te varijable, razmatra se kako su izvođači pozicionirani u gradu, te kako se njihova muzika, i da li se uopšte, percipira od strane lokalnog stanovništva i vlasti. U okviru *prostornih čvorišta*, veoma je važno razmotriti i mrežu društvenih odnosa koja se stvara u datim prostornim okvirima, a pod mrežom društvenih odnosa podrazumevam sinkretizam interpersonalnih relacija koje proizilaze iz ličnih izbora, slučajnih poznanstava i struktura sistema (Antonijević, 2012: 45). Ovdje se mogu razmatrati mreže odnosa koje imaju uticaj na širenje i razvijanje veza između različitih kulturno-umetničkih društava, budući da je svaki društveni sistem karakterisan međusobnim vezama (Fine, 1992: 12). Uticaj te mreže odnosa je velik, a čine ga popularnost, grupna pripadnost, poznanstva, itd. (Ibid: 13).

konceptu racionalne akcije. Taj koncept podrazumeva da se ljudsko ponašanje može razumeti ukoliko razmotrimo želju aktera ili grupe aktera da se skoro otkloni mogućnost gubitka, a poveća mogućnost dobitka (Fine, 1992: 19). Ovdje je reč o pristupu koji asocira na one iz neoklasične ekonomije, samo što je u pitanju društveno sofisticiraniji model. Posmatraju se, dakle, različite društvene akcije, te se njihovo izvođenje objašnjava kroz svesnu analizu aktera koliko im data akcija obezbeđuje prednosti i postavlja ograničenja. Drugim rečima, svaka socijalna akcija ima svoju cenu i korist (Ibid: 19). Fajn tu teoriju određuje kao *cost-benefit* teoriju ili *analizu isplativosti*, gde bi se razmatralo kako izvođač vaga dobitak ili gubitak ukoliko izvede određeni narativ (Ibid: 19). Antonijevićeva smatra da je sve to u vezi sa našom društvenom pozicijom i statusom, jer baš oni utiču na našu procenu situacije i analizu isplativosti (Antonijević, 2010: 49). Sam racionalni izbor odnosi se na to da svaki participant u određenom fenomenu ima mogućnosti i izbore koji sustrukturirani procesima društvene kontrole i nadzora grupe (Fine, 1992: 19). Ukoliko izvođač unapred zna da će njegov performans publika prihvatiti, on će ga rado izvesti, za razliku od onog za koji je nesiguran. Analiza tog tipa omogućava rasvetljavanje načina na koji se uspostavlja povezanost između struktura u koje je individua uključena i načina na koji je njihov performans uobličeni (Ibid: 19). Takođe, tom analizom ukazuje se na to koji će sadržaji biti upotrebljiviji.

Slučajna čvorišta su mesta gde mi kao istraživači postajemo ključni u mrežama koje proučavamo. Skoro je neizbežno da istraživači postanu umešani u muzičke mreže koje proučavaju, oni imaju privilegovanu vezu sa muzičarima koje istražuju, stoga je veoma značajno sve vreme prihvatati samorefleksivni pristup kolekciji i analizi građe. Određena praksa postoji, zahvaljujući institucijama i mestima u kojima se ona održava, ali i zahvaljujući ljudima bez kojih nje ne bi ni bilo, dok slučajna čvorišta mogu i ne moraju biti prisutna; ona nastaju onda kada se istraživač uključi u datu praksu. Ovdje se može govoriti o perspektivi istraživača, o onim mestima koja istraživač prepoznaje kao važna. Kada je reč u upotrebi muzike u okviru kulturno-umetničkih društava, istraživačka perspektiva odnosi se na one delove koji su latentni, koje istraživani pokušava da prečuti ili da ih prikaže na drugačiji način, kako bi istraživač dobio lepšu sliku o proučavanom.

Završna razmatranja

Etnološka i antropološka proučavanja muzike, kako je pokazano, imaju dugu tradiciju, uprkos tome što u kontekstu Srbije bavljenje muzikom u domenima ove nauke postaje relevantno tek od nedavno. Od devetnaestovekovnih, evolucionističkih razmatranja muzike kao sastavnog dela kulture i težnjom da se ustanove njeni osnovni obrasci, preko praćenja njene difuzije i funkcije u društvu, došlo se do posmatranja muzike kao zasebne strukture i, na kraju, veoma važnog i moćnog sredstva koje može služiti u različite svrhe – političke, etničke, itd. S obzirom na prikazana svojstva i činjenice da muzika proističe iz kulture, da je određuje, ali i da je ona relacionalna kategorija gde su ljudi ti koji proizvode muziku, a kasnije ona proizvodi njih, zaključuje se da je muzika kulturni konstrukt. Iz tog razloga, važno je pristupiti etnološkom i antropološkom proučavanju muzike, čime se mogu rasvetliti širi društveni tokovi i razumeti promene u društvenom sistemu. U razmatranjima kulture, muzika je jedan od bitnih činilaca budući da muzika ne poseduje univerzalna značenja, već formira svoja brojna značenja u različitim kulturnim sredinama, ali i različitim individualnim poimanjima. Muzika se poima kao deo kulture, ona je njen neodvojivi deo, nastaje iz nje, ali je kasnije i proizvodi, te je zbog toga važno da se muzika proučava u određenom vremenu (Ristivojević, 2012: 9). Ona je uvek „izraz dinamičnog kulturnog konteksta i individualne kreativnosti izvođača“ (Ribić i Mladenović, 2014: 952).

Cilj u drugom delu rada bio mi je da postavim hipotetički okvir za proučavanje muzike u institucionalnim okvirima. Ukoliko bi se ta teorijska postavka primenila kao osnova u analizi bilo koje institucije u kojoj se članovi bave muzikom, došlo bi se do sveobuhvatnih informacija o tome kako se uči, na koji se način prezentuje i sa kojim ciljevima izvodi muzika. Osim toga, prikazale bi se i međuinstitucionalne mreže odnosa koje, takođe, imaju važnu ulogu u životu ovakvih institucija. Sam teorijski okvir bio

bi pogodan za primenu u okviru studije slučaja, gde bi se jedna odabrana institucija analizirala na svim ponuđenim čvorištima ove teorije. Osnovni teorijski okvir ponuđen od strane Kivanove i Majnhofove, dopunio sam određenim delovima koji su mi se učinili pogodnim za istraživanje muzike u okviru institucija, u etnološkom i antropološkom diskursu. U primeni nije neophodno iskoristiti sva četiri čvorišta, ponuđena u ovom radu, teorijski okvir je pogodan za primenu na različitu građu dobijenu terenskim radom. Pojedina istraživanja mogu razmatrati samo ljudska, ili na primer, institucijalna čvorišta, zanemarujući tako, preostala dva, a da istraživanje, ipak, bude plodotvorno. Ipak, primenom sva četiri čvorišta u radu, analiza fenomena bila bi sveobuhvatnija, a zaključci relevantniji i postavljeni u širi kontekst.

Literatura:

1. Antonijević, Dragana. (2010). *Ogledi iz atropologije i semiotike folkloru*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Etnološka biblioteka knj. 51.
2. Антонијевић, Драгана (2012). “Лажни фолклористи српског народног стваралаштва”, у: *Етнолошко-антрополошке свеске*, 19 (8), 9-24.
3. Banić-Grubišić (2010). “Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-point: Pedagogija jedne politike”, u: *Etnoantropološki problemi*, 1 (5), 85-108.
4. Bloch, Maurice (1974). “Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?”, u: *European Journal of Sociology*, 15(1), 54-81.
5. Boas, Franz. (1927). *Primitive Art*. Harvard University Press.
6. Cohen, Sara. (2007). *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beats*. Ashgate Publishing Ltd.
7. Davis, Robert (2005). “Music Education and Cultural Identity”, u: *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 47-36.
8. Ђорђевић, Тихомир. (1900). *Српски фолклор*. Алексинац: „Караџић“.
9. Eriksen, Thomas Hylland and Finn Sivert Nielsen. (2001). *A History of Anthropology*. London: Pluto Press.
10. Fine, Gary Alan (1982). “The Manson Family: The Folklore Traditions of a Small Group”, u: *Journal of the Folklore Institute*, 19 (1), 47-60.
11. Fine, Gary Alan. (1992). *Manufacturing Tales: Sex and Money in Contemporary Legends*. Knoxville: University of Tennessee Press.

12. Fine, G. A. and Brooke Harrington (2004). "Tiny Publics: Small Groups and Civil Society", u: *Sociological Theory*, 22 (3), 341-356.
13. Frisbie, Charlote. (1971). "Anthropological and Ethnomusicological Implications of a Comparative Analysis of Bushmen and African Pygmy Music", u: *Ethnology*, 10 (3), 265-290.
14. Gerstin, Julian (1998). "Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics", u: *Ethnomusicology*, 42 (3), 385-414.
15. Golemović, Dimitrije. (2005). *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek.
16. Kiwan, Nadia and U. Hanna Meinhof (2011). „Music and Migration: A Transnational Approach“, u: *Music and Arts in Action*, 3 (3), 3-20.
17. Lomax, Alan. (1986). *Folk song style and culture*. Transaction Publishers.
18. McLeod, Norma (1974). "Ethnomusicological Research and Anthropology", u: *Annual Review of Anthropology*, 3, 99-115.
19. Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Open University Press.
20. Ober, Loran. (2007). *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
21. Ranković, Sanja. (2008). *Osnovni principi učenja narodnog pevanja*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenike.
22. Ribić, Vladimir i N. Mladenović (2014). "Srpsko tradicionalno pevanje između nematerijalnog kulturnog nasleđa i muzike sveta", u: *Etnoantropološki problemi* 8(4), 941-954.
23. Ristivojević, Marija (2009). "Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta", u: *Etnološko-antropološke sveske*, 13 (2), 117-130.
24. Ristivojević, Marija (2012). "Proučavanje muzike u antropologiji", u: *Etnoantropološki problemi*, 7 (2), 471-486.
25. Ristivojević, Marija (2013). "Muzika kao kulturni fenomen", u: *Etnoantropološki problemi*, 8 (2), 441-451.
26. Wachsmann, Klaus (1971). "Universal Perspectives in Music", u: *Ethnomusicology*, 15 (3), 381-384.
27. Žikić, Bojan (2010). "Antropološko proučavanje popularne kulture", u: *Etnoantropološki problemi*, 2 (5), 17-39.

Anthropology of music: paradigms and perspectives

Abstract: Music represents a relational category, in the sense that people write meaning into it, and later by the means of the same music they write the meaning into other people. Therefore, I regard music as a cultural construct. Music does not possess universal meanings, but it forms its numerous meanings in different cultural environments, as well as in different individual perceptions. In anthropology, music is not studied in relation to its musical characteristics or aesthetical values. Anthropologists study its role in a wider social system, and strive to understand, by analysing the role of music in a society, the social and cultural system it belongs to – musical structure is less important here. The goal of the paper is to give an overview of the paradigms in ethnology and anthropology which have been used in studying music. In addition, a hypothetical-theoretical framework for studying music in institutions is set. Although the *theory of hubs*, which is presented here as a potential framework for studying music in institutions, is exemplified by traditional music, it can be applied to any genre of music. The basic theoretical framework offered by the authors Nadia Kiwan and Hanna Mainhof has been supplemented by certain parts which the author thought appropriate for studying music in institutions, both in ethnological and anthropological discourse.

Keywords: music, paradigms, theory of hubs, ethnology and anthropology, traditional music