

Павле Миленковић
Филозофски факултет
Нови Сад

УДК 316.728; 316.74:78
Оригинални научни рад
Примљено: 20. 09. 2015.

КАТЕГОРИЈЕ ПРОСТОРА У МУЗИЦИ И СТИЛОВИ ЖИВОТА

Сажетак: У раду се размајрају везе између категорија простора у музици, музичке продукције и стилова живота. Веза између симболичког простора друштвених односа и музичких садржаја у друштвеном простору различитих ситуативних интеракција је сложена и противуречна. Простор у музичким садржајима, као посебна тематска категорија постоји у најмање четири облика. Категорије простора у опису доживљаја музичког дела, као и у самом начину музичке продукције саставни су део и посебног начина проширења музичког дела (кућни Hi-Fi), који представљају обележје друштвеног положаја појединца, начина културне проширење пре хобијуса у омиљеном смислу.

Кључне речи: простори музике, друштвени простор, симболичка моћ, стилови живота, музичка продукција, језик, хобијус

Увод

Музика као друштвени и психоакустички феномен погодна је за разматрање различитих аспеката интеракција актера и осмишљавања њихових стратегија унутар онога што Бурдије (Bourdieu) назива хабитусима и стиливима живота као њиховим систематским производима (Бурдије 2004: 134), односно онога што се, у општем смислу, у теоријама културе и социологијама свакодневног живота именује као животни стил. Свеједно да ли се стил живота третира стриктно бурдијеовски као скуп образаца који произлази из пракси и положаја актера у друштвеном простору/пољу, или, уопштено, као сваки устаљени начин живота руковођен неким претходно установљеним вредностима и обрасцима, несумњиво је да је музика саставни део свакодневице, уткана у стилове живота било на видљив или невидљив начин. Музика је, више него икада, постала свеприсутна и утолико неизбежна. Садашњица је испресецана музичким садржајима, секвенцама и цитатима: од звона мобилних телефона, преко преносних уређаја за музичку репродукцију, до различитих садржаја доступних путем јавних медија и Интернета, од којих већина, уз своју визуелну форму има и музичку

подлогу. У прошлости, једини начин да се чује музика био је да се присуствује њеном живом извођењу, одласком на концерт, или пак свирањем неког инструмента. Сада је музика свугде, неретко на наметљив и агресиван начин.

Уосталом, конвенционална социологистичка претпоставка, мање-више увојена у различитим друштвеноисторијским анализама и рефлексјама на тему музике полази од тога да је она значајним делом пројекција друштвених односа и потреба, те да је њено поимање као психоакустичког феномена неодвојиво од друштвеног контекста у којем се одвија. У овом раду, ипак, неће се изнова разматрати ова општа претпоставка, мада би њено преиспитивање вероватно довело до закључка о поједностављивањима која стоје у основи ове тврдње, што би, у заостреном облику, довело до питања о томе шта је музика *ио себи*. Уместо тога, овде ће се поћи од једне *фигуре њросјора* која се затиче у аналитици хабитуса и симболичке моћи Пјера Бурдијеа, као средишњег елемента његове концепције *сјрукјуралисјичкој консјрукјивизма*, односно *консјрукјивисјичкој сјрукјурализма* (Бурдије 1998: 143). Више од игре речи, код Бурдијеа је на ствари настојање да се превазиђе опрека између објективистичке и субјективистичке парадигме у социолошкој традицији, комплементарном применом структуралистичке претпоставке о објективном карактеру друштвених категорија, и конструктивистичког уверења да су феномени друштвене стварности заправо скупови наших интерпетација те стварности.

Категорија простора овде има веома значајну улогу, и представља погодан оквир да се нагласи истовремена подвојеност, или боље речено симултаност, али и међусобна упућеност и међузависност различитих димензија друштвене стварности, које се појављују у структуралистички инспирисаним анализама друштвених феномена. Географски, друштвени и симболички простор нису идентични, али се, сходно егзистенцијалној димензији, те типу анализе и опсегу истраживања, делимично или потпуно поклапају и прожимају. Изгледа ипак да је, можда баш зато што је подразумевајући, географски простор у Бурдијеовој анализи у експланаторној амбиваленцији, упркос његовој напомени да географски и друштвени простор нису исто (Bourdieu 1996: 11). Географска димензија простора као физичког простора је потиснута из Бурдијеове анализе (Lipman, Werlen 2009: 48), односно недовољно заступљена у односу на остале две, што је, уосталом, лако објашњиво. Бурдије је посветио пажњу механизмима објективизације и интерпетације друштвених актера, разматрајући односе између друштвеног и симболичког простора, који, у крајњем заостравању, представљају две супротстављане епистемолошке позиције, на чијем помирењу Бурдије инститира.

Но музику је тешко замислити без њене физичке/географске просторности, упркос збуњујућим тенденцијама које, како ће се видети, доводе у питање ову фундаменталну претпоставку. Пошавши од поменути Бурдијеове тезе о потреби за методолошким и интерпретативним разликовањем друштвеног и симболичког простора, опажа се да се музика распростире у неколико независних, но истовремено и синхроних простора који су ипак међусобно повезани на начин да, и поред своје аутономности, суштински утичу један на други. Универзум музичког искуства баш као и музичке делатности у ширем смислу егзистира једнако у простору друштвених односа који има своју објективну, структуралну и релациону димензију, као и у самом физичком простору као географском простору.

Ова преплитања прате музику од самих њених почетака. Различити простори/амбијенти у којима се музика изводи детерминишу и саму музику према њеном садржају, друштвеној функцији и намени. Развој музичких облика као и музичких инструмената подједнако су условљени симболичким и друштвеним функцијама коју имају да врше, као и простором у којем треба да буду изведени. Стога није нимало случајно да се музика заснована на ритмовима – као афричка музика – изводи на отвореном, док се средњовековна музика хришћанског Запада готово искључиво доводи у везу са простором катедрале¹. Камерна музика, с друге стране, наменски је компонована за мање просторе салонског типа. Укратко: одређеном типу музике одговара одређени простор, али и обрнуто: одређеном простору одговара одређена врста музике.

Постоји, притом, *музика ѓросѓора*, али и *ѓросѓори музике*. У општем смислу, свака музика је музика простора као физичког амбијента у којем она бива објективизирана, и поред тога што „музику не можете дотаћи“ (Бирн 2015: 15). *Музика ѓросѓора (space music)* је посебан музички жанр, понекад означен још и као амбијентална музика, односно као збирни и општи појам за музику опуштања/релаксације (*relaxing music, easy-listening*), те музику јавних простора као што су тржни центри, аеродроми и лифтови (*elevator music*) (Lanza 2004). Постоје, најзад, и простори музике, истовремено као симболичко-аналитичке али и физичко-објективне димензије унутар којих музички садржаји егзистирају. *Просѓори музике*, наспрам *ѓросѓора музике* у смислу њене опште просторне

¹ „Композиција у којој постоје промене тоналитета неминовно би изазвала дисонантност због тонова који се пореклапају и сударају – право нагомиланање звукова. И тако је оно што је настало, оно што је најбоље звучало у том простору, имало модалну структуру – често с веома дугим тоновима. Мелодије које се лагано развијају и у којима је избегнута промена тоналитета дивно звуче и додају на ванвремености амбијента” (Бирн 2015: 22-23).

условљености, упућују на слојевитост у егзистенцији музичких садржаја, те иду уз бурдијеовску аналитичку конструкцију у сврху методолошког разграничења простора као света друштвене стварности, и простора као конструктивистичког амбијента за распрострањавање друштвене/симболичке моћи.

Простори музике

Таквих простора, или, боље речено, просторних димензија музике има најмање четири.

1) Прва димензија је физички простор *извођења* музичког дела. Географско-физички простор услов је њене догађајности, а том простору иманентни су акустички атрибути који омогућују да музика допре до реципијената. Физичка димензија простора музике неопходна је да би се уопште одиграо сам догађај музике. То је дакле простор у којем се музика изводи, независно од тога да ли је отворен или затворен, као и независно од сврхе или друштвене функције тог извођења. У већем делу историје музике, физички простор музичког извођења био је једини оквир за реализацију музичког догађаја и основни услов за његову, од самих почетака исто тако неизоставну друштвену функцију.

Ова димензија претпоставка је и за снимање музичког дела одговарајућим средствима, што је једна од последица наше модерности. Простор извођења музике, као место њеног сусрета са слушаоцем, захваљујући техничком напретку и могућностима за њено снимање, постао је и место њеног укидања односно удаљавања од публике, па је живо извођење подређено студијском музицирању пред микрофонима, у наменском простору без публике. Више од тога да је реч о два различита географско-просторна услова музике, овде је пре реч о друштвеном одвајању односно деоби једног истог простора средствима музичке продукције, што представља нарушавање изворне догађајности музике која није само просторно-физичка већ и когнитивно-емоционална – музици је потребна публика. Истина, у извесном броју случајева место извођења музике је и место њеног снимања (снимци уживо), али је ипак временом музичка делатност подређена императивима музичке индустрије, што је довело до подређивања простора јавног извођења простору снимања. Домен музичке продукције обухвата већину параметара који спадају у ову димензију музичких садржаја, као и свеукупност друштвених односа и законитости који се тичу саме музичке продукције. Музичка продукција тако пресеца просторну и друштвену димензију музике, подлежући сама законитостима простора/акустике као физичког услова музичког догађаја, и друштвених законитости потрошње музичких садржаја.

Музичка продукција тако бива смештена у барем два поља: у поменуто физичко поље, и у, видеће се, симболичко поље друштвених односа.

Но већ на овом првом кораку могу се уочити одступања. Физички простор не мора неминовно бити услов за одвијање музичког догађаја. Читање нота односно репродукција музичког садржаја у имагинацији онога ко чита представља једно такво одступање. Такво читање ипак није доступно свакоме будући да изискује посебну едукацију и вишегодишњу праксу, па остаје на нивоу изузетка који је значајан саставни део хабитуса професионалних музичара и композитора, али не и просечног конзумента музичких садржаја. Ипак, овај изузетак сведочи о могућности да догађај музике буде реализован не у физичком простору, већ у простору имагинације онога који чита. Симетрично овоме било би читање драмског текста, односно репродукција драме без глумаца и позоришне сцене. Но, за слично читање неког симфонијског дела треба много више: не само читање нотног записа у смислу музичке писмености, већ и способност синхронизације комплексних нотних линија уз учешће више различитих инструмената, нешто што захтева високо развијен облик музичке имагинације². Органскост и темпоралност музике нарушена је сваки пут код могућег „замуцкивања“ у читању, или ма чиме изазваног прекида.

Одступање представља и производња електронске музике помоћу програма за компоновање, „свирање“ и миксање, јер не подлеже законитостима акустике простора у конвенционалном смислу као физичког амбијента унутар којег се одвија сам чин музичког догађаја. То није музика која је одсвирана у концертној сали или студију, већ је генерисана помоћу опреме центриране око неког компјутера и програма за звучну обраду. Но, чак и у овом случају, који је, од изузетка, последње две деценије прерастао у правило, неопходан је простор репродукције да би се осведочило о исходу онога што је створено.

Ипак, у највећем броју случајева током досадашњег развоја музике, она постоји једино као трајање у физичком простору, али и као догађај завистан од онога који слуша и од његове способности да чује. Има нечег фантомског у томе. Чак иако би се успоставила (климава, за ову сврху више анегдотска) аналогична између слушања и гледања, слушање Моцартове музике (као аутономног уметничког дела) парадоксално је у односу на гледање Роденове скулптуре или Пикасове слике. Јер, музика ишчезава већ истог тренутка када искрсава, независно од пажње слушаоца. Она се губи и замире у одјеку просторије у којем се од-

² При чему се овде овај израз односи на способност потпуног реконструисања музичког садржаја у имагинацији актера само читањем нота. Разуме се да музичка имагинација обухвата много више од тога (видети: Hargreaves 2012; посебно стр. 351-365).

вија, она је истински неухватљива. Слика пак, као и скулптура, увек остају физички присутне, чак и када их нико не гледа.

2) Друга димензија музике је физички простор *репродуковања* музичког дела, којем је, као и у случају снимања музичких садржаја, придружена одговарајућа техничка димензија. Ова репродукција није могућа без техничких средстава која звучни запис чине доступним слушаоцу, у одговарајућем простору који, у процесима репродукције, замењује простор живог извођења као простор првог, аутентичног догађаја музике. У идеалном смислу, средства за снимање музике требало би да се поклапају са средствима за њену репродукцију. У свакодневном животу, соба за слушање музике је простор у којем појачало, cd плејер или грамофон (или радио-апарат) са паром звучника и фотељом за слушаоца замењују концертну дворану.

У вези са овим, могу се уочити неке посебности. Соба за слушање музике представља замену за простор у којем је музика која се слуша настала. У апсолутном смислу, замена није могућа, јер је догађај музике непоновљив, као што је непоновљив сваки догађај унутар замишљене универзалне историје онога што нас окружује. Ипак, могућност бележења и репродуковања допушта илузију понављања тог догађаја неограничен број пута. Тако физички простор „собе за слушање музике“ постаје хетеротопија музичког доживљаја, њено волшебно оживљавање техничким средствима.

Демократизација у области стилова живота, као једна од последица наше модерности, довела је и до демократизације у репродукцији музичких садржаја, па је сада могуће слушати рок концерт преко јавног разгласа у тржном центру или у хипермаркету. Места за куповину, транспорт, релаксацију „обогашена“ су музиком „прикладном“ за дато место. И овде се може уочити преплитање физичког простора репродуковања музике, и симболичког простора њеног доживљаја, односно друштвене сврховитости којој су придодати саставни чиниоци хабитуса: стил, укус, симболичка моћ. Средства техничке репродукције омогућила су да *сваки њросѿор* може бити концертна дворана, али он то, ипак, није. Друштвени, једнако као и физичко-просторни контексти пресуђују у корист тога да ли ће музички догађај бити „централни“ догађај, или периферна музичка подлога уз пролазак кроз касу, кроз масу анонимних других, или уз догирање на рубовима града.

Као и у првом случају, од ове правилности такође постоје извесна одступања. На пример, слушање музике на слушалицама укида собу за слушање музике, тиме што средства репродукције умањује са величине звучника до бубица које удобно стају у ушну шкољку слушаоца. Но ова економизација не укида потребу за просторношћу музичког доживљаја, која је дата у једном посебном

ефекту музичке продукције - еху, или наснимавању звукова природе и шумава у већ поменутом жанру *музике њросѿора*. Поменута средства упросторавања музике имају за циљ да превазиђу раскорак између „два простора“ музике приликом њеног репродуковања – простора извођења и простора репродукције, додатним наглашавањем илузије простора у поступку музичке продукције/репродукције.

Посебан случај односно одступање представља и преношење музичког извођења с једног простора на други, или у други, као што је случај за преносима уживо – у реалном времену. Ово преношење музике уосталом, представља најранију и најупечатљивију појаву онога што се данас у вези са просторно-временском измештеношћу наше модерности (Гиденс) зове виртуелни простор. Као посебно „откриће“ информационо-глобализацијске савремености наводи се могућност да се помоћу аудио-визуелних средстава (видео-конференције, web камере), у реалном времену истовремено буде овде и другде. Но искуства радио преноса концерата, од самих својих почетака заправо је то, али на начин инверзије: више него ли да слушалац буде премештен у концертну салу у тренутку концерта километрима далеко, концертна сала путем радио-таласа бива премештена у собу слушалаца. Овај вид инверзне виртуелности добиће своје драматичне не само техничке већ и симболичко-друштвене аспекте у каснијој еволуцији свега онога што, до наших дана, чини категорију слушања музике³.

Било како било, претходне две димензије, уз наведена одступања, представљају физичко-просторни, односно географско-просторни домен музике. Од самог почетка развоја музике па све до скоро, физички простор представљао је услов постојања саме музике. Но наведена одступања доприносе да се музика из своје географске просторне физичкости измести у виртуелну димензију како у друштвеном простору дигиталне комуникације, тако и у симболичком просто-

³ Дејвид Бирн сажето и сликовито описује како је овај аспект музичког живота утицао на музичку продукцију и музичку индустрију од самих њених почетака. Почетна ограничења у техникама снимања и музичкој репродукцији наментула су ограничења у самом музичком извођењу. Како би се изједначило оно што се у раним данима репродукције звука чуло преко радио-апарата и грамофона са оним како музика звучи у физичком простору, извођачи су били принуђени да, под притиском продуцената, на јавним извођењим ограниче број инструмената, мењају начин солирања на инструментима, све до стављања пригушивача на поједине инструменте, како би публици звучали исто као на радију или раним плочама. Развој и општа примена средстава за музичку репродукцију довели су до тога да је већини примарно музичко искуство настало на основу музике „из друге руке“, односно на прилично (из садашње перспективе) оскудним записима, сходно чему су установљени и одговарајући укус и очекивања приликом суочавања са концертним извођењем уживо (Бирн 2015: 85-126; Katz 2005).

ру односа моћи. Ово премештање представља својство замењивости просторних димензија, склоност да се физички простор пројектује у друштвени, као и да друштвени простор позајми своје законитости распоређивања физичком.

3) Трећа димензија је *друштвени* простор музичких садржаја, која укључује распоређивање и повезивање актера музичког доживљаја у простору друштвене комуникације, баш као и у самом простору музичког дела као физичком простору његовог извођења или репродукције. Може се приметити тенденција поклапања физичког и друштвеног простора музичког садржаја. Место слушања музике (физички простор) је истовремено и место друштвене интеракције (и интеграције) око музичког догађаја/доживљаја. Облик и начин ове комуникације зависи од хабитуса актера, од обима „улога“ који уносе у друштвени простор музике: што је обим тог улога већи – на начин да је мерљив и подложен признању од стране других, то су софистициранија и комплекснија средства помоћу којих музика бива предмет њиховог међусобног приближавања или удаљавања. Ова интеркација зависна је од стилова живота и хабитуса актера, и повезана је са укупним капацитетом њиховог економског и културног капитала, као и са тренутним позиционирањем у друштвеном простору.

Језик је једно од моћних оружја механизма укључивања-искључивања, нормирања и класификовања; он је средство којим се истовремено описују особине музичких садржаја, начини репродукције тих садржаја, али и распоређивање носилаца исказа односно говорника који се крећу унутар друштвеног поља језика сходно потенцијалној симболичкој моћи која је у позадини сваког говора, па и говора о музици.

Када се, на пример, поводом репродукције неког музичког садржаја, каже да се звучна презентација повећава или смањује „по висини“, „по дубини“, или „по ширини“, да се звучна слика „помера уназад“ или пак да је „испред/напред“, да „обилује ваздухом између инструмената“, да инструменти „имају тело“ (најчешће акустични бас, гитара, виолина) да се „простор између инструмената повећава или смањује“, да је вокал или клавир „у средини“ или пак умерен „у страну“, „горе“, или „доле“, те да, укупно узев, звучна слика има мање или више „простора“ те „тродимензионалност“, прибегава се једном скупу ознака као низу семантичких и социолингвистичких значења које од феномена музичке репродукције граде нови дискурс са сложеним друштвеним функцијама. Није случајно да наведене формулације чине знатни део аудиофилског језика: употреба речи које упућују на одлике простора сведочи да је физичко-просторна димензија музике кључна и за њено одговарајуће распоређивање и усвајање у друштвеном простору. Интегрални доживљај музичког садржаја, његова „музикалност“, „животност“, „ваздушастост“, „отвореност“ присутни су или пак одсут-

ни у мери у којој је музичка презентација у довољној мери и задовољавајуће одговорила наведеним просторним својствима. Поменуте формулације збиља означавају степен верности музичке репродукције и аутентичности музичког доживљаја. Друштвени простор, испуњен како музиком самом тако и говором о музичкој репродукцији, настоји да се изједначи са физичким простором музичког извођења, у чину односно догађају саме музичке репродукције. Наведене конструкције треба да осведоче да је ова акустичка илузија постигнута, те да је физички простор извођења музичког садржаја верно премештен у физички простор његове репродукције, као и у физички и друштвени простор његове перцепције.

Но, ово је варљива истина, будући да почива на акустичкој илузији. Репродукција музичког садржаја у другачијим условима, некој другој просторији и на различитим уређајима за репродукцију даће различит резултат. Ова различитост ипак не значи да не постоји друштвена истина музичке репродукције, будући да сама та репродукција – као услов за догађај музике – уједињује димензију репродукције у физичком простору са димензијом њене репродукције у простору друштвене комуникације.

Истина, могуће је замислити извођење неког музичког дела у празној сали, без слушалаца који би, усвајањем садржаја музичког дела у реалном времену учествовали у извођењу тог дела. Оваква ситуација представљала би пример директно обрнут од већ наведеног, када се музичко дело одвија „у глави“ актера, безусловно у односу на неки физички простор. Не би се могло порећи да, у таквом случају, музичко дело постоји, на начин акустичког догађаја у одређеном времену и простору. Ипак, такво постојање је непотпуно или боље рећи бесциљно, уколико изостане друштвени и симболички простор његове перцепције, разумевања, емоционалног доживљаја и наративности као претпоставке за доживљај и размену између различитих актера који се крећу у обе димензије просторности музике: физичкој и симболичкој. У симболичкој димензији, музичко дело представља медијатор односно посредујући чинилац за функционисање једног језика који није више само „музички“ већ је и друштвени, мада је настао у вези са музиком.

Када је реч о језику, у питању су склопови који представљају *језик људи*. Специфични језик Hi-Fi образаца представља значајан елемент комуникације актера која се плете у и око музичких садржаја. Семантичка димензија аудио-филског хабитуса почива на језичким обрасцима који реферирају како на физичко-просторну, тако и на симболичку димензију музичких садржаја. Сви претходно наведени просторно конструисани искази односе се колико на сам музички доживљај, толико и на (ако не и више) на средства за постизање таквог ефек-

та, а та средства су у директној зависности од различитих форми капитала којима актери располажу. Без ове комуникације не би било ни музике, јер та димензија чини саставни део перцептивних и когнитивних образаца перципијената музичких садржаја. Истовремено, овде се може видети како настаје степеновање језика о музичкој презентацији, његово грањање у посебан дискурс о различитим аспектима техничке репродукције музике, што уводи у игру нове принципе класификације, рангирања, селектовања, па се доспева до дискурса о кабловима, појачалима, „асесоарима“, различитим средствима за акустички и антирезонантни третман како просторије у којој се слуша музика тако и музичких уређаја⁴ све до дискурса о струјним/напонским кабловима, напонским филтерима, који, сваки на свој начин, учествују у реализацији музичке репродукције, али, што је још значајније, у успостављању одређених односа у простору симболичке моћи актера.

Говор о музици тако поприма одлике говора о говору, где предмет исказа није више сама музика, већ технички уређаји за њену репродукцију, скуп одлика које се уписују у инвентар музичког догађаја и постају саставни део њеног доживљаја. Језик односно скуп исказа који циркулише поводом догађаја музике препознатом једино као њена техничка репродукција – овде поприма сопствену логику која је подређена правилима друштвеног света актера, истовремено структури друштвеног простора унутар којег се музика „слуша“, али и релационим законитостима оних који музику „слушају“. Већ почетна анализа тог језика упућује на његову друштвену слојевитост. Језик *Hi-Fi њоља* односно *аудиофилској хабитуса* реферише, с једне стране, на елементе репродукције музичког садржаја са становишта самог тог садржаја, али, што је још важније, на техничка средства која представљају предмете по себи.

Слушање музике дакле овде је више од слушања као усвајања скупа акустичких сензација, оно је начин културне потрошње, устоличење једног говора, стратегије укључивања-искључивања (разумевање и употреба „аудиофилског“ говора), представљање себе другима, покушај да се посредством музике као психоакустичког феномена музички укус, музички уређаји, музичка колекција наметну као ауторитет, чиме се доспева до наредне димензије простора музике.

⁴ На пример, антирезонантне подлошке које неутралишу механичке и електромагнетне вибрације уређаја током процеса репродукције, што доприноси „чистијој“, „тродимензионалнијој“, „прецизнијој“ репродукцији итд. Аудиофилски часописи пуни су тестова и текстова који потврђују оправданост употребе оваквих додатака, а у прилог овоме иду и лична искуства аудиофила која се могу прочитати на аудиофилским форумима.

4) Четврта димензија простора музичких садржаја је *симболички* простор унутар којег се распростиру друштвени односи, што је простор који актери узимају својим хабитусима, својим статусом, пореклом, образовањем, стеченим и наслеђеним навикама, укусима, свиме оним што се уопштено може назвати још и стил живота. Послужимо се Марксом: начин на који радимо, спавамо и једемо одређује, несумњиво, и начин на који слушамо музику.

То је простор у којем се, следом Бурдијеа, економски и културни капитал признавањем трансформише у свој симболички облик. Музички садржаји у симболичком простору хабитуса/друштвене моћи нису дакле сами себи сврха, тако да музика у симболичком простору бива средство комуникације мање собом самом, а више оним што она може да представља као израз укуса, друштвеног положаја те свакако као саставни део неког стила живота. Тако је већ поменути говор о музичкој репродукцији, степенован у облику говора о средствима за музичку репродукцију, истовремено говор симболичке моћи. Систем звучне репродукције, смештен у физички простор, ступа у сложену интеракцију са друштвеним простором актера испресецаног пољима економског и културног капитала односно моћи: ауторитет овде почива на супериорности опреме за техничку репродукцију. Ова супериорност је мерљива и друштвено призната пропорционално својој економској вредности. Збиља, у соби за слушање музике економски и културни капитал кристалишу се у симболичку моћ, изазивајући страхопоштовање које је пропорционално утрошеном времену и новцу. Најскуплији аудиофилски системи имају тенденцију да се легитимишу као најбољи.

Средства ове легитимације међутим могу бити различита. Чешће, она почивају на нескривеном инсистирању на астрономским износима односно тржишној вредности аудио компоненти. Но, могу се препознати и деликатнији приступи. Тако аудиофилски часопис *Inner World Audio* доноси ауторске текстове двојице професора филозофије: Жила Колмена (Jules L. Coleman 2009), предавача на Yale Low School и Rutgers University, и Пола Богосиана (Paul Boghossian 2009), професора филозофије на New York University. Занимљиво је да су текстови у којима износе своје ставове о принципима музичке репродукције – будући да су и сами аудиофили – опремљени како фотографијама појачала и звучника које користе, тако и насловним станама њихових књига. У случају Жила Колмена, уз *Shindo Latour* звучнике и *Shindo* претпојачало и појачало⁵ (17 хи-

⁵ У тексту је у складу са обичајем часописа посвећених Hi-Fi опреми наведен комплетан систем Жила Колмена који чине: грамофон *Shindo Garrard 301* на којем су спроведене *Shindo* модификације; Step-ур трансформатор (грамофонско претпојачало за MC звучнице ниске импедансе) *Shindo Arome*; линијско претпојачало *Shindo Catherine* у дуал-моно конфигурацији; појачало снаге

љада долара) може се видети и наслов Колменове студије *Markets, Morals and the Law* (истина, не на истој страни текста), са изводом из рецензије издавача (Cambridge University Press). Читалац је тако у прилици да информације о томе шта и на чему Колмен слуша укрсти са информацијама о његовом научном раду. Текст Пола Богосиана опремљен је фотографијама звучника *DeVore Fidelity Silverback* (14 хиљада долара) и појачала *Crown Reference*, док је за визуелну препоруку његовог научног рада приложена насловна корица Богосианове студије *Fear of Knowledge: Against Relativism and Constructivism*. У питању је критика релативистичких и конструктивистичких концепција у теорији сазнања, о чему у пар редака, у виду извода из рецензије, извештава издавач (Oxford University Press). Овде је на делу дискретно настојање да се један конзументско-технички апсект музичког хабитуса универзитетског професора доведе у везу са самим његовим научним радом, па можда чак, за пажљиве читаче који би упоредили његове аудиофилске ставове са његовом критиком конструктивизма изложеном у приказаној књизи – са сазнајним становништем власника аудио система. Наведени музички уређаји који, независно од своје цене, долазе у исти ред са преносним уређајима за репродукцију музике (телефони, преносни плејери, аудио-видео стримери, опрема за кућне биоскопе), издвајају се тако као део једног малог елитистичког универзума. Додавањем интелектуалистичке димензије, демонстрира се да дискурс од појачалима, звучницима и кабловима сеже даље од прикладног тржишно мотивисаног афирмативног описа техничких карактеристика и „карактера“ уређаја, све до одређеног културно-симболичког легитимисања универзално признатим атрибутима академског положаја, будући да се хабитус „аутентичног“ аудиофилског слушања музике углавном везује за интелектуалну елиту, за актере одговарајућег пожељног образовања и статуса.

С друге стране, тинејџерска и хипстерска култура средње класе окреће се преносним уређајима за слушање музике, који су неупоредиво јевтинији и свакако прикладнији претпостављеном стилу живота поменутих група. Диференцирање унутар сваке од група као носиоца одређеног животног стила од-

Shindo 300B Ltd моно-блокови; интерконеки каблови *Shindo* and *Silver Fi*, звучнички каблови *Auditorium 23*, као и звучници *Silver Fi Speakers*, модификовани од стране *Shindo* компаније према захтевима самог корисника, итд. Навођење ових компоненти за просечног читаоца вероватно је збуњујуће, али итекако значајно за припадника Hi-Fi заједнице. Цена сваке од наведених компоненти на тржишту Hi-Fi опреме кретала се, у моменту њеног пробоја на тржишту, између 15 и 20 хиљада долара. То значи да цео наведени систем за репродукцију музике кошта близу 70 хиљада долара. Наведени износи су оквирни, будући да цене опреме на тржишту аудио опремом варирају.

вија се како према жанровском опусу онога што се слуша, тако и према средствима помоћу којих се то слушање реализује, па је – очекивано – и преносни уређај, баш као и скупо Shindo појачало, истовремено и статусни симбол. Поновно увођење старих елемената у игру – враћање грамофонским плочама (vinyl revival) као аналогним носачима звука – прикладно је представљено као повратак аутентичним вредностима, не само у односу на музику, већ и на укупност вредности актера и његовог животног стила. Vinyl revival присутан је у различитим старосним групама: „повратак грамофону“ за актере до тридесет година истовремено је и манифестација одређеног погледа на свет, статусни симбол односно обележје које, кроз имиџ о аутентичности слушања музике са грамофонских плоча, одашиље поруку о различитости и извесном елитизму. Тридесетак година након дигиталне револуције, дошло је до дигиталног презасићења, па је свеprisутност дигиталних музичких формата постала незанимљива.

Овде, дакле, музика као *modus operandi* у Бурдијеовом смислу – као „склоност и тежња ка присвајању (материјалном и/или симболичком) једне одређене класе предмета или класирајућих и класираних пракси“ (Бурдије 2004: 135), осим што је у функцији дистинкције односно разликовања према одликама стила живота, доприноси додатном појачавању разлике, једном батајевском симболичком претеривању у којем се музичком укусу додаје симболичка моћ академског ауторитета. Као да није довољно само имати позамашан број компакт дискова и грамофонских плоча, па ни скупу опрему за репродукцију, ексклузивизам је узајамно појачан „универзално признатим“ академским ауторитетом.

Отуда не чуди и настојање да се средства за музичку репродукцију користе као начин легитимације у друштвеном простору, као покушај да се културни капитал повећа скупом опремом за музичку репродукцију, те да се симболичка моћ употпуни ауром културног елитизма. Web универзумом колају и фотографије руског председника Димитрија Медведева у блиском сусрету са Hi-End опремом, као саставним делом његовог радног кабинета⁶. Медведев је у неком од интервјуа изјавио је да слуша heavy metal и да скупа плоче. Веома скупи Avid грамофон може се приметити на фотографијама срдачног разговора двојице припадника политичке елите у Русији: Путина и Медведева.

Није необично ни да познате личности из света музичког живота – композитори и извођачи – коментаришу произвођаче из области индустрије за про-

⁶ <http://www.theguardian.com/world/2010/oct/05/dmitry-medvedev-stereo-system-russia>

изводњу музичких уређаја, или да у прикладним приликама износе своје ставове поводом различитих приступа у репродукцији музике, односно онемо што се поједностављено назива Hi-Fi. Америчка цез певачица Касандра Вилсон (Cassandra Wilson) тако промовише звучнике компаније *Bowers and Wilkinson* (BW), док пијаниста Кит Џерет (Keith Jarrett) фаворизује ласерски грамофон јапанске компаније ELP.⁷

Закључак

Свака од наведених димензија простора музике међузависна је са осталима, и пресечена је праксама и структурама које сведоче о комплексности музичких феномена. Стога су музички садржаји у друштвеном простору као простору друштвене производње и потрошње, као садржаји било као дословног или симболичког *ипрошења* музике вишедимензионални. Друштвена производња и потрошња музике има како своју просторно-физичку, тако и симболичку димензију која се одвија унутар посебног поља музичке индустрије. Начин музичке потрошње повратно утиче и на саму музичку производњу, односно на начин настанка музичких садржаја – на сам њихов садржај – и што треба нагласити, на функције друштвене дистинкције, укључивања/искључивања, груписања, приближавања или удаљавања актера унутар друштвеног и симболичког простора друштвене свакодневице и хабитуса. Једна од консеквенци ових процеса доводи до донекле збуњујућег увида, који се тиче опште прихваћеног става да је музика свеопшта, отворена, повезујућа, интегришућа. Да, и не. Музика свакако „повезује“ и „брише границе“, али и раздваја, доприноси друштвеној сегрегацији, учествује у увећању симболичке моћи те потенцијално и у спровођењу симболичког насиља.

Други значајан увид тиче се вишедимензионалности музике која се у процесима виртуализације и дигитализације редукује само на своју симболичку димензију, док се њена просторна, физичко-географска димензија повлачи у други план. Дигитална виртуализација музике (Katz 2005) довела је у питање фундаменталну димензију музичког доживљаја – њено извођење у одређеном физичком простору. Постепени нестанак музике из физичког простора, или боље, њено скрушено повлачење, одвија се у опречним правцима. Најпре, њеном инфлаторном свеprisутношћу у истом том простору, што доводи до општег засићења и тривијализације музичког догађаја. Али и хетеротопијским, преудоаутистичким ескапизмом, изласком из друштвеног света или постављањем границе између њега и ја: сам са слушалицама усред гомиле.

⁷ Цене грамофона компаније ELP крећу се у распону од 9000 долара (LT-Classic) до 19000 долара (LT-Ultimate).

ЛИТЕРАТУРА

- Бирн, Дејвид (2015). *Како ради музика*, Београд: Геопоетика.
- Boghossian, Paul (2009). „The Philosophy of Music Reproduction“, *Inner World Audio*, No 6, pp. 34-35.
- Bourdieu, Pierre (1996). „Physical Space, Social Space and Habitus“, Institut for sosiologi og samfunnsgeografi Universitetet i Oslo, Rapport 10:1996.
- Бурдије, Пјер (1998). „Друштвени простор и симболичка моћ“, У: Ивана Спасић (пр.) *Интерпретативна социологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 143-158.
- Бурдије, Пјер (2004). „Хабитус и простор стилова живота“, *Култура*, бр. 109-112, стр. 131-170.
- Coleman, Jules L. (2009). „Musical Value and Its Reproduction“, *Inner World Audio*, No. 6, pp. 30-33.
- Hargreaves, J. David (2012) „Musical imagination: Perception and production, beauty and creativity“, *Psychology of Music* 40(5) 539–557.
- Hargreaves, David J., Miell, Dorothy E., MacDonald, Raymond A.R. (2012). *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, New York: Oxford.
- Katz, Mark (2005). *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lanza, J. (2004). *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other moodsongs*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Lippuner, R, Werlen, B. (2009). “Structuration Theory, In: *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 11, Amsterdam/Oxford: Elsevier, pp. 39-49.

Pavle Milenković
Faculty of Philosophy
Novi Sad

Summary

CATEGORIES OF SPACE IN MUSIC AND LIFESTYLES

This paper discusses the connection between categories of space in music, music production and lifestyles. The relations between the symbolic space of social connections and musical contents in the social space of various status interactions is complex and contradictory. Category of space in the music exists in four forms. Categories of space in the description of the experience of the musical works, as well as in the way of music production (spacing) are the integral part of the special way of consumption of these works (home Hi-Fi), and represent the social status, ways of cultural consumption and habitus in general.

Keywords: space of music, social space, symbolic power, lifestyles, music production, language, habitus