

Марко Весић

Студент МАС, Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности у Београду, Србија
vesic.marko9@gmail.com

Ритам [и] разлика: измештање хоризонта

Сажетак

Проблем ритма може да се посматра кроз призму теорије уметности, музичке теорије, филозофије, социологије и других теоријских оквира. Ову могућност дугујемо чињеници да чак и данас неки мислиоци ритам и музику посматрају есенцијалистички, односно као елемент музичког тока који је „сам по себи” и „самоодређујући”, а не као параметар чије је значење конструисано, одређено контекстом и различито од других ритмичких појавности. Резултат оваквог приступа примећује се тек на вишим нивоима идеолошке организације и политика унутар уметничких, односно, музичких пракси чија пројекција има вишеструке последице што ћемо у раду покушати да покажемо. Стога, ритам треба разумети као модел – категорију која приказује системски проблем есенцијализма¹ са којим се сусрећемо. Надаље, покушаћемо да тежиште проблема изместимо с питања „Шта је ритам?” на питање „Како је ритам могућ у различитим дискурзивним системима и на који начин се конструише и разуме?” с импликацијама у педагошкој пракси. Циљ истраживања је да се кроз пример ритма, као једне наизглед безинтересне и аутономне категорије анализе и перцепције, пружи увид у сложене системе одређивања, контекстуализације и разумевања музике како у домену академских теоријских пракси тако и међу музичарима и немусичарима. Критички осврт на музичку производњу и категорију укуса доприноси бољем разумевању поља уметничке продукције, али пре свега има за циљ да подстакне на измештање постављеног хоризонта и подразумеваних оквира знања и образовног система који учествују у њеној видљивости, тумачењу и прихватању.

Кључне речи: савремена теорија, проблем контекста, теорија музике, идеологија, образовање

Аутономија (поља) уметности

Кључни тренутак у историји уметности који је утицао на даљи развој теоријске мисли о музици, како у смислу теорије музике, тако и у смислу других теоријских пракси попут естетике, социологије културе и филозо-

¹ Есенцијализам је становиште према којем су одређени објекти, појаве и феномени ствари-по-себи односно имају одређена њима иманентна својства која се најчешће разумеју као трансгеографска и трансисторијска (размотрити упоредо и питање супстанцијализма).

фије уопште (све те дисциплине ће бити усмерене ка истраживању музике у најширем смислу), било је формирање аутономије уметничког поља производње. То је време првих авангарди у европској књижевности, време Бодлера (Charles Baudelaire) и Флобера (Gustave Flaubert), који ће своје стваралаштво усмерити управо ка ономе што су сматрали иманентним својством књижевног дела. Уметнички предмет од њиховог времена бива отуђен од свакодневног, у крајњу руку утилитарног и премешта се у поље производње чисте уметности која нема везе ни са чим изван свог аутономног поља (до тада се појављивала пропагандна, политичка и ангажована књижевност, као и она која је претендовала да одређене друштвене феномене једноставно „опише” на различите начине). У том случају говоримо о историјској појави ларпурлартизма. Замисао сличну овој ће имати и Клемент Гринберг (Clement Greenberg), критичар апстрактног експресионизма, који ће на трагу кантовске традиције, тврдити да слика треба да се бави оним што јој је иманентно, а то је за њега била плошност – површина слике као таква, јер је то *оно* својство које она не дели ни са једном другом уметношћу. Ипак, како је за нас битно одређење аутономије уметности код првих модерниста, осврнућемо се на тврђење Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) (2003: 199–200):

„Кретање уметничког и књижевног поља ка већој аутономији прати процес диференцијације видова уметничког изражавања и постепеног откривања форме која је најприкладнија свакој уметности или жанру, превазилазећи друштвено познате и признате спољашње законе њеног идентитета: заговарајући аутономију истински „иконичког” представљања, као што ће касније говорити, у односу на вербално изражавање, сликари напуштају „мотив”, „анегдоту”, све што може да евоцира намеру да се репродукује и представи, укратко да *искаже*, сматрајући да слика мора да задовољи сопствене, специфично пиктуралне законитости које не зависе од представљеног предмета: писци, исто тако, одстрањују пиктурално и живописно (у смислу Готјеа и парнасоваца, на пример) у корист књижевног – помињући музику, која не преноси никакво значење, као аргумент против смисла и поруке – и, са Малармеом, искључују сирову реч „репортерског језика”, чисто денотативног, наивно усмереног ка неком референту.”

Оно што нам Бурдије сугерише јесте појава идеје о „уметничком саме уметности” (есенцијалистички приступ који подразумева да заиста постоји некакво иманентно својство уметничког дела које га чини *уметничким* и оно је сада конкретизовано) кроз коју се конституисала аутономија уметничког поља. Можемо извести и аналогију у односу на природне науке које ће у свој темељ поставити одређени предмет бављења или истраживања. Међутим, оно што истраживања у пољу уметности нису имала јесте методологија и она је, на неки начин, подразумевала крајње индивидуални однос

према стваралаштву. Заједнички именитељ свих уметности је, у том смислу, била форма као централни предмет њиховог бављења и самим тим је отворен пут за аутономију поља уметничке производње јер уметност, наизглед, из перспективе уметника, није зависила ни од каквих спољашњих фактора који би били садржани у самом делу и који би то дело на фундаменталном нивоу одређивали. Касније ће овај приступ стваралаштву утицати и на појаву формализма као истраживачке струје у књижевној теорији, а накнадно и у ликовним и другим уметностима. Најпознатији је, свакако, руски формализам с Романом Јакобсоном (Roman Jakobson) који ће у великој мери, поред Клода Леви-Строса (Claude Levi-Strauss), утицати на појаву структурализма у западноевропској филозофској мисли. Сасвим је јасно колику је важност имао овај нови однос према форми.

Као што се да и претпоставити, музика је кроз филозофију такође пронашла своју идеју форме и тиме је, на неки начин, њу поистоветила са садржином односно суштином дела као таквог. Овај корак који је од круцијалне важности за формирање музикологије као дисциплине (Гвидо Адлер [Guido Adler] је био њен оснивач) и који у фокусу свог истраживања има музичко дело, начинио је Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) (1977: 167):

„Музика се састоји од тонских низова, тонских форми, а они немају другог садржаја осим себе сама. Они и у овоме подсећају на архитектуру и плес који нам такође пружају лепе односе без одређеног садржаја. Нека и свако процењује и назива дејство једног тонског дела већ према свом индивидуалитету како му драго, оно нема другог садржаја осим управо изведених тонских форми; јер музика не говори просто преко тонова, она говори само тонове.”

Централно питање форме је са Хансликом отворило ново поглавље у истраживању и разумевању музике. Осим тога што је поставило темеље за аутономију уметничког поља које ће у својим почецима пре свега почивати на симболичком капиталу који има та нова авангардна пракса, музика ће, заслужено или не, добити и науку која се њоме бави. Овим смо оцртали оквире у којима било какав теоријски осврт ка музици може да постоји или има смисла да постоји и стога ће даља расправа подразумевати претходно анализирани контекст и праксу. Без њих, говор о музици ни на који начин не може имати вредност теорије или научне расправе.

Парцијалне идеологије са истом премисом: проблем музичког образовања

Историјски посматрано, дисциплине попут контрапункта и хармоније имале су крајње практичну функцију. Оне нису биле ту да одгонетну некакве вечне, трансисторијске и трансгеографске истине о музици, већ су служиле као алат или средство компоновања. Стваралачка делатност

Палестрине, на пример, не би могла да буде окарактерисана као уметничка у строгом смислу те речи; уметничка производња, према Ричарду Волхајму (Richard Wollheim), подразумевала би интенцију стварања, а свакако ни дискурзивни оквири времена у коме је стварао нису пружали могућност да било какав акт који ми данас називамо уметничким назовемо тим именом. Према томе, дисциплине које су се изучавале нису откривале истине музике (нити су биле схваћене као научне парадигме) већ су, као што смо рекли, биле инструмент у процесу компоновања (схватан као техничка делатност) и најчешће се тицале некакве шире праксе, попут религијске, или се односиле на институцију друштвене забаве виших друштвених слојева. Успостављањем форме као централне парадигме музичког дела, есенцијализам се измешта из доминантно „религијске” позиције (свакако и из било које друге, најчешће филозофске) резултирајући тиме да есенција музике буде у самој музици, тумачена кроз теоријске праксе које се ње тичу. Другим речима, форма више није била домен само филозофске спекулације, већ, пре свега, теоријских дисциплина које, по дефиницији, њен онтолошки статус нису доводиле у питање.

Овај есенцијалистички поглед на музику и уметност уопште, произвео је проблеме са којима и данас тешко излазимо на крај. *Доха* уметничког поља производње темељи се на вредностима „у које смо поверовали” (да би уопште биле вредности) и које се заснивају управо на том есенцијалистичком погледу који даје априорну вредност музици.² Ова позиција је била важна јер је обезбедила и учврстила аутономију уметничког поља.

У музичким школама одувек се гајио есенцијалистички поглед на уметност који никада није доведен у питање. Примећујемо да не постоји предмет који се бави питањима примењене естетике и филозофије уметности; уметнички предмети су сви они који се теоријски или практично баве музиком као праксом извођења, стварања и анализе занемарујући контекстуалне оквири и друштвено-историјске детерминанте које долазе споља. Стога, сматрам да би делимично решење било увођење новог предмета чији би план и програм био креиран по угледу на силабус примењене естетике која се изучава на уметничким факултетима (свакако мањег обима и с фокусом на музичке праксе).

Контрапункт и хармонија су дисциплине које се баве формалним и другим аспектима дела, али би требало и да понуде објашњења историјских и друштвених каузалности (феномена који су изван музике утицали на музику). Чини се да већ у првим данима изучавања ових предмета ученици усвајају начин опхођења према музици као „нотном тексту” чија је „истина”

² Пјер Бурдије је о овом проблему, кроз призму симболичког капитала,широко писао у своје три велике студије – *Нацрт за једну теорију праксе, Правила уметности и Дисциплине*.

у нотној партитури. У случају хармонских и контрапунктских задатака који, нормативно, не могу да „звуче” као дела написана у одређеном „стилу” иако су испоштована сва „стилска правила” циљ је, свакако, педагошки. Хармонски задатак нема претензију уметничког дела и остаје на нивоу педагошког средства, али сама идеја реконструкције „стила” (који по дефиницији подразумева некаква есенцијалистички постављена својства) кроз задатак остаје проблематична; стил није нешто што извире из саме музике и музика не може рефлектовати „дух времена”, напротив. Дело је резултат деловања друштвене структуре, баш као и „стил” и оно се, на научно утемељен начин, може разумети само кроз њену призму. Постоје објективне друштвено-историјске варијабле које су утицале на композитора, трајекториј његовог живота и његово стваралаштво који се не могу пронаћи у нотном тексту. Из тог разлога је потребно проширити оквир тумачења и изаћи „из нота”.

Предлог за ревизију ових педагошких пракси видим у активном слушању музике и дискутовању о њој кроз призму социо-културалне анализе како би ученици различите естетике инкорпорирали у свој естетски капитал на здравим теоријским темељима. Поред тога, изоловано изучавање традиционалних теоријских дисциплина требало би заменити интегралном анализом дела која би у себе укључила и изучавање немусичких детерминанти констатујући да су одређене дисциплине композиционе технике, а друге историјски теоријски приступи музичкој грађи.

Проблематика дискурзивне анализе се, у овом случају, своди на термине уметности. Изван специфичних дискурзивних формација уметност, као таква, није могућа односно није могућа без интерпретације која не представља другостепени језик уметности, већ је непосредно конституише. У том смислу, осврнућемо се на опште увиде о дискурзивним системима које даје Бурдије (1999: 197):

„[...] аспект сваког од термина који је (имплицитно) одабран из јединствене тачке гледишта у посебној поставци односа остаје везан за друге аспекте преко којих ће бити супротстављен неким другим аспектима неког другог референтног тела приликом успостављања других односа. Исти термин би могао, дакле, ступити у бесконачно много односа да број начина ступања у однос са оним што он није, није ограничен на неколико основних супротности које су међусобно довољно повезане (нпр. топло : хладно, мушко : женско, исток : запад).”

Бурдије нас на овом месту суочава с природом дискурзивних система и њиховом динамиком која се остварује путем разлике, односно, дистинкције термина у односу на неки други термин. Посебно је важно истаћи да се ове „објективне” језичке структуре разликују у односу на позиције из којих се говори и самим тим, у складу са законима који владају у друштвеној структури, производе се другачија значења која се друштвеним субјектима чине

као здраворазумска. Реч је о томе да њихово значење које репродукује постојећу друштвену структуру и односе моћи остаје скривено и није доведено у питање.

Терминологија коју срећемо у пољу уметности није пуно одмакла у односу на давна времена када су метафизичке спекулације биле доминантни облици мишљења. У том смислу, унутар „језичких игара” које срећемо у уметности, препознајемо претходно описану појаву која се тиче дискурзивних система, али је битна разлика у томе што је дисеминација значења интензивирана тиме што имамо поменуте термине метафизике попут лепог, узвишеног, сублимног и заправо свих других термина које је наука о музици преузела из других наука и који са собом носе и крију значењске седimente којих говорници најчешће нису ни свесни. Овде говоримо о анализи свакодневног говора друштвених актера света уметности, њиховој употреби термина, што не значи да се не могу пронаћи и у научној литератури³. Оваква употреба језика чија структура неминовно измешта значења и не дозвољава нам да дођемо до сигурних и јасно одређених темеља у термилошкоком смислу (чак и да их нема, потребно је да постојећи термини буду смислени и разумљиви уколико претендују на некакву научност) гарантује претходно поменуту идеју есенцијализма. Она се појављује и кроз средњошколски приступ историји музике где се обрађују сингуларне појаве историје уметности без контекстуалне анализе. Тежиште би требало ставити на хуманистичке дисциплине које ће музику посматрати изван ње саме јер анализа која полази од нотне партитуре из ње не може да изађе.

Парцијалне идеологије актера у пољу уметности одређене су управо овим специфичним дискурзивним праксама иза којих се крије простор за упис ма којих значења који је загарантован есенцијалистичком традицијом. Тако сваки од актера може да има (и има) своју „верзију” (дефиниције/истине) уметности и уметничког, али их заједнички именитељ кога, као таквог, нису свесни, заправо окупља у једну конзистентну и аутономну заједницу која се, на крају крајева, одлично разуме. Тај заједнички именитељ је у наукама одавно напуштени есенцијализам.

Ритам [и] разлика

На почетку свог развоја, праксис стварања и извођења музике није имао нотографска правила записа музике. Она, такође, нису ни била потребна зато што музика није била део уметничке продукције већ део синкретичких

³ Милан Узелац и Небојша Грубор (професори Универзитета у Новом Саду и Београду) су истакнути српски филозофи и естетичари који су остали на линији системских, традиционалних филозофија и њихова дела се добрим делом ослањају на поменуте вредности. Гранични случај употребе метафизичких термина срећемо код професора за чију се делатност претпоставља да је објективна/тачна/научна.

обрета чији циљ није био естетски ужитак, већ магијска сврховитост. Индикативно је да је овде реч о праксису, звуку као таквом, чистом естетском резултату стварања и извођења који није препознат на начин на који ми то чинимо данас. Онда када се нотографија појављује, односно, када се успостављају прва правила записа тонских висина, музика и даље није имала функцију уметности. У то време, термин „уметност” који данас познајемо није постојао, те тиме није ни могао да конституише истоимено стваралачко поље. Задржаћемо став да су границе нашег језика заправо и границе нашег искуства, односно, да естетичко увек претходи естетском. Развој нотографије је утицао на појаву конкретнијег и прецизнијег записа који је, несумњиво, утицао на само стваралаштво. Ипак, без обзира на то, звук као резултат или отеловљење „уметничког” (уколико га има) увек је у домену чулног. То је, пре свега, чулни резултат, естетски утицај нашег искуства који се идентификује и разуме у односу на нашу *унуџраињу сѣварносѣ* (уверења и парадигме). Другим речима, ми као слушаоци најчешће нисмо у непосредном односу с нотним текстом већ са самим звуком. Педагошка пракса не би смела да занемарује овај аспект који се ослања на чињеницу да естетском слоју дела претходи теоријско знање и скуп индивидуалних „микротеорија”.

Дефиниција ритма се често ослања на вишезначне, а некада и филозофске термине који остају у оквирима спекулације. Простор–време у музици једна је од таквих категорија која је теоретичарима веома занимљива и заводљива.⁴ Индивидуалне стваралачке и теоријске праксе ритам третирају на различите начине, те негде он постаје важна категорија, а негде само споредни елемент. Музички запис успоставља правила или заједнички језик комуникације, па би партитуру требало схватити као упутство извођачу, а не као извор уметничког дела или увид у његову суштину. Метрика и метрички поредак стриктно је иманентан запису и производи „лебдећу” категорију ритма. Оно што је за нас надаље важно јесте да уочимо како сам ритам постаје део аналитичког процеса. Међутим, било да је реч о промишљеној музици интегралног серијализма код Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и Булеза (Pierre Boulez) или да је реч о Берговој (Alban Berg), Шенберговој (Arnold Schoenberg), Шопеновој (Frederic Chopin) или Моцартовој (Wolfgang Amadeus Mozart) музици, ритам као некакву општу категорију дела препознајемо управо према разлици у односу на друге ритмове. Другим речима, систем дистинкција попут оних које срећемо у језику (што не значи да је музика језик нити се тиме овде бавимо), проналазимо и у овој слободној и општој категорији или одређењу ритма. Осврнућемо се на нешто општији приступ укусу као естетском суду код Бурдијеа (1988: 109):

„Кад је укус у питању, свако опредељивање је – више него у било којој другој области – негација. Код већине судова о укусу истина се састоји

⁴ Vidi: Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

у одбацивању које прати такве судове, то јест у субјективном и објективном односу према сваком другом укусу, дакле према укусу осталих.”

Суд укуса је, као што видимо, заснован на разлици. Међутим, та разлика у смислу ритма постоји на чисто естетском плану, односно, на нивоу чулне рецепције музике. Кроз призму изреченог о естетском суду заснованом на дистинкцији, видимо да ритам (посебно „нетрадиционалан приступ ритму”) не можемо означити као одређујућ у тумачењу музике, већ да је и сам производ надструктуре. Иако га разумевамо као „иманентно својство” музике (пре у смислу функционалности записа него платоновски), он остаје децен-триран тиме што је у тесној вези с другим ритмовима/естетикама што значи контекстом, тумачењима и интерпретацијама, а да не мора да постоји на начин на који смо навикли да примећујемо јасно у експерименталној музици, музици звучних боја и често у спектрализму. Стална ревизија и расправа о појму *ритма* нам указује на природу појма.

Позиција коју заступах блиска је начину на који етномузикологија посматра феномене у култури. Одличну упоредну карактеризацију ње и музикологије даје проф. др Мишко Шуваковић (2006: 254–255):

„Нова етномузикологија се конституише као хетерогена и хибридна студијска платформа тј. индексна мапа дискурзивних модела о посебним упоредивим или неупоредивим микро-друштвеним заступањима и предочавањима музиком. Да би се једна таква етномузикологија ресемантизовала и ре-дефинисала треба поћи од споменуте тезе да је музикологија општа наука о музици као уметности у западном смислу, а да је етномузикологија општа наука о музичким културама или културама које се *конституишу, идентификују и заснивају* посредством музике. Ако се ова претпоставка прихвата тада се музикологија и етномузикологија предочавају као конкурентске упоредне науке или теорије које могу проучавати исти „објект”, али да се то изучавање спроводи са карактеристично другачијих становишта, са становишта *студија уметности* и становишта *студија културе*.”

Закључак

Анализа коју смо спровели имала је циљ да представи логику уметничког поља производње које формира своје дискурзивне оквире те поље које, као и свако друго, тежи да се репродукује (непромењено). Мистификације које постоје у култури резултат су рада уметничког поља и проблем ритма је, чини се, био добар модел помоћу кога можемо да идентификујемо и опишемо и друге појаве које иза себе крију исту логику. Разлог због кога до ритма долазимо тек на крају анализе крије се у структуралном поретку стварности којом се бавимо. За разлику од музичке теорије која креће од

„музике”, феномене музичке уметности је важно посматрати пре свега „изван” њих самих и разумети логику која измиче критикованим дисциплинама, а која битно одређује природу музичких дела и пракси, њихову видљивост и перцепцију. Ритам је, као резултат рада уметничког поља, на самом крају структуралног поретка, не на почетку. Овим нешто чвршћим оквирима тумачења структуре нисмо сметнули с ума да је она, нормативно, арбитарна и слободна; језичка структура то јесте, те није тако крута као друштвена, али управо ту лежи замка коју смо препознали – неке структуре су, ипак, чвршће и стабилније од других. То није резултат потребе да се буде „научан”, већ да се укаже на другачије динамике отворених и нешто затворенијих система.

Литература

Бурдије, Пјер (1999). *Нацрт за једну теорију праксе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Бурдије, Пјер (2003). *Правила уметности*. Нови Сад: Светови.

Роповић, Berislav (1998). *Muzička forma ili smisao u umetnosti*. Beograd: Clio.

Ханслик, Едуард (1977). *О музички лијејом*. Београд: БИГЗ.

Шуваковић, Мишко (2006). *Дискурзивна анализа: Преступи и/или преступи „дискурзивне анализе” филозофији, естетички теорији и ситуацијама уметности у култури*. Београд: Универзитет уметности у Београду.

RHYTHM (AND) A DIFFERENCE: RELOCATING A HORIZON

Problem of rhythm can be observed from several different perspectives (sociology of culture, philosophy, theory of music). We owe this possibility to the fact that for some thinkers, rhythm, even today and like music, is viewed as essentialistic, or as an element of the musical flow that is “in-itself” and “self-determining”, and not as a parameter whose meaning is constructed, determined by context, socio-cultural determinantes and distinction. The result of this approach is noticed at higher levels of ideological organization and politics within artistic or musical practices whose projection has multiple consequences. The aim of the research is to use the example of rhythm as a seemingly uninteresting and autonomous category of analysis and perception, to provide an insight into the complex systems of determining, philosophical, contextualizing, sociological (and other) construction and understanding of music, both in the domain of academic theoretical practices and between musicians or those who are not, reproducing, at the same time, the unquestionable views of a systemic and system-necessary ideology on which certain views are based.

Keywords: contemporary theory, problem of context, music theory, ideology, education