

Марко Весић

студент ДАС, Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности у Београду, Србија
vesic.marko9@gmail.com

**Полижанровски дискурс у делу „Музичка форма
или смисао у музици” Берислава Поповића
као последица епистемолошког релативизма:
колизија теоријске физике и анализе музичке форме**

Сажетак

Проблем полижанровског дискурса – који подразумева језичка и стилска меандрирања без стабилног упоришта у јединственом, конкретном жанровском оквиру – у контексту епистемолошког релативизма постмодерне биће разматран са становишта филозофије науке, социологије културе и музичке теорије као места конкретне материјализације тог дискурса; реч је о разумевању генезе епистемолошког релативизма у делу *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића које уједно представља и нашу студију случаја. Несумњиво јединствена на нашим просторима, услед врло хетерогене природе извора, методологија и погледа на проблеме музике, студија представља плодно тле за истраживање колизиције различитих дискурзивних поља (области другачијих намена те семантичких, историјских седимената и др.), третирајући их као један кохерентни скуп свих наратива који не показује никакве конфликте унутар себе. Ипак, кроз рад ће бити објашњено да такав третман језика и методологија доводи до три категорије проблема: до неodrживих аналогија, магловитих метафора и материјалних грешака. Истраживање има за циљ да разуме и преиспита природу методолошких приступа у хуманистичи друге половине 20. века, установи методолошке аберације те потенцијалне проблеме који могу настати изван и унутар парцијалних теоријских пракси, посебно када је реч о (транс-) интердисциплинарним кретањима. Теоријска хиперпродукција у савременој хуманистичи резултат је не само повећаног броја истраживача у овом пољу и порасту интересовања за друштвене дисциплине, већ и променама у методолошким приступима друштвеној проблематици који пружају могућност интерпретацијског диверзитета који се представља као увек релевантан – проблем може бити (и најчешће јесте) сагледан из више перспектива, али истинитост или тачност одређене интерпретације, њени услови и методологија, најчешће нису теме истраживања.

Епистемологија постмодернизма: (не)намеравање последице

Свој најрадикалнији облик одевен у рухо реформаторског и експерименталног приступа *тексту*, епистемолошки релативизам задобиће у периоду постмодернизма¹. Ово одређење никако не треба схватити као вредносно интонирану критику постмодерне уметности и филозофије, већ као идентификацију епистемолошких последица тада доминантних теоријских пракси чији одјек у великој мери постоји и данас. Како постоји више детерминанти које учествују у креирању релативистичког дискурса, покушаћемо да их редом и сагледамо без понављања аргумената аутора који су се овим проблемом раније бавили.² Кристофер Батлер (Christopher Butler) експлицитно тврди следеће:

„Није ријеч о *теорији* о којој говори филозофија науке (а гдје се теорије, будући да се испитују, могу провјерити и оборити) или англоамеричка, углавном емпиричка теорија. *Ријеч је о најјачијој теорији о себи окренутој скептичком дискурсу који је ојачао појмове изведене из традиционалне филозофије прилагодио књижевном, социолошком или другом материјалу, који је тиме добио постмодернистички призвук.*” (Батлер, 2007: 8).

Како и сам аутор истиче, реч је о реторичком завођењу које треба схватити у смислу књижевног или литерарног израза, а не научног дискурса, спрам њихове природе и контекста његове генезе. Ипак, чини се да такав став није општеприхваћен и да се теоријске праксе постмодернизма, у свом диверзитету и хиперпродукцији најчешће без емпиријског утемељења када је то потребно, углавном прихватају као научно релевантне студије (великих тиража и индекса цитата) при чему не желимо да оспоримо сваки вид теоријског рада, већ онај који је методолошки неутемељен и који се заснива на *игрању са значајелима и смислом* ради игре саме. У том смилу, Бурдије (Pierre Bourdieu) нас упозорава на порозну границу коју озбиљан научни делатник не сме да пређе:

„Начела која не подлежу преиспитивању и несвесне *категорије* мисли су управо оне на којима се темељи наше заједничко поимање света (спец-

¹ Евентуална сугестија која би могла да дође у обзир, када говоримо о радикалним становиштима теорије сазнања, јесте упућивање на методолошки солипсизам као радикалнији облик, али он је одавно напуштен као неадекватан и темељно погрешан.

² Предлажем да, услед недостатка простора да се у овом раду бавим и том темом, послушате предавање Милана М. Ђирковића који говори о природи научних теорија и научног сазнања. Предавање је одржао у оквиру Коларчеве трибине, а без основних смерница и сазнања из епистемологије није смислено упустити се у даље читање текста: <https://www.youtube.com/watch?v=M5nn9zzUp4&t=911s> [05. 08. 2022]

ифичније: унутар академије/породице/друштва) и који увек лако могу да се неопажено увуку у научну визију.” (Бурдије, 1981: 100. Курзив и заграда: М. В.)

Поред наведеног, скепса је важан означитељ постмодернистичког дискурса, али у сасвим погрешном облику; она није критички субверзивна у здравом смислу те речи, већ негира могућност било какве објективне спознаје инсистирајући, попут структуралиста (мада радикалније), на природи језика који је увек затворен у себе и независан од стварности као такве те чисто сазнање, *по дефиницији*, није могуће. Хјумовски (David Hume) радикални скептицизам³ тада добија на важности иако се сада темељи на језику и његовим границама, али се, надаље, он не преиспитује, па самим тим ни постмодерни аутор објективно не може да тврди тачност или истинитост свог рада. Ово отвара могућност многоструких интерпретација о којима ће бити речи нешто касније. На овом трагу Брикмон (Jean Bricmont) и Сокал (Alan Sokal) пишу следеће:

„Универзалност Хјумовог скептицизма је истовремено и његова слабост. Наравно тај скептицизам се не може побити. Али пошто нико није систематски скептичан (бар када је искрен), с обзиром на свакодневно сазнање, онда треба поставити питање *зашто* се скептицизам у тој области одбацује, а *зашто* је прихваћив када се рецимо примењује на научно знање. Најбољи начин да се објасни кохеренција нашег искуства јесте претпоставка да се спољашњи свет, бар приближно, поклапа са сликом коју пружају наша чула.” (Брикмон и Сокал, 2018: 81-82).

Проблем сасвим друге природе тиче се поновног напада на разум из перспективе друштвене моћи и динамике која се перципира као својеврсна *завера* више друштвене класе унутар неолибералног капитализма, неретко са циљем да се *јомоине* одређеним друштвеним заједницама:

„Оно што је основна карактеристика постмодерниста неверовање у разум, истину и знање. Постмодернисти поменуте категорије сматрају контрадикторним, па стога врше деконструкцију разума, истине, знања и саме стварности, јер верују да се у име разума, вере и стварности западна цивилизација подигла на пиједестал. Супротставља се односу моћи и разума, јачих према слабијима. Из наведеног произилази да је суштина односа моћи и знања изазивање друштвених промена где би друштвене групе које су биле предмет опресије у потпуности дошле до изражаја.” (Словић, 2019: 141-142).

Инсистира се на тренутним и директним друштвеним променама (ангажована теорија и уметност) које, у правом смислу те речи, нису темељно

³ Види: Хјум, Дејвид, *Испраживање о људском разуму*.

истражене услед своје природе и комплексности, а њихово теоријско заговарање и пројекција посебно долазе до изражаја у многострукости постмодернистичких интерпретација које их, сасвим супротно, релативизују⁴. Чињеница да постоји велики број различитих интерпретација истог феномена не значи (нуžno) да је неки феномен у целости толико комплексан и да су све поменуте интерпретације еквивалентно релевантне; истовремено, нигде не постоји консензус односно критеријум истинитости или тачности изведених закључака (до којих долазимо *ипробијајући* се кроз густ текст) осим реферисања на литературу сличне природе⁵.

Преусмеравајући дискурс појединца у другу крајност, дискурс друштва, темељно се уклања и измешта одговорност друштвеног субјекта и, из познатог разлога, слави се скептицизам усмерен ка разуму који се сасвим погрешно перципира, у духу постмарксистичких студија, као патогена индивидуалистичка категорија. Овоме доприноси и фрагментација знања у уже *научне* области која додатно релативизује идеју објективног сазнања упућујући нас на низ дисциплинарних анализа различитих нивоа стварности; дискурс постмодернизма једноставно не познаје и не претпоставља идеју структуралног поретка стварности па ни стратификације научног знања⁶:

„Писац Лесли Фидлер (Leslie Fiedler) био је готово први који је префикс „пост” употребио са позитивном конотацијом, када га је 1965. понављао као бајалицу и повезао са актуелним радикалним трендовима који су чинили контракултуру: пост-хуманистичко, пост-мушко, пост-белачко, пост-јуначко...пост-јеврејско.” (Ценкс, 2016: 10).

Занимљив епилог овој причи могу нам пружити редови Кристофера Батлера и тиме заокружити велику и не тако безазлену тему епистемолошког

⁴ Инсистирање на еквивалентној важности онога ко говори (ауторитета) и онога *ишћа* се говори доприноси релативизацији знања те скретању пажње са објективнијих критеријума научног сазнања (види: Лиотар, Ж. Ф. (2005). *Посћмодерно сћање*. Згреб: Ибис, 31-39).

⁵ Познати филм из деведесетих година, *Дванаесџ мајмуна*, може да нам пружи сличан закључак. Наиме, ради се о путовању кроз време које је организовано од стране великих политичких фигура не би ли се исправиле грешке из прошлости. Главни јунак, током више путовања, својим поступцима мења пређашњи поредак ствари у прошлости, али је финални резултат, напослетку, исти. Логика одређене друштвено-историјске ситуације не мора бити детерминисана енормно великим бројем фактора те самим тим не може бити промењена било каквом интервенцијом, већ оном која је у том контексту и тренутку релевантна за даљи исход догађаја.

⁶ Можемо тврдити да је биологија, у општем смислу, макроприступ и примена биохемије, а да је потоња пример посматрања стварности на вишој разини у односу на квантну хемију.

релативизма који ће, како ћемо ускоро видети, били главни генератор процеса натурализације научних пракси и креирања полижанровског дискурса:

„За многе постмодернисте опасност, али и сврха уграђивања теоријских и филозофских аргумената уз помоћ књижевне реторике лежи у чињеници да се текст тиме отвара за свакојака тумачења. У основи *постмодернизма* *почива, видјети ћемо, дубоки ирационализам – некакво дубоко разочарење у јавне функције разума изведене из просветиољештва* – а који не постоји у другим интелектуалним дисциплинама у развоју поткрај XX стољећа (на примјер, нема га у утјецају који је когнитивна наука имала на лингвистику, или у употреби дарвиновских модела у објашњавању менталног развоја). Издавачи често рекламирају књиге постмодернистичког усмјерења наводећи не њихове изазовне хипотезе и аргументе, већ „*уједињену теорију*“, „увиде“, „интервенције“, „бављење“ питањима, а не одговорима на њих.” (Батлер, 2007: 11).

Фузија музичке анализе и теоријске физике: методолошке аберације

Пре него што пажњу будемо преусмерили на анализу полижанровског дискурса у делу *Музичка форма или смисао у музици*, пружићемо неколико теоријских експликација поводом ове врсте дискурзивне праксе и њених ранијих примена. Полижанровски дискурс можемо сагледати на следеће начине имајући на уму да се он најчешће појављује у праксама уметности, било да је реч о самом делу или његовој интерпретацији (дискурзивној надградњи), с обзиром да нема оправдану примену у научној сфери⁷:

„Тенденције деконструкције, релативизације и прекорачења жанра у уметничким стратегијама постмодернизма образују полижанровске моделе. Полижанровске моделе одређује: (1) пародијско и апсурдно одузимање мотивације жанру и померање жанровског означивалачког поступка (ишчашени жанр), (2) преношење жанровског модела једне уметничке дисциплине у другу уметничку дисциплину, (3) увођење различитих жанровских карактеристика у основну и полазну жанровску схему, и (4) синхроно успостављање односа према жанру као првостепеном материјалу (уметник је у конкретном жанру) и као метаговору о жанру (уметник излази из жанра и третира жанр као језик нижег реда).” (Шуваковић, 1995: 163).

Дакле, у нашем случају, полижанровски дискурс резултат је интердисциплинарног кретања које Берислав Поповић, по први пут у савременој му-

⁷ За злоупотребљавање научне терминологије у другим облицима полижанровског дискурса код Јулије Кристеве, Жака Лакана и др. види: Брикмон Ж., Сокал А. (2018). *Интелектуални шарлапани*. Београд: Дерета.

зичко-теоријској литератури наших простора, претендује да оствари између анализе музичке форме и теоријске физике; *наука* о музичкој форми односно музичким облицима за аутора представља отворено поље истраживања (у сваком, па и методолошком смислу), те извођења различитих интерпретација, овога пута спрам концептуалног апарата физике. Покушај да се музичка форма сагледа из друге перспективе и разуме на другачији начин за аутора је био посебан изазов, али, концептуално посматрано, и *довољан услов* да се у њено истраживање унесу извесне измене чак и када говоримо о аналитичком апарату. Стога, како цело дело обилује колизијом концепата теоријске физике и музичке анализе, покушај интердисциплинарног кретања несумњиво представља суштинску димензију дела у поновном сусрету са музичком формом и не можемо говорити тек о локалним аналогијама и метафорама. Идеју о *ојвореној науци* можемо разумети на следећи начин:

„Наука о уметности је, затим, најчешће постављана као *ојворена наука*, *йаранаука* или *склоност ка науци*. Под *ојвореном науком* се сматра интердисциплинарно поље идентификација, описа, тумачења и интерпретација које су се мењале онако како се историјски и културално мењао појам и појава уметности.” (Шуваковић, 2006: 236).

Важну методолошку сугестију која нас упућује и упозорава на специфична својства теорија ове природе, проналазимо у наредним редовима који се тичу хибридних теоријских пракси:

„Хибридне теорије у свим случајевима фрагментарних и посебних истраживања баве се реинтерпретирањем полазних теоријских платформи и процедура. *Нема њо себи разумљивој „метода” и методолошкој контекста* већ је реч о прелажењу преко протоколарних и процедуралних могућности и потенцијалности.” (Шуваковић, 2006: 349. Курзив М. В.).

Извесни аутори попут Жака Лакана (Jacques Lacan), Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Жана Бодријара (Jean Baudrillard) били су склони коришћењу (злоупотреби!) научне терминологије (најчешће математике и физике) у својим радовима што и просечно упућени читалац може да примети; реч је о површном познавању области спрам којих су правили аналогije и метафоре, користећи њихову терминологију са претензијом научности сопственог дискуса. Кратак одломак Лакановог предавања упућује нас на овај неретко присутан гест у литерарном (на и научном!) стваралаштву постмодерниста:

„Либи́до би тако био оно што припада обема пољима – сјециште, како се то каже у логици (аутор мисли на скицу *унуи́рашње осмице*). Али, то управо нисам хтио рећи. Јер, овај сектор, гдје изгледа да се поља прекривају, јесте, ако видите прави профил површине, празнина. [...] Па

добро! Ова површина је Мобијусова површина, а њено лице представља њено наличје.” (Лакан, 1986: 166. Заграда: М. В.).⁸

Уводне напомене ће, поред контекста који смо претходно анализирали, имати важну улогу у разумевању редова који следе. Стога, како би анализа дела *Музичка форма или смисао у музици* била прегледнија, исту ћемо спровести кроз низ издвојених примера смештених, методолошки посматрано, у типичне категорије.

[a] Аналогија

Иако често употребљавана, аналогија представља несигуран метод закључивања који неретко производи бесмислене корелације. Најчешће се његова примена ограничава на расправу (односно премису и закључак) унутар једне дисциплине и на примеру са истим или сличним почетним условима.⁹ У том смислу, Поповић разматра следећу аналогију:

„Простор је, заправо, целокупност делова композиције [...] између којих постоје односи слични *обичним* просторним односима. Онда када се дата целокупност форме посматра као простор, она се апстрахује од свих других својстава композиције. [...] Занимљиво је истаћи да се овом врстом просторног моделирања у великој мери користе физичари и математичари, али – као што се да приметити – и музичари. [...] Славни математичар Херман Минковски (Herman Minkowski) установио је да ‘нико никада није опазио неко место, а да то није било у неко време, нити неко време, а да то није било на неком месту’. Ово сазнање има једну занимљиву последицу по простор-време, а то је да разлика између простора и времена потпуно нестаје. [...] Тако, може се рећи да је, у суштини, природа музике у својој суштини четвородимензионално устројство у коме су простор и време нераскидиво повезани.” (Поповић, 1998: 65).

⁸ Жак Лакан се, као што примећујемо, на веома мало простора (свега један параграф) исказао као врсни познавалац формалне логики и њених операција те математичке топологије која ће у његовом позном стваралаштву, већ од 1955. године, представљати једну од незаобилазних фасцинација и уз помоћ које ће редефинисати однос Реалног, Имагинарног и Симболичког регистра (види: Асун, П. (2016). *Жак Лакан*. Лозница: Карпос.). Оно што је проблематично јесте сусрет психоанализе и ових области математике које немају апсолутно никакве међусобне везе па било какав смислен садржај, као резултат ових кретања, изостаје.

⁹ Можемо тврдити да се Марс окреће око Сунца аналогно Земљи јер су обе део Сунчевог система, али истовремено не можемо тврдити и да је Марс настањива планета само што дели нека својства као Земља – што је, разуме се, пример лоше аналогије.

Како физичари и математичари не полажу право и својину на термин *ѝросѝор*, сасвим је легитиман поступак аутора да за потребе свог истраживања дефинише тај термин. Ипак, остаје нејасно шта су то „слични” односи са *обичним* простором и шта је, напоследку, *обичан* простор (да ли је услов сличности довољан за извођење аналогije?). Термин би, у неком општем смислу, подразумевао апсолутни или нерелативистички простор који у физици означава постојање „повлашћеног” референтног система и који никако не укључује релативистичке брзине (брзине блиске брзини светлости). Наредна констатација је занимљива из супротног разлога у односу на онај који наводи аутор – где проналазимо утемељење у покушају да између музике и релативистичке поставке Космоса у коме се, сасвим уопштено говорећи, ‘брише’ разлика између времена и простора ставимо знак еквиваленције? Треба имати у виду и да је питање времена из перспективе статистичке термодинамике, физике елементарних честица односно релативистичке механике далеко озбиљније питање од класичне филозофске дихотомије онтолошког и музичког времена, но претходно поменути феномени не показују никакав значај када говоримо о музичком времену. У том смислу, чини се да је пре на снази поетски настројена *дисѝорзија* текста, но објашњење због кога би на музику требало гледати као на релативистички феномен, а закључак који говори о физичарима и математичарима испоставља се као тривијалан, при чему је неоспорно да се осим Поповића нити један литературе познати музичар није бавио или користио оваквим приступом; специфичност овог места лежи у суптилном покушају да се између *ѝросѝора* који је дефинисао аутор (формални односи пронађени у паритури који се накнадно апстрахују и ресемантизују) и *ѝросѝора* каквог га разматра физика (било да је реч о релативистичкој или класичној физици) стави знак еквиваленције. Тврдња Хермана Минковског, научника који је дао геометријски смисао специјалној теорији релативности, сасвим је тачна, али аутор не даје никакво објашњење за радикални скок са стриктно физичке тврдње која се не тиче музичких феномена на аргумент за спој са музичком теоријом и за своје тумачење музике као *четѝвородимензионалној устѝројења*. Аутор инсистира на релативистичкој механици, али нам није до краја објаснио у ком смислу се музичко време може поистоветити са музичким простором: Да ли постоји знак једнакости између одслушаног музичког садржаја и времена које је слушалац провео у концертној сали? На који начин се објективно или опажено време трансформише у нотне висине, ритам и, напоследку, формалне односе? Да ли музичка форма и музичко време доживљавају својеверстан вид трансформације (контракције простора односно дилатације времена) у односу на посматрача (слушаоца), на који начин? Аутор даље инсистира на доследној употреби термина релативистичке физике:

„Унапред одредити трајање дела на основу физичког времена бесмислено је. Јер, апсолутно простор-време не постоји; постоје само добро

одабрана музичка грађа и њена укупна правилна употреба док је форма којом ће се моделирати, односно „закривљавајући” *ипросјор-време*, у суштини, поступак којим се ‘разматра’ цео корпус потенцијалних особина присутне музичке грађе. [...] Тако, парафразирајући Ајнштајнову (Albert Einstein) доследно развијену идеју о повезаности *геометрије ипросјора* и *материјалној садржају ипросјора*, можемо рећи да постоји аналогна релација у музици: форма ↔ грађа.” (Поповић, 1998: 68).

По свему судећи, аутор у првој реченици сугерише на психолошки аспект односно доживљај времена у музици, али он нема никакве повезаности са релативистичким тумачењем простор-времена каквог га у том тренутку, и надаље, спомиње (без претензија да тумачимо Поповићево значење ‘добро одабране музичке грађе’ и ‘правилне употребе’). Према ауторовом мишљењу, музичка грађа и музичка форма (не смео сметнути с ума да је реч о техничким терминима традиционалне музичке анализе, а не објективној и нужној природи музичког феномена) одговарају простору и материји која тај простор у реалном свету „закривљује”. Ипак, чини се да је аутор овде пре желео да говори о конверзији материје у енергију и обратно, а не о трансформацији простора и времена у материју, али да се „заплео” у свом теоријском објашњењу. ‘Аналогна релација’, дакле, нема физички смисао. Следећи цитат нуди јаснију аналогију:

„Аналогија са чашом воде која се постепено замрзава врло је илустративна: лед образује *крисјалну решетку* при чему молекули воде заузимају одређене просторно раздвојене положаје. Ову аналогију упутно је следити даље: када се вода замрзне она не ствара идеалне кристале леда, већ нешто много сложеније – *групе крисјалних подгрупа* раздвојених различитим врстама кристалних неправилности. Тако, ако је стање у ком музички елементи заузимају различите положаје, стање са мање симетрија, онда је у питању нешто слично као у случају воде која *јуди хомојеносј* приликом замрзавања у кристале леда. Стање са више симетрија показује оно музичко дело чије је основно својство *хомојеносј*, односно *једнородносј*.” (Поповић, 1998: 87).

Термин *хомојеносј* се, пре свега, не односи на распоред молекула (или јона уколико је реч о кристалу соли) унутар кристала, већ на природу меша односно не-чистих супстанци, а вода о којој је реч то свакако јесте¹⁰ (она у кристалу не губи своју *хомојеносј*). *Групе крисјалних подгрупа*, како их на-

¹⁰ Са једне стране, вода коју конзумирамо је *хомојена* смеша која у себи, за разлику од дестиловане, садржи растворене соли, али ми голим оком не можемо утврдити њен састав (на амбалажама флашираних вода можете пронаћи јонски састав соли). Са друге стране, смешу воде и опипљака гвожђа називамо *хетеројеном* смешом јер њен састав можемо утврдити голим оком.

жива аутор, свакако неће настати уколико се раствор (у нашем случају вода) постепено хлади (теоријски случај, како је на почетку наведено). Да ли је аутор успоставио аналогију на макроплану (музички елементи образују *јруије кристалних њогручја* које су „симетричне” унутар себе) или микроплану (музички елементи су молекули воде који образују *једно кристално њогручје*)? Није на одмет напоменути да се класификација кристала врши спрам специфичне симетрије коју унутар себе остварују, али она нема апсолутно никакве везе са поменутом симетријом музичких елемената. Шта, напослетку, значи да је дело *хомојено*? У извесном смислу је и радикална прозраност Арво Перта и постмодерни еклектицизам Шниткеа хомоген, ако се осврнемо на уџбеничку дефиницију термина, али остаје нам главно питање – о каквим или којим симетријама је реч? Редови који следе отварају неколико питања:

„Дакле, такав музички ток доживљава се као медијум који одликује само густина и, евентуално, „температура”, односно енергија која из њега исијава. Реч је о појави која, наиме, мора оперисати приближностима јер се у њој занемарују дејства већег броја учесника, али се, при томе, фаворизују специфични односи који заправо стварају овако драстично смањен број резултујућих и дејствујућих величина. У томе се и налазе објашњење и одговор на питање зашто предвиђања ефективне теорије „механике флуида” нису прецизна (да би се то схватило, довољно је само слушати прогнозе времена).” (Поповић, 1998: 302).

Остаје, међутим, нејасно на коју *енерџију* и коју *јустину* музичког тока се мисли. Да ли је реч о енергији у смислу субјективног доживљаја музике коју аутор повезује са исијавањем црног тела (то је једини начин да *температуру* музичког тога добије било какав па макар и најудаљенији физички смисао у аналогiji) и да ли густина представља количину музичког материјала (у јединици времена)? Наредни редови упућују нас на природу аналитичког процеса у музици; није могуће обухватити све елементе музичког тока током анализе те је потребно одредити се за оне најважније који сумирају утицај свих. Заиста, механика флуида и класична механика представљају физичко-математичку идеализацију стварности узимајући у обзир најважније детерминанте при анализи неке физичке појаве и, потенцијално, у предвиђању исхода неког догађаја (на пример, колики притисак воде и промер цеви треба да буде како би она стигла на одређени спрат односно како би текла очекиваном брзином – Бернулијева једначина). Остаје, ипак, неоткривено која је веза између енергија исијавања и механике флуида, али и њихова веза са музичком анализом – која се магловито креће од перцепције до апстрактних, техничких термина ове теорије. Такође, западамо у специфичну методолошку контрадикцију: поред тога што за појашњење музичких процеса користимо алате који служе за разумевање закона при-

роде, правимо исту врсту редукције за сасвим различите феномене, не узимајући у обзир законе перцепције или неурокогнитивне обраде. На овоме месту се показује као посебно важна и корисна разлика између интерпретације (језичког дојења) и аргументације (објашњења и успостављања каузалних односа).

[6] Метафора

Одређени теоријски концепти могу бити изазов за разумевање, поготово у педагошком смислу, те није на одмет користити се метафорама као помоћним средством. Поповић музички простор и време разуме као метафоре, иако је феномен музичког кретања апстрактан феномен и тешко га је замислити *без носилаца* и у физичком односно честичном смислу и у стриктно филозофском: оно што је проблематично код употребе метафора некада је неприметно исклизуће у поистовећивање сасвим различитих појава:

„Музички ток је, међутим, јединствена простор-временска категорија. Јер музика није ни само време нити је сам простор. Замисао звучног простора представља апстракцију феномена музичког „кретања” пошто је, заиста, тешко замислити кретање *без носиоца*. [...] Према томе, музички ток, већ својим називом, носи дводимензионално одређење или, још прецизније, четвородимензионално одређење (три димензије простора и једна димензија времена).” (Поповић, 1998: 271).

Поставља се следеће питање – на основу чега се закључује да је музички ток, осим назива, дводимензионално односно четвородимензионално природе (што, сложићете се, није исто)? Са друге стране, овде је музички простор и музичко време могуће схватити само као метафоре; апстракцију феномена музичког кретања заиста је тешко замислити *без носилаца* и у физичком односно честичном смислу и у стриктно филозофском, али зашто бисмо о томе, уопште, и размишљали када то представља парадокс (како тај простор заправо постоји и где/шта је димензија времена?). Можда се ова питања чине тривијалним, а можда је, заправо, боље питање који то имплицитни односно прећутни ментални механизми и одговори на њих (које себи пружамо у нашим когнитивним мапама) обезбеђују „смисао” или афирмишу (конституишу) разумевање прочитаног? Премда врло удаљено од написаног, да ли је аутор желео да каже како је *форма* *ио се* оно што, попут Хигсовог бозона у теорији поља, даје масу односно конкретан смисао, актуелизацију музичким објектима? Уколико и јесте, јасна паралела са магловитом идејом простора како га арбитарно замишља аутор изостаје. Други облик посредовања значења метафором проналазимо у следећим редовима:

„У музичкој литератури постоје многобројни примери у којима се след музичких догађаја спорадично одвија у оба правца. [...] Тиме се оства-

рује обртљивост следа догађаја и као резултат добија апсолутна симетрија музичког тока у односу на промену смера времена. Ову врсту симетрије треба схватити као једну од *роџација (око) њросџор-временске осе*, и то ону за 180° , и означити као принцип *реверзибилности* времена.” (Поповић, 1998: 92-93).

Несумњиво, постоје композиције у којима се успостављени след музичких догађаја од одређеног тренутка ретроградно понавља, као на пример у *Другој симфонији* Лутославског, али на крају извођења таквог дела ми се никако нећемо вратити на почетак концерта – време свакако пролази. Питање смера времена у физици није нимало тривијално; Максвелов демон, мисаони експеримент који је осмислио Лудвиг Болцман (Ludwig Boltzmann), темељно преиспитује природу ентропије, а самим тим и нужност смера времена, али таква концепција у музици (нити у акустици) нема никаквог физичког смисла, превасходно због природе музичког феномена, епистемолошког нивоа стварности који испитујемо и природе наше когниције коју аутор нигде не разматра. Стога, чини се да је означавање принципа *реверзибилности* времена – у оном смислу у коме га поима аутор – беспотребно компликовање већ врло сложене аналитичке номенклатуре које несумњиво води додатном семантичком усложњавању, претпостављама ради демонстрације ерудиције.

„За музичку форму и за музику у целини важи закон који упућује на заснованост сваке такве „новине” на традицији, односно на неприкосновености древног, универзалног „законика” који, сасвим поуздано, једино и јесте у стању да својим општим принципима обезбеди тако неопходну конзистентност форме приликом примене било „новог” композиционог система, било „новог” композиционог поступка. [...] Стандардни модел је управо саздан од тих и свих осталих релација које се с лакоћом прихватају као незамљива факта музичке форме.” (Поповић, 1998: 356-357).

Поповић овде, претпостављамо, говори о Стандардном моделу у оном смислу у ком га разумева физика честица (теорија која објашњава три од четири фундаменталне интеракције елементарних честица и која упоставља њихов модел те категорије разврставања – типови кваркова, бозона и др.). Потреба да се аналитички апарат ограничи и апстрахује до „фундаменталних” својстава музике-по-себи како би задобио привидну аутономију спрам других аналитичких приступа и, пре свега, научност, оличена је у идеји (или је из ње изведена – што би било логички неконзистентно) Стандардног модела коришћеног у физици. Првенствено, музика је екстремно комплексан психоакустички феномен који се у нашем мозгу холистички обрађује у времену, те редукционизам ове врсте, до некакве *sub essentia aeternitatis*, није оправдан. Такође, без обзира на одређене ‘правилности’ које чујемо спрам

ширег индуктивног узорка музичког искуства нису ни нужности у класичном смислу речи, попут оних у физици, а нису ни закони – пре алати или *леіо коцкице* које спајамо, али које нису вођене некаквим историцистички настојеним, аутономним законима музике, већ ограничењима или датостима когниције. Музика, услед *унуірашњих* својстава у интеракцији са нашим искуством, уверењима и перцептивним апаратом биолошке природе може произвести одређене (и нама познате) ефекте, но велики број њих остаје недоступан нашем свесном регистру – о чему говоре бројни радови из психоакутике и неуронауке којима се домаћа академска јавност готово и не бави. Поред тога, треба имати у виду да Стандардни модел објашњава градивне елементе стварности колико и њихову узајамну интеракцију, док паралела са музиком изостаје. Занимљиво би било да се ова питања сагледају из претходно поменутих перспектива те да се увиди разлика у закључцима музичке теорије и неуронаучних дисциплина.

[в] Магловита семантичка меандрирања

Како *іросечноі* читаоца неретко поистовећујемо са информисаним читаоцем у смислу актуелних дневнополитичких дешавања, на њега не гледамо као на *іросечно* образованог и упућеног човека. Таква публика најчешће не примећује веома очигледне материјалне грешке које иза привида ерудиције крију темељно непознавање области којима се аутор бави што примећујемо и на следећем примеру:

„Енергију која је у најужој вези са масом честица открио је Ајнштајн и изразио чувеном једначином закона $E = mc^2$ (енергија је једнака маси пута брзина светлости на квадрат, где маса не мора да буде маса мировања, већ зависи од референтног система из кога се дата честица посматра). Такође, Ајнштајн је гравитацију повезао са енергијом. У том контексту, енергија и маса јесу *два вида истіе стіварностіи*, али је Њутново (Isaac Newton) тумачење, према којем маса проузрокује гравитацију преиначено у тврђење да је *іорекло іравіііаціје у енеріји*.[...] Гравитација је, иначе, у музичкој теорији доста рано идентификована као реална снага. Тако, на пример, тонално мишљење у музици почива на овој сили.” (Поповић, 1998: 100).

Формула коју нам аутор приказује постала је, услед своје популарности, део популарне културе, али је број оних који је уистину разумеју далеко мањи од оних који о њој говоре и пишу. Наиме, аутор са правом сугерише да постоји извесна разлика када је реч о маси мировања (неке честице је, попут фотона, не поседују), али се, у том случају, формула разликује и гласи: $E^2 = (mc^2)^2 + (pc)^2$. У случају поменутог фотона, енергија би била садржана у производу брзине светлости и импулса (мера количине кретања) фотона.

Њутнова и Ајнштајнова теорија гравитације су две фундаментално различите теорије и ниједна од њих две није *преиначена* у другу нити је неки парцијални исказ, *ex nihilo*, променио своју природу. Порекло гравитације је велико питање савремене физике те и даље није успостављен консензус између релативистичког и квантног приступа феномену који његово порекло види у гравитону – честици која је носилац гравитације. Идеја о *правилној* одређених акорада ка неким другим у тоналној музици може имати само метафорично значење. Такође, аутор не наводи ко је и *када* идентификовао *правилној* у музичкој теорији, премда наводи да се то давно догодило; уколико и прихватимо термин као описни, поставља се питање да ли треба да, без критичког објашњења, препишемо и остале термине из физике – почевши од *силе* коју помиње? Сагледајмо следеће редове:

Прави разлог због којег не можемо да предвидимо људско понашање јесте тај што је оно, напосто, одвећ сложено. Наиме, нама су познати основни физички закони који управљају активношћу мозга. Они су сразмерно једноставни. Претешко је, међутим, решити једначине када су посредни више од неколико честица. А људски мозак садржи око 10^{23} честица или сто милиона милијарди милијарди честица. [...] Из начела неодређености квантне механике происходи да постоји не само једна ‘историја’/комбинација Васељене, већ цео скуп могућих ‘историја’/комбинација Васељене. [...] Када је у одређеном тренутку, у досадашњем току ове књиге, споменут ‘гравитациони талас’, тако се указало на његово дејство ‘на даљину’ са Вагнеровим *лајтмотивима*.” (Поповић, 1998: 88).

Поред логичких неконзистентности које проналазимо у претходном параграфу, треба истаћи и да људско понашање не зависи једноставно од збира **парцијалних** и **независних** интеракција честица у мозгу што је по себи разумљиво јер је он структурално и хијерархијски организован; то значи да без обзира на индетерминизам квантне механике субатомских честица постоји извесна структуралност вишег реда на стриктно биолошком (макро)плану. Иако заиста и не бисмо били у могућности да анализирамо баш сваку интеракцију честица (којих – аутор нам не говори...) и решимо невероватно велики број једначина, то и није потребно јер се одређене интеракције понављају по одређеним механизмима што се дешава на више нивоа организације, но остаје питање зашто аутор инсистира на реторичком завођењу ове врсте одлазећи далеко од основних концепата и идеја књиге. Напоследку, *скок* са људског понашања и његове индетерминистичке природе нема никаквих додирних тачака са „индетерминизмом” Васељене; они су вођени сасвим различитим механизмима (не морамо нагласити и да судбина Васељене не зависи од судбине *Homo sapiens sapiens*). Повезивање Вагнерових *лајтмотива* са гравитационим таласом такође има метафо-

ричко значење и поређење, али не и физички смисао; какву енергију они преносе и да ли је аутор, премда такође погрешно, мислио на гравитоне? На концу, Хајзенбергов (Werner Heisenberg) принцип неодређености не тиче се индетерминизма стварности на честичном односно квантном плану, већ на нашу немогућност да истовремено одредимо положај и брзину честице; та неодређивост није садржана у техничким недостацима апаратуре за мерење, већ је инхерентна физичкој стварности (зато је квантну физику важно мислити у терминима вероватноће, а не (нужно) каузалних догађаја).

Чини се, дакле, да је аутор врло удаљеним и, у најмању руку, неконвенционалним тумачењима појмова физике желео да пружи другачију перспективу музичких термина и феномена, али да је основни проблем његовог приступа непремостиви јаз не само научних дисциплина и њима иманентних дискурзивних поља, већ и изучаваних феномена и нивоа стварности – при чему знак еквиваленције међу различитим категоријама никако не може бити оправдан. Не морамо истаћи и да цела музичка анализа коју нам је Поповић понудио *іравиіира* управо ка ‘прећутном’ поистовећивању фундаментално неповезивих садржаја и термина, односно ка поетски настројеној интерпретацији, а не пронаучној аргументацији.

Епилог: неколико речи о природи ненаучних пракси

Полижанровски дискурс се у праксама које претендују на научност показује као разочаравајући покушај њиховог утемељења; семантички слој наратива бива креиран из колизије фрагментарних садржаја дијаметрално различите природе и извора. Он подразумева закључивање по аналогiji, које није увек оправдано и не афирмише пронађену корелацију као научну и тачну јер је највећи број таквих релација бесмислен и препуштен *језичким иірама*. Употреба метафора постаје беспредметна пракса реторике када не остварује никакав физички смисао и ствара привид ерудиције уз употребу најразноврснијег арсенала термина (*безнайонски йоііенцијал, кинетіичка енеріја моііива, йермеабилності музичких іраница, моііив као енеріетіски іенерайіор, музичко йросііор-време*), док упоређивања и искораци у друге научне дисциплине, као и „информисање” читалаца о секундарним и често удаљеним феноменима у односу на садржај дела који је од првостепеног значаја, захтева информисаност самог писца и обавезује га на академску честитост и одговорност.¹¹ Научне праксе најчешће имају изграђен терминологички апарат који одговара њиховим аналитичким потребама, а позајмљени термини су најчешће ресемантизовани и не задржавају иници-

¹¹ Напомињемо да је аутор у свом делу користио свега један извор који се тиче физике док је у фуснотама пронађено још два извора из којих су цитиране две реченице.

цијални смисао иако га можда претпостављају само као значењски седимент. Интердисциплинарност има смисао када се ради о блиским или релативно блиским дисциплинама (анализа састава кристала и интердисциплинарно кретања ка спалеологији), док се семантичка оптерећеност реченица и реторика, још једном, показују као непријатељи научних пракси. Један је проблем, ипак, садржан у самој природи оваквих теорија:

„Због свега тога постојала је очита потреба за другачијим критеријумом разграничавања, и ја сам предложио (премда су године прошле пре него што сам публиковао овај предлог) да би као критеријум разграничавања требало узети *йодложностй йтеоријскої сисйема да буде йодбијен или ойоврйнуй*.” (Попер, 2002: 373).

Савремене теоријске праксе се најчешће темеље на прикупљеном индуктивном материјалу (емпиријске или дискурзивне природе) који касније бива интерпретиран у светлу ових теорија и њихових фундаменталних премиса. На тај начин је могуће наћи објашњење за било који феномен на свету унутар било које дискурзивне дисциплине, што никако није гарант истинитости тих судова. Бурдије нас суочава о са другим проблемом:

„Парадоксално, комуникација између професионалаца и лаика без сумње није тако тешка као у случају друштвених наука, где је баријера на уласку у поље мање видљива: непознавање специфичне проблематике која је историјски установљена у пољу и у односу на коју предложена решење од стране специјалисте добијају смисао, води ка томе да се научне анализе третирају као одговори на питања уопштеног значења, као што су то практична, етичка или политичка питања, то јест као ставови, најчешће као ‘напади’ (због последице скидања копрене).” (Бурдије, 2002: 344).

Научно знање у хуманистици сусреће се са две препреке; пре свега, реч је о познавању специфичног начина језичког општења која за свој циљ има прећутну идентификацију са тим друштвеним пољем. То постаје проблематично када истовремено игра улогу консензуса или критеријума истине, а не индивидуалног стила говора и писања. Поред тога, треба бити обазрив кад је реч о знању које се у хуманистици продукује и често погрешно ставља у рухо које му не припада; под премисом сложености стварности, без обзира на диверзитет интерпретација, објективно знање у хуманистици (кога данас има веома мало) бива злоупотребљено и идеолошки искривљено те таквом понашању и *бесконачном клизњу и ийтерацији означийеља* треба стати на пут. Последњи сусрет је, како то обично бива, исти као и онај са почетка:

„Мада, истовремено са или без одлагања текстови културе јесу и ефекат писања: *књижевностй*. То је парадокс који свака полижанровска теоријска пракса сусреће и са којим се на плану материјалних контрадик-

ција ломи, показује као крхка и немоћна да завлада науком, теоријом и филозофијом кроз књижевност.” (Шуваковић, 2006: 339. Други курзив: М. В.)

Захтевати од ње веће претенције од тога било би одвећ превише. Наука има сасвим другачије мотиве, темеље и стремљења.

Литература

- Батлер, К. (2007). *Постмодернизам*. Сарајево: ТКД Шахинпашић.
- Брикмон Ж. и Сокал А. (2018). *Интелектуални шарлапани*. Београд: Дерета.
- Бурдије, П. (1981). Интелектуално поље и стваралачка замисао. *Култура*, 10, 74-107.
- Бурдије, П. (2002). *Правила уметности*. Нови Сад: Светови.
- Лакан, Ж. (1986). *XI семинар – Четири темељна појма психоанализе*. Загреб: Напријед.
- Лиотар, Ж. Ф. (2005). *Постмодерно стање*. Загреб: Ибис.
- Попер, К. Р. (2002). *Претпоставке и њихова једина*. Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
- Поповић, Б. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: CLIO.
- Словић, С. Ж. (2019). Лиотарово постмодерно стање. *Бастија*, 48, 141-151.
- Џенкс, Ч. (2016). *Шта је постмодернизам?* Лозница: Карпос.
- Шуваковић, М. (1995). *Постмодерна*. Београд: Народна књига Алфа.
- Шуваковић, М. (2006). *Дискурзивна анализа*. Београд: Универзитет уметности.

POLYGENRE DISCOURSE IN THE WORK “MUSICAL FORM OR MEANING IN MUSIC” BY BERISLAV POPOVIĆ AS A RESULT OF THE EPISTEMOLOGICAL RELATIVISM: COLLISION OF THEORETICAL PHYSICS AND ANALYSIS OF MUSICAL FORM

Berislav Popović's contribution in the field of musical analysis is reflected in a series of different theoretical reviews and views on the score, primarily in terms of the innovation that he brings to the methodology of musical analysis. The specific interdisciplinary approach from music theory to theoretical physics, in that sense, makes a special step forward and we will try to see it in his book *Music form and meaning in music*. From the totality of the author's artistic, scientific and pedagogical personality, polygenre discourse, which this book is intoned, represents the result or discursive reflection of interdisciplinary movement and mediation between theoretical physics and musical analysis. The subject of our analysis will be the use of terminology, concepts and analytical tools of theoretical physics and the justification of their use in the context of music theory and analysis conducted by the author. Also, main point will be historical review and genesis of discursive position from which author speaks.

Keywords: epistemological relativism, polygenre discourse, interdisciplinary approach, methodology of scientific practice, musical theory