



UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET



# ULOGA FORME U ESTETICI POPULARNE MUZIKE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor:

prof. dr Una Popović

---

Kandidat:

Dušan Milenković

---

Novi Sad, 2022. godine

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА<sup>1</sup>

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Душан Миленковић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	проф. др Уна Поповић, ванредни професор, Филозофски факултет
Наслов рада:	Улога форме у естетици популарне музике
Језик публикације (писмо):	Српски језик (латиница)
Физички опис рада:	Унети број: Страница <u>400</u> Поглавља <u>10</u> Референци <u>968</u> Табела / Слика / Графикона / Прилога /
Научна област:	Филозофија
Ужа научна област (научна дисциплина):	Естетика (естетика музике, филозофија уметности, историја естетике)
Кључне речи / предметна одредница:	Естетика музике, естетика популарне музике, савремена естетика, форма, популарна музика, популарна уметност
Резиме на језику рада:	<p>У традиционалној естетици музике, музичка форма, која обухвата мелодијске, хармонске, ритмичке и структуралне аспекте музичког дела, има значајну улогу. Један од најзначајнијих естетичара музике Едуард Ханслик сматра да је анализа начина на који слушалац доживљава формалне аспекте композиција једини објективни теоријски приступ музичком делу. У раду се истражује у којој мери се естетичка концепција Теодора Грејсика у књизи <i>Слушање популарне музике: или, како сам научио да престанем да бринем и волим Лед Цепелин</i> и учење Ричарда Шустермана у књизи <i>Прагматистичка естетика: живети лепоту, преиспитати уметност</i> ослањају на увиде који се тичу музичке форме. На примеру ових концепција, у раду се разматра да ли сагледавање улоге музичке форме доприноси естетичкој тематизацији популарне музике.</p>

<sup>1</sup> Аутор докторске дисертације потписао је и приложио следеће Обрасце:

5б – Изјава о ауторству;

5в – Изјава о истоветности штапане и електронске верзије и о личним подацима;

5г – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штапаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

У досадашњим естетичким теоријама које се окрећу популарној музици, форма популарне музике није задобила одговарајућу теоријску обраду. Разматрајући разлоге због којих Грејсик и Шустерман поступају на овај начин, у раду анализирам њихову критику естетичке традиције (а између осталог, и Хансликовог учења), па показујем да је та критика у великој мери утицала на њихово избегавање отвореног теоријског дискурса о форми. Приликом критике естетичког наслеђа, ови аутори се ослањају на уобичајене интерпретације Хансликове естетике и појма музичке форме. У савременој естетици, Хансликово поимање форме и специфично музичког у музици сагледава се искључиво из перспективе формализма као естетичког опредељења. У дисертацији анализирам начин на који Ханслик говори о форми и специфично музичком у књизи *О музички лепом* и показујем да савремена литература о формализму не сагледава ову концепцију у целости. Хансликова естетичка теорија не ограничава естетски доживљај музике на перцепцију њених формалних и структуралних аспеката, већ сматра да слушалац музике узима у обзир и боју тона инструмената коришћених у тој композицији, као и одлике извођења. Такође, ова концепција не игнорише значај текста вокално-инструменталних композиција, иако се методолошки ограничава на анализу инструменталне музике.

Анализом Грејсикових и Шустерманових ставова, у дисертацији показујем да је њихово разумевање појма форме у великој мери детерминисано начином на који се у савременој естетици разуме Хансликова концепција и формалистичко опредељење. То чини да ови аутори запостављају анализу форме и структуре дела популарне музике. У дисертацији се показује да форма, схваћена у Хансликовом духу, игра већу улогу у овим учењима него што је то уочљиво у начину на који ови аутори формулишу своје концепције. Без обзира на изостанак одговарајућег теоретисања о форми, они указују у својим примерима на формалне аспекте дела популарне музике и базирају своје тезе на резултатима анализе доживљаја форме, али не говоре отворено о важности коју форма има у њиховој аргументацији. Занемаривање појма форме у овим концепцијама изазвало је проблеме у овим учењима. Грејсиково истицање естетске релевантности популарне музике у *Слушању популарне музике* није потпуно без конкретнијег осврта на формалне и структуралне аспекте ове музике. Овај аутор у анализи бројних примера слушачких пракси показује да слушаоци обраћају пажњу на ове карактеристике и на њима базирају своје естетско суђење.

	<p>Истовремено, Грејсиков говор о стилистичким и стратешким компетенцијама потребним за слушање и вредновање популарне музике зависи од чињенице да слушаоци узимају у обзир формалне аспекте ове музике, иако то овај аутор није анализирао у тој књизи. Уместо сагледавању улоге форме у доживљају и вредновању популарне музике, Грејсик се у <i>Слушању популарне музике</i> посвећује проблематици која не доприноси развијању његове естетичке позиције, као што је питање симболичких потенцијала ове музике. Шустерман показује отворену намеру да анализира форму у књизи <i>Прагматистичка естетика</i>, будући да једно поглавље назива „Форма и фанк: естетички изазов популарне уметности“. Ипак овај аутор то не чини у том поглављу и другим деловима књиге, будући да је у потпуности преокупиран одбраном естетског легитимитета популарне уметности од критика које јој упућује традиционална естетика. Он такође пропушта да анализира формалне и структуралне аспекте хип хопа у поглављу „Лепа уметност репа“, иако се у њему бави оним аспектима те врсте музике који се директно односе на њену форму, попут коришћења технике семпловања у њој.</p> <p>У дисертацији се долази до закључка да теоријски дискурс о музичкој форми није искључиво повезан са теоријским механизмима традиционалне естетике музике и Хансликове теорије, већ може имати значајно место и у савременим естетичким разматрањима феномена популарне музике. Уз помоћ говора о форми и специфично музичким аспектима, естетика популарне музике би могла остварити конкретне увиде о томе како слушалац доживљава и вреднује ову врсту музике. У дисертацији се илуструју начини на који би се будуће естетичке анализе ове врсте музике могле употпунити уз помоћ разматрања формалног и специфично музичког.</p>
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: Члан: Члан: Члан:
Напомена:	

KEY WORD DOCUMENTATION<sup>2</sup>

Document type:	Doctoral dissertation
Author:	Dušan Milenković
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	prof. dr. Una Popović, associate professor
Thesis title:	The Role of Form in the Aesthetics of Popular Music
Language of text (script):	Serbian language (Latin)
Physical description:	Number of: Pages <u>400</u> Chapters <u>10</u> References <u>968</u> Tables / Illustrations / Graphs / Appendices /
Scientific field:	Philosophy
Scientific subfield (scientific discipline):	Aesthetics (Aesthetics of Music, Philosophy of Art, History of Aesthetics)
Subject, Key words:	Aesthetics of Music, Aesthetics of Popular Music, Contemporary Aesthetics, Form, Popular Music, Popular Art
Abstract in English language:	<p>In the traditional aesthetics of music, musical form, which includes the melodic, harmonic, rhythmic, and structural aspects of music, plays a significant role. One of the most important aestheticians of music, Eduard Hanslick, believes that the analysis of the way the listener experiences the formal aspects of musical compositions is the only objective theoretical approach to music. In this dissertation, I analyze the extent to which Theodore Gracyk in his book <i>Listening to Popular Music: or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin</i>, and Richard Shusterman in his <i>Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art</i> rely on insights concerning musical form. On the example of these theories, I examine whether the consideration of the role of musical form contributes to the aesthetic thematization of popular music.</p>

<sup>2</sup> The author of doctoral dissertation has signed the following Statements:

56 – Statement on the authority,

5B – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5r – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

In contemporary aesthetic theories that focus on popular music, the form of popular music has not received adequate theoretical treatment. Considering the reasons why Gracyk and Shusterman act in this way, I analyze their criticism of the aesthetic tradition (and Hanslick's theory) and I show that this criticism largely influenced the avoidance of the theoretical discourse on the form. When criticizing aesthetic tradition, these authors rely on the usual interpretations of Hanslick's aesthetics and the concept of musical form in aesthetics. In contemporary aesthetics, Hanslick's understanding of form and the specifically musical is interpreted exclusively from the perspective of formalism as an aesthetic orientation. In the dissertation, I analyze the way in which Hanslick talks about form and the specifically musical in his book *On the Musically Beautiful* and I show that contemporary literature on formalism does not consider his concept of form in its entirety. Hanslick's aesthetic theory does not limit the aesthetic experience of music to the perception of its formal and structural aspects but believes that the music listener takes into account the timbre (i. e. the tone color) of the instruments used in that composition, as well as the characteristics of the performance. Also, this conception does not ignore the importance of the text (i. e. poetry or libretto) of vocal-instrumental compositions, although it is methodologically limited to the analysis of instrumental music.

Through the analysis of Gracyk's and Shusterman's theories, I try to show in the dissertation that their understanding of the concept of form is largely determined by the way in which Hanslick's conception and formalist orientation are understood in contemporary aesthetics. This makes these authors neglect the analysis of the form and structure of popular music pieces. In the dissertation, I demonstrate that form, as presented in Hanslick's theory, plays a greater role in these theories than it is evident in the way these authors formulate their conceptions. Regardless of the absence of a proper analysis of this aspect of music, these authors point in their music examples to the formal aspects of pieces of popular music and base their conclusions on the results of the analysis of the experience of form, but they do not speak openly about the importance of this kind of experience in their argumentation. The neglect of the concept of form in these conceptions caused problems in these theories. Gracyk's analysis of the aesthetic relevance of popular music in *Listening to Popular Music* is not complete without a more specific consideration of the role of formal and structural aspects of this music. In the examination of numerous examples of listening practices, this author shows that listeners pay attention to these formal features and base their aesthetic judgment on them.

	<p>At the same time, Gracyk's theory about the stylistic and strategic competencies necessary for listening and evaluating popular music depends on the fact that listeners take into account the formal aspects of this music, although this author did not examine this fact. Instead of looking at the role of form in the experience and evaluation of popular music, in <i>Listening to Popular Music</i>, Gracyk devotes himself to issues that do not contribute to the development of his aesthetic position, such as the question of the symbolic potential of this music. Shusterman shows an open intention to analyze form in his book <i>Pragmatist Aesthetics</i>, since he calls one of its chapters „Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art“. However, this author does not do this in that chapter and in other parts of the book, because he is completely preoccupied with defending the aesthetic legitimacy of popular art against the criticism directed at it by traditional aesthetics. He also fails to analyze the formal and structural aspects of hip hop in the chapter „The Fine Art of Rap“, although he deals in it with those aspects of popular music that directly relate to its form, such as the use of sampling techniques in it.</p> <p>The dissertation comes to the conclusion that the theoretical discourse on musical form is not exclusively limited to the theoretical mechanisms of traditional aesthetics of music and Hanlick's theory, but could also have a significant place in contemporary aesthetic considerations of popular music. With the analysis of form and specifically musical, the aesthetics of popular music could achieve insights about how the listener experiences and values this type of music. The dissertation illustrates the ways in which future aesthetic theories about this type of music could be more complete with the consideration of the formal and specifically musical.</p>
Accepted on Scientific Board on:	
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Member: Member: Member:
Note:	

## Sadržaj

<i>Sadržaj</i> .....	8
<i>Uvod</i> .....	9
<i>Pojam forme u estetičkoj literaturi</i> .....	39
<i>Forma u Hanslikovoj estetici muzike</i> .....	70
<i>Pojam forme u početnim poglavljima Grejsikove knjige</i> .....	115
<i>Uloga forme u Grejsikovoj afirmaciji estetskog doživljaja popularne muzike</i> .....	142
<i>Grejsikova kritika Hanslikove estetike i „teze o aktivnom slušanju“</i> .....	182
<i>Grejsik o vrednovanju popularne muzike: neistaknuti značaj doživljaja forme</i> .....	234
<i>Obrana popularne umetnosti u Šustermanovoj estetici i pitanje muzičke forme</i> .....	287
<i>Forma u Šustermanovom tekstu „Lepa umetnost repa“</i> .....	320
<i>Zaključak – prošlost, sadašnjost i budućnost forme u estetici popularne muzike</i> .....	353
<i>Literatura</i> .....	389



## Uvod

### *Pojam forme između estetičke tradicije i estetike popularne muzike*

Estetika popularne muzike kao nova teorijska oblast nastaje na temelju preispitivanja ograničenja tradicionalne estetike muzike, traženja prostora za njenu reviziju i dopunu, kao i pokušaja da se ova disciplina učini relevantnijom za savremene diskusije o muzici.<sup>3</sup> Kao takva, ona neizbežno poziva na dublju analizu teorijske i terminološke aparature estetičke tradicije, njenog značaja i mogućnosti primene na savremene estetske fenomene. Teme i probleme estetike ona preuzima ili dovodi u pitanje, adaptira za svoje potrebe ili zamenjuje adekvatnijim teorijskim i terminološkim opcijama. Autori u ovoj oblasti entuzijastično nastavljaju promišljanje problema estetske vrednosti dela popularne muzike, pitaju se o ontološkom statusu dela te vrste i sagledavaju njenu širu društvenu i političku relevantnost.<sup>4</sup> Istovremeno, u ovoj usko postavljenoj disciplini, neki tradicionalni problemi padaju u drugi plan, poput upoređivanja ostvarenja različitih umetnosti i traganja za zajedničkom uporišnom tačkom doživljaja i vrednovanja svega onog što se može smatrati umetničkim delom. U takvoj raspodeli interesovanja i zadataka koje estetika popularne muzike sebi namenjuje, kao i onih koje svesno ili prećutno ostavlja po strani, ne iscrpljuju se sve mogućnosti dijaloga koje ta savremena disciplina može uspostaviti sa tradicijom estetike. Ovako uspostavljen odnos jedne nove, specifičnije oblasti prema širokom teorijskom nasleđu na kome nastaje, podrazumeva i treći skup problema. To su problemi koje ta disciplina prosto još uvek ne uzima (dovoljno) u obzir, da li zbog toga što to nije predmet interesovanja njenih vodećih autora ili postoje neki dublji razlozi zbog kojih do analize tih problema ne dolazi.

Ukoliko, rukovodeći se ovakvom analizom odnosa estetike popularne muzike prema estetičkoj tradiciji, zadatak ovog rada formulišemo na najopštiji mogući način, onda se on ogleda u ispitivanju toga da li problemi koje pobuđuje tradicionalni pojam estetske *forme* pripadaju prvom, drugom ili trećem skupu estetičkih temâ prema kojima nova disciplina može uspostaviti određeni odnos. Ovaj pojam igrao je važnu ulogu u različitim razdobljima estetike, od uloge koja joj se dodeljuje u Kantovoj

---

<sup>3</sup> Gracyk, Theodore, „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

<sup>4</sup> *Ibid.*

(Immanuel Kant) *Kritici moći suđenja*, preko uticajne Hanslikove (Eduard Hanslick) estetike muzike, do autoriteta koji tokom 20. veka uživa teorija Klajva Bela (Clive Bell).<sup>5</sup> Budući da su estetički problemi povezani sa formom obeležili više od dvesta pedeset godina novije estetičke istorije, oni su utkani u same temelje ove discipline i diskusija o njegovom značaju u savremenim estetičkim usmerenjima predstavlja pitanje o razvoju ove discipline, njenoj važnosti i relevantnosti za današnje estetske fenomene i njenom odnosu prema prethodno razvijenim teorijskim i terminološkim mehanizmima.

U tom smislu, potrebno je zapitati se da li estetika popularne muzike prihvata, primenjuje i dopunjuje spektar značenjâ koji pojam (muzičke) forme ima u tradiciji, kritički ga odbacuje sa jasno izloženom argumentacijom, ili ga prosto ignoriše? Do kog god zaključka predstojeća analiza ovog problema bude dovela, ona će nametnuti i pitanje *razloga* zbog kojih je odnos estetike muzike prema pojmu forme takav kakav je. U tom slučaju, mogu biti u pitanju konkretni teorijski razlozi, ali i istorijski uslovljena percepcija ove tematike u estetici. Na te razloge može uticati specifičnost predmeta kojim se ova disciplina bavi, metodologija koja se primenjuje, ali i sklonosti samih autora ili opšte tendencije estetike kao discipline u savremenom dobu. Analiza odnosa prema formi u estetici popularne muzike i sagledavanje razloga zbog kojih je odnos tako uspostavljen u narednom koraku otvara i *evaluaciju* uočene dinamike u ovoj mladoj disciplini. Da li tako uspostavljen odnos prema formalnim aspektima muzičkih dela doprinosi problematici o kojoj je u ovoj disciplini reč ili bi odgovarajuća promena tog odnosa dovela do poboljšanja njene metodologije i zaključaka? U predstojećoj diskusiji ću pokušati da sagledam ulogu forme u estetici popularne muzike na sva tri pomenuta nivoa koja otvara taj problem: uviđanjem činjeničkog stanja kada je o tom odnosu reč, analizom razloga zbog kojih do tog stanja dolazi i normativnom refleksijom o tome da li ono doprinosi napretku ove discipline.

Već i samo formulisanje zadatka ovog rada – razmatranje značaja koji jedan tradicionalni pojam ima u savremenim estetičkim tekstovima – nosi sa sobom određene probleme i izazove. Naime, reč je o višeznačnom estetičkom pojmu i disciplini koja, iako postoji svega tridesetak godina, ima nesagledive granice i nije je

---

<sup>5</sup> Dowling, Christopher „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

moгуće sumirati u jednom radu ove vrste. Zbog toga ovako postavljen problem neophodno zahteva odgovor na nekoliko pitanja. O kom značenju pojma forme, kojim autorima i tekstovima će ovde biti reči? Po kom kriterijumu se vrši izbor značenja, autora i tekstova u ovom radu i kako će podrobnija analiza odabranog predmeta interesovanja doprineti bližem uvidu o odnosu jedne discipline prema svojoj tradiciji? U ostatku uvodnog poglavlja ću pokušati da odgovorim na ova pitanja, iako će neki od problemâ koje ću na tim mestima otvoriti zahtevati dodatnu elaboraciju u posebnim poglavljima ovog rada.

Pojam forme u estetici i drugim srodnim disciplinama podrazumeva puno različitih značenja, koja zavise od šire teorijske orijentacije autora koji ga koriste, istorijskih okolnosti u kojima se vode rasprave o formi, kao i od konkretnih teorijskih odluka autorâ koji ovom pojmu daju određeno mesto u svojim koncepcijama. U istoriji estetike (a posebno od 18. veka do danas), njegovo značenje seže od imenovanja neposredno čulno opazivih karakteristika predmeta iskustva, do precizno promišljene strukture umetničkog dela koja je sasvim udaljena od čulne neposrednosti. U slučaju umetničkih dela, ono može podrazumevati sve ono što ne pripada „sadržaju“ kao tematici i predmetu podražavanja u prikazivačkim umetnostima i značenjima koja su (svesno) uneta u delo, ali se može odnositi i na sam oblik, konturu dela, poredak njegovih delova i šire uvide o njegovoj strukturi. Dok u određenim teorijama smisao pojma forme direktno zavisi od filozofskih i epistemoloških pretpostavki autorâ koji ga koriste (što je slučaj u Kantovoj teoriji i učenjima određenih estetičara formalističke orijentacije), u drugim slučajevima se njegovo značenje nimalo ne oslanja na teorijsko saznavnu refleksiju autorâ, kojima je ponekad svako filozofiranje strano. Konačno, ovaj pojam se često ambiciozno primenjuje na različite umetničke fenomene u estetičkoj tradiciji (ali i teorijama savremenih autora poput Nika Zengvila [*Nick Zangwill*]), dok se u drugačijim teorijama uže definiše i ograničava na smisao koji pripada jednom umetničkom rodu.

U ovako dinamičnim istorijskim okolnostima, potraga za zajedničkim imeniteljem različitih konotacija koje taj pojam nosi predstavljala bi poduhvat čija je mogućnost primene na konkretno polje estetike popularne muzike u najboljem slučaju limitirana, ako ne i sasvim isključena. Dok ću se na ta različita značenja svakako osvrnuti u poglavlju posvećenom ovom pojmu, potragu za odgovarajućim razumevanjem pojma forme ću ovde usmeriti u pravcu koji se direktnije tiče problematike kojoj se

posvećujem u ovom radu. Naime, značenje pojma forme koje bi doprinelo svrhama ovog rada moralo bi se direktno ticati muzičke umetnosti, ali i estetike muzike kao etablirane oblasti u okviru estetičkog nasleđa, na temelju koje nastaje i estetika popularne muzike. Istovremeno, izabrano značenje tog pojma bi moralo biti relevantno za konkretne diskusije koje sprovodi ova nova disciplina, a ono bi bilo još adekvatnije za predstojeću analizu ukoliko se autori koji pripadaju toj disciplini neposredno osvrću na smisao koji bi se uzeo u obzir i u ovom radu.

Iako je teško u konglomeratu značenja i teorija, koje imaju u vidu savremeni autori, naći odgovarajući izbor koji će ispuniti prethodno ilustrovane kriterijume, jedno tradicionalno poimanje forme se može smatrati najboljim kandidatom kada je reč o potrebama ovog rada. U pitanju je smisao koji se formi pridaje u čuvenoj estetici muzike austrijskog teoretičara Eduarda Hanslika. Reč je o jednom od prvih autora koji se posebno posvećuje problemima u estetici muzike mimo izvođenja konsekvenci koje se tiču muzike iz estetičke teorije opštijeg karaktera. Kao takvo, njegovo razumevanje pojma forme je direktno usklađeno sa specifičnostima ove umetnosti. Učenje ovog autora, izloženo u knjizi *O muzički lepom*, i danas je predmet interesovanja brojnih autora koji se bave estetikom muzike,<sup>6</sup> a na njega se često osvrću i estetičari koji analiziraju popularnu muziku. Ovaj autor se obično smatra i osnivačem takozvanog „muzičkog formalizma“ u estetici, teorije koja smatra da se estetsko vrednovanje muzike zasniva isključivo na slušaočevom uvidu u formalna svojstva jednog muzičkog dela.<sup>7</sup> Bez obzira na pitanje o tome da li je Hanslikova estetika opravdano izjednačena sa tradicijom formalizma u estetici, takva kategorizacija svakako svedoči o tome da pojam forme nije marginalan u njegovom učenju i da se to učenje može uzeti u obzir kao primer koncepcije u kojoj se pitanju forme posvećuje puno pažnje. Savremena estetika muzike, bilo da uzima u obzir popularnu muziku ili ne, gotovo se neizbežno osvrće na Hanslikovu koncepciju prilikom govora o formi, što čini njegovo razumevanje ovog estetičkog pojma presudnim za tumačenje uloge koju ovaj pojam ima u estetici popularne muzike.

---

<sup>6</sup> Wilfing, Alexander, i Landerer, Christoph, „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022. Up. i Alperson, Philip, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ur.), Blackwell Publishing, Malden, 2004, str. 257.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Iako Hanslik ne definiše eksplicitno pojam forme u svojoj estetici, u njegovoj koncepciji je forma izjednačena sa melodijskim, harmonskim i ritmičkim aspektima kompozicije, ali i sa strukturom jednog muzičkog dela, budući da su pomenuti aspekti uvek deo određene celine jedne kompozicije, u kojoj dobijaju odgovarajuću ulogu i značaj. Formu Hanslik smatra jednim od *specifično muzičkih* aspekata jedne kompozicije; pored forme u izloženom smislu, domenu specifično muzičkog pripadaju i karakteristike zvuka jedne kompozicije, kao i odlike izvođenja. Određeni tumači Hanslikove estetike skloni su da pojam specifično muzičkog istaknu kao najvažniji pojam njegove koncepcije.<sup>8</sup> Iako, kao što ću pokušati da pokažem u radu, forma jeste za Hanslika *najvažniji* specifično muzički aspekt jednog dela, značenje pojma forme, kao i uloga koju on ima u njegovoj estetici, mora se sagledati uzimanjem u obzir šireg pojma specifično muzičkog. Konačno, potrebno je osvrnuti se i na činjenicu da Hanslikov pojam forme, definisan na priloženi način, podrazumeva i *strukturalne* aspekte jednog muzičkog dela. Budući da su određeni teoretičari koje ću imati u vidu u ovom radu skloni da tretiraju strukturu muzičkog dela nezavisno od šireg pojma forme (čak i kada imaju u vidu Hanslikovo razumevanje tog pojma), ali i da formalno u Hanslikovoj koncepciji izjednače sa strukturalnim, u radu ću u određenim prilikama, prilikom govora o formi, posebno istaći i strukturalne aspekte. U tom smislu, govoriću u odgovarajućem kontekstu o „formalnim i strukturalnim aspektima“ kompozicije, iako je, logički gledano, „strukturalno“ već sadržano u Hanslikovom pojmu forme. Dok ću u predstojećim delovima rada pojam forme ograničiti na smisao koji mu Hanslik pridaje u svojoj knjizi *O muzički lepom*, detaljno razmatranje svih nijansi značenja i konotacija koje ovaj pojam podrazumeva sprovešću u početnim poglavljima rada.

Hanslikova estetička teorija i značaj forme u njoj važni su u ovom radu zbog još jednog razloga. Naime, ova koncepcija je istorijski izvršila veliki uticaj na razvoj estetike muzike, time što je podstakla autore poput Fridriha Ničea (*Friedrich Nietzsche*), Teodora Adorna (*Theodor Adorno*), Pitera Kivija (*Peter Kivy*) i Stivena Dejvisa (*Stephen Davies*) na analizu mnogih teorijskih problema koji pripadaju ovoj

---

<sup>8</sup> Rothfarb, Lee i Landerer, Christoph „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: Hanslick, Eduard, *On the Musically Beautiful*, Oxford University Press, New York, 2018, Kindle Edition, (7.5 – 7.7). U nastavku rada ću, u slučaju digitalnih i „Kindle“ izdanja knjiga, brojeve paragrafa na koje se referenca odnosi priložiti u zagradama. Up. i Alperson, P, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 260.

disciplini. Čak i kada su ovi autori bili kritički nastrojeni prema tom učenju, oni su samim razmatranjem Hanslikovih stavova nastavljali diskusije o problemima koje je ovaj teoretičar otvorio i time reafirmisali temelje koje je on postavio toj disciplini. U tom smislu, ukoliko se u ovom radu ispostavi da analiza forme (shvaćene u Hanslikovom duhu) ima odgovarajući doprinos u rešavanju problema koje postavlja savremena estetika popularne muzike, onda će se i iz perspektive ove nove oblasti u estetici potvrditi vrednost i relevantnost tog estetičkog nasleđa. U tom slučaju, sagledavanjem uloge forme bi se moglo pokazati da kritički odnos koji estetika popularne muzike uspostavlja sa tradicijom ne treba biti nekritičko odbacivanje njenih teorijskih dometa, već da kritika tradicije može dovesti do produktivne dopune njenih rezultata.

U skladu sa estetičkom tradicijom, ali i savremenim autorima koje ću uzeti u obzir u ovom radu, formalne aspekte muzičkog dela smatram vrednosno neutralnim estetskim *karakteristikama*, odnosno *odlikama* tog dela (eng. *features*).<sup>9</sup> U skladu sa tim koji značaj ovim karakteristikama recipijent pridaje u doživljaju dela, one učestvuju u pridavanju takozvanih “estetskih svojstava” (eng. *properties*) delu i, u krajnjoj instanci, doprinose vrednosnom suđenju recipijenta. U istoriji estetike, različiti autori prihvataju različito određenje estetskih svojstava.<sup>10</sup> Ona podrazumevaju široku paletu termina, od kojih neki samim svojim značenjem upućuju na vrednosnu konotaciju, a neki tu konotaciju dobijaju u odgovarajućem kontekstu. Tako u estetska svojstva podjednako spadaju lepo, uzvišeno, unikatno, izražajno, disharmonično, depresivno, razgaljujuće, neozbiljno, duboko... Razlikovanje estetskih karakteristika i estetskih svojstava odgovara i načinu na koji Hanslik razume formu u svojoj estetici, iako problemi vrednovanja nisu u njoj dobili poseban tretman. Hanslik smatra da recipijent

---

<sup>9</sup> Ne postoji potpuno slaganje u literaturi kada je reč o razlikovanju vrednosno neutralnih karakteristika od estetskih svojstava. Određeni autori vrednosno neutralne karakteristike dela smatraju *vanestetskim* karakteristikama, drugi govore isključivo o svojstvima čak i kada imaju u vidu ove karakteristike, a neki od njih upotrebljavaju ove termine čas u jednom, čas u drugom smislu. Detaljnija diskusija o ovoj temi nije u domenu interesovanja ovog rada. Između ostalog, up. De Clercq, Rafael „The Concept of an Aesthetic Property“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 2 (Spring, 2002), str. 167-176. Shelley, James, "The Concept of the Aesthetic", u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ur.). <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>. 14.11.2022. Walton, Kendall, “Categories of Art,” u: *Philosophical Review*, 79, no 3 (1970), str. 335-338. Up. i Gracyk, T. *Listening to Popular Music: or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010, str. 39-40, 89.

<sup>10</sup> Shelley, James, "The Concept of the Aesthetic", u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>. 14.11.2022. Up. i Sibley, Frank, „Aesthetic Concepts“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition: An Anthology*, Peter Lamarque i Stein Haugom Olsen (ur), Blackwell Publishing, Malden, 2004, str. 127-128.

ostvaruje uvide o formi i drugim specifično muzičkim aspektima dela (i time dolazi u dodir sa vrednosno neutralnim karakteristikama dela), a ti uvidi mu omogućavaju da formuliše sud o “lepoti” (odnosno estetskoj vrednosti) tog dela. Kada je reč o estetskim karakteristikama, u Hanslikovoj teoriji se neke od njih mogu smatrati neposredno opazivim odlikama jednog dela, dok druge zavise od komplikovanijih iskustvenih operacija recipijenta ili posebnih znanja i veština koje on može imati. Melodijski tok u jednoj kompoziciji, uzet kao jednostavno kretanje tonova, može se smatrati neposredno opazivom odlikom jednog muzičkog dela, ali odgovarajuće tumačenje melodije jedne kompozicije, njenog odnosa prema njenoj harmonskoj podlozi, uspostavljenom ritmičkom kontekstu i njenog mesta u aranžmanu, odnosno strukturi kompozicije, nije svodivo na neposredno opazive odlike dela. Ovakva interpretacija formalnih aspekata jednog dela moguća je samo ukoliko slušalac poznaje odgovarajuću muzičku tradiciju kojoj pripada kompozicija. U radu ću pokušati da pokažem da u Hanslikovoj teoriji ne postoji epistemološko razumevanje forme (koje se može naći u nekim drugim estetičkim koncepcijama), već da način na koji ovaj teoretičar upućuje na formalne aspekte dela i njihovu važnost u procenjivanju “lepote” dela prećutno podrazumeva poznavanje muzičke tradicije, kojim se prevazilaze neposredno opažene odlike dela. Kao takva, Hanslikova teorija nije formalistička u smislu koji se u današnjoj estetici pridaje tom pojmu.

Oslanjanje na Hanslikov pojam forme tako ne podrazumeva nužno i prihvatanje teorijskog konteksta u kome se insistira na formalizmu, iako se stanovište ovog estetičara u istoriji estetike najčešće poistovećivalo sa tim teorijskim opredeljenjem. Sam po sebi, pojam forme koji obuhvata melodijske, harmonske, ritmičke i strukturalne aspekte nikako ne implicira da su ovi aspekti jedini važni za govor o vrednosti muzičke kompozicije, kao što smatraju zastupnici formalizma (na šta ću se detaljnije osvrnuti u poglavlju o pojmu forme). Korišćenjem Hanslikovog pojma forme u ovoj disertaciji ne želim da sugerišem da je potrebno prihvatiti restriktivni okvir formalizma za teorijsku refleksiju o popularnoj muzici. Umesto ekskluzivnih, diskriminatorских teorijskih rešenja, koja teže ignorisanju određenih aspekata muzičkog dela zarad promovisanja onih koji se izdvajaju kao presudni, u ovom radu upućujem na drugačiju teorijsku strategiju već i samom tematikom koju razmatram. Naime, potrebno je sagledati u kojoj meri analiza forme može imati svoje mesto i doprineti savremenim estetičkim stremljenjima, podjednako i rame uz rame sa

analizom drugih i drugačijih aspekata jednog muzičkog dela. Ukoliko se predstojećim razmatranjem ispostavi da forma može doprineti savremenom estetičkom diskursu o popularnoj muzici, njen značaj neće biti potrebno dokazivati njenim *ekskluzivnim* statusom među drugim estetičkim temama, već je dovoljno pokazati da estetika popularne muzike ima dobre razloge da bude *inkluzivnija* kada je reč o nekim tradicionalnim estetičkim problemima. Razume se, jedan aspekt muzičkog dela može biti relevantniji za rešavanje nekog konkretnog estetičkog pitanja – forma bi, primera radi, bila manje značajna od sadržine, odnosno tematike za razmatranje višeznačnosti jednog muzičkog dela – ali to ne znači da će se jedan aspekt proglasiti važnijim od drugog u opštem pregledu tema koje obrađuje ova disciplina. U tom smislu, u ovom radu se ne uspostavlja nikakva hijerarhija između forme i drugih aspekata dela popularne muzike. U duhu teorije Ričarda Rortija (*Richard Rorty*) izložene u knjizi *Konsekvence pragmatizma*, u kojoj se postavlja pitanje o izboru između „platonizma i pozitivizma“, na koje ovaj teoretičar odgovara smatrajući da ne treba izabrati između ponuđenih alternativa, već „promeniti temu“, tako se i u ovom radu ne vrši odabir između formalizma, kognitivizma, kontekstualizma i tome slično, već se „menja tema“ u pravcu inkluzivnije savremene estetike.<sup>11</sup>

Jasno određenje pojma muzičke forme, koje se u ovom radu sprovodi oslanjanjem na smisao koji on ima u Hanslikovoj koncepciji, važno je i zbog jedne specifičnosti koju sadrži estetička diskusija o ovom aspektu umetničkog dela. „Forma“ je tehnički termin u estetici i teoriji umetnosti kojim se ukazuje na konkretne elemente jednog umetničkog dela. Kada se ovaj pojam koristi u estetičkom diskursu i ima odgovarajuću ulogu u diskusijama o doživljaju i vrednovanju umetničkog dela, njime se podrazumeva da su i čitaoci, kao i autori jedne estetičke studije, u stanju da na odgovarajući način *dožive* formalne elemente dela, razlikuju ih od drugih aspekata tog dela i tome slično. U tom smislu, tekst određenog autora može upućivati na formalne aspekte jedne kompozicije (melodijske, harmonske, ritmičke, strukturalne) i samim *primerima* muzičkih dela, pre i nezavisno od bilo kakve teorijske refleksije, pa i estetičkog promišljanja u kome pojam forme, kao apstraktni entitet, doprinosi teorijskim analizama. Teorijska analiza se može osloniti na neposredne (autorove) uvide o ovim aspektima ili na tuđe svedočanstvo o njima i uključiti ih u rešavanje estetičkih problema. Primera radi, u Hanslikovom učenju se o pojmu forme i njenom

---

<sup>11</sup> Rorti, Ričard, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992, str. 49.



značaju eksplicitno govori kada se razmatra pitanje „lepote“ muzičkog dela, ali se upućuje na formalne aspekte dela klasične muzike i u primerima o kojima ovaj teoretičar govori.<sup>12</sup> Postoji jasna povezanost u njegovoj teoriji između uvida u formalne elemente jednog muzičkog dela i njegovih teorijskih zaključaka o izricanju vrednosnog suda o muzičkim delima.

Na koji način ova (gotovo trivijalna) činjenica o razlici između forme kao predmeta doživljavanja konkretnih dela i apstraktnog pojma forme u estetičkom diskursu utiče na ispitivanje značaja forme u estetici popularne muzike? Potraga za ulogom forme u estetici ove vrste ne može se svesti samo na potragu za slučajevima u kojima jedan autor *neposredno* koristi estetički pojam forme – ona se ne može redukovati na terminološko pretraživanje literature. U određenoj koncepciji ove vrste, jedan teoretičar može upućivati na formalne aspekte muzike o kojoj u svojim tekstovima govori, a da se nijednog trenutka ne osvrne na pojam forme u estetičkom smislu te reči. On ih ne mora ni nazivati „formom“ (u Hanslikovom ili nekom drugom smislu). Nasuprot tome, on može neprestano upućivati na melodijske, harmonske, ritmičke i strukturalne aspekte jednog dela, ali tim aspektima ne mora pridavati poseban značaj u svojoj diskusiji, već ih može uključivati u širu, drugačije usmerenu teorijsku refleksiju o jednom delu ili muzičkoj umetnosti uopšte. Štaviše, jedan teoretičar može direktno uključiti te aspekte jednog dela u svoju argumentaciju o određenom teorijskom problemu, ali se ne mora nijednog trenutka osvrnuti na to kako recipijent uviđa ove elemente jedne kompozicije, koji značaj im pridaje i kako od uvida o takvoj recepciji doći do opštih estetičkih zaključaka. Konačno, estetičar popularne muzike može čak i kritikovati Hanslikovu koncepciju, ne pristajući na estetički diskurs u duhu ovog teoretičara, ali istovremeno se i sam ponašajući kao Hanslik u analizi određenih primera. Forma može biti važna (pa čak i od presudnog značaja) u jednoj koncepciji iako se u njoj nijednog trenutka ne reflektuje o pojmovnoj artikulaciji melodijskih, harmonskih i ritmičkih aspekata muzike, dok se hanslikovski teorijski principi i terminološka aparatura odbacuju iz sasvim drugog razloga.

Ovakve okolnosti umnogome otežavaju postupak analize uloge forme u ovoj estetičkoj oblasti. Ipak, predstojeća analiza će uzeti u obzir sve ove teorijske mogućnosti i osvrnuti se na potencijalne probleme u teorijama autora koji se bave

---

<sup>12</sup> Hanslick, Eduard, *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 63-64, 83-84.

ovom disciplinom. Ako jedan autor ukazuje na formalne aspekte jedne kompozicije svojim primerima, zašto se u teorijskom razmatranju muzike ne služi estetičkim pojmom forme i oslanja na teorijske domete estetičkog nasleđa, kao što je Hanslikova koncepcija? Nadalje, ukoliko na formalne elemente jednog dela određeni teoretičari ukazuju drugačijom terminologijom, zašto ne koriste terminološke obrasce estetičke tradicije (posebno ukoliko već imaju u vidu Hanslikovo učenje ili neku drugu teoriju koja otvoreno govori o formi)? Konačno, ukoliko savremeni estetičari popularne muzike poseduju čak i neke teorijske mehanizme nalik Hanslikovoj estetici, a istovremeno kritikuju ili odbacuju ovu koncepciju, da li su oni u potpunosti pravedni prema predmetu svoje kritike? Iako će proširenjem na ovakve slučajeve analiza uloge forme u ovom radu biti komplikovanija, važno je sprovesti je kako bi se sagledalo pitanje odnosa estetike popularne muzike prema estetičkoj tradiciji koja je u njoj, kao što je već pomenuto, predmet kritike. Ukoliko estetika popularne muzike često ukazuje na formalne aspekte jednog dela, služi se sopstvenim uvidima o njima za svoje teorijske zaključke i tome slično, onda je potrebno rehabilitovati estetičku teoriju o formi (poput Hanslikove koncepcije) u ovoj disciplini i sagledati mogućnosti da se to teorijsko nasleđe adekvatno primeni na nove muzičke fenomene i time doprinese napretku estetike.

### *O autorima i literaturi*

Na koji način ću u ovom radu razmotriti ulogu ovako shvaćenog pojma forme u estetici popularne muzike? Kako bih analizu koja predstoji učinio što konkretnijom, u radu ću estetiku popularne muzike sagledati iz perspektive rada dvojice estetičara koji su ostvarili poseban doprinos u ovoj disciplini. Prvi od njih je Teodor Grejsik (*Theodore Gracyk*), koji se sa sigurnošću može smatrati najproduktivnijim autorom na polju estetike popularne muzike, dok je drugi Ričard Šusterman (*Richard Shusterman*), jedan od prvih teoretičara koji se bavi tom disciplinom i njen najpoznatiji predstavnik u estetičkim i filozofskim krugovima. U nastavku ću nešto detaljnije ilustrovati u čemu se sastoje estetička interesovanja ovih autora i šta ih čini posebno relevantnim kao predstavnike estetike popularne muzike u ovom radu.

Teodor Grejsik je teoretičar koji se više od svih drugih autora posvećuje raznovrsnim problemima u estetici popularne muzike i koji i dalje aktivno radi na ovom polju.

Ovaj autor, čiji je rad primarno okrenut teorijskoj refleksiji o muzici, objavio je više knjiga koje pripadaju domenu estetike muzike, a popularna muzika predstavlja tematiku kojoj je posvećena najveća pažnja. U trenutku pisanja ovog rada, Grejsik ima tri objavljene knjige koje se direktno tiču problema kojima se bavi estetika popularne muzike, dok je četvrta u procesu objavljivanja. Objavljene knjige su *Ritam i buka: estetika roka (Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock)* (1996),<sup>13</sup> *Želim da budem ja: rok muzika i politika identiteta (I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity)* (2001)<sup>14</sup> i *Slušanje popularne muzike: ili, kako sam naučio da prestanem da brinem i volim Led Cepelin (Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin)* (2007).<sup>15</sup> U pomenutim knjigama, Grejsik je obradio puno različitih aspekata ove problematike, od sagledavanja specifičnosti roka kao oblika popularne muzike, njenog ontološkog statusa i uloge izvođenja u ovoj vrsti muzike, razmatranja doživljaja i vrednovanja popularne muzike, ali i promišljanja širih društvenih uloga ove vrste muzike i odnosa estetskog i političkog u njoj. Tokom 2022. godine, autor će objaviti i knjigu *Stvaranje značenja u popularnoj pesmi: filozofski eseji (Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays)*, u kojoj se bliže posvećuje pitanjima uloge i značaja teksta popularne muzike.<sup>16</sup> Ukoliko se uzmu u obzir i brojni naučni radovi iz ove oblasti koje je Grejsik objavio od 1992. godine do današnjih dana,<sup>17</sup> on se može smatrati centralnom figurom u estetici popularne muzike. Kao vodeći autoritet iz ove oblasti, on je i autor teksta o estetici popularne muzike na „Internet enciklopediji filozofije“ (*Internet Encyclopedia of Philosophy*) – prvom pokušaju sistematizovanja rada različitih estetičara u domenu ove discipline.<sup>18</sup> Zbog toga što Grejsik detaljno i sistematično analizira čitav niz teorijskih problema koji pripadaju domenu estetike popularne muzike, ovaj autor je

---

<sup>13</sup> Gracyk, T. *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham, 1996.

<sup>14</sup> Gracyk, T. *I Wanna be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Temple University Press, Philadelphia, 2001.

<sup>15</sup> U daljem tekstu: *Slušanje popularne muzike*.

<sup>16</sup> Gracyk T. *Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays*, Bloomsbury Academic, London, 2022 (Manuscript). Zahvaljujem se gospodinu Grejsiku što mi je poslao ovu knjigu u digitalnom obliku pre zvaničnog objavljivanja.

<sup>17</sup> Grejsikov tekst „Adorno, džez i estetika popularne muzike“ objavljen je 1992. godine. Up. Gracyk, T. „Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music“, u: *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992), str. 526-542.

<sup>18</sup> Gracyk, T. „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

ključan za analizu koju sprovodim u ovom radu i njemu je posvećen najveći deo predstojećeg teksta.

Za razliku od Grejsika, američki teoretičar Ričard Šusterman je estetičar širih interesovanja, koja nisu ograničena na muziku, već uključuju i opštije estetičke diskusije o mogućnosti pragmatističkog utemeljenja ove discipline, problemu interpretacije i estetičkom razmatranju književnosti, estetici tela, kao i pitanju odnosa estetskog i etičkog, odnosno doprinosa estetike društveno-političkoj stvarnosti.<sup>19</sup> Ovaj autor je devedesetih godina prošlog veka izvršio veliki uticaj na različite oblasti u estetici, pa i na estetiku popularne muzike svojom knjigom *Pragmatistička estetika: živeti lepotu, preispitati umetnost (Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art)* (1992) u kojoj revitalizuje pragmatističko usmerenje u estetici po uzoru na teoriju Džona Djujija (*John Dewey*).<sup>20</sup> Šusterman je bio jedan od prvih mislilaca koji su iz estetičke perspektive pristupili problemima popularne muzike. Ovaj teoretičar je izvršio veliki uticaj na estetiku popularne muzike dvama tekstovima o ovoj problematici. To su radovi „Forma i fank: estetički izazov popularne umetnosti“ i „Lepa umetnost repa“ objavljeni nezavisno jedan od drugog početkom devedesetih godina prošlog veka, a zatim objedinjeni u knjizi *Pragmatistička estetika*. Budući da su objavljeni pre svih drugih značajnijih filozofskih i estetičkih refleksija o popularnoj muzici (ukoliko ne računamo tekstove u kojima se ova vrsta muzike jednostavno odbacuje ili kritikuje iz neke opštije perspektive), oni su predstavljali osnovu za veliki broj predstojećih estetičkih osvrta na popularnu muziku.<sup>21</sup> Ovo je posebno slučaj sa pomenutom studijom o hip hop muzici, koja je verovatno najpoznatiji naučni rad iz oblasti estetike popularne muzike, preveden na više jezika i citiran u gotovo svim studijama iz ove oblasti koje ću uzeti u obzir u ovom radu. U poslednje dve decenije, Šusterman je doživeo svetsku afirmaciju i kao pokretač i glavni zastupnik nove estetičke discipline pod nazivom „somaestetika“ (*somaesthetics*).<sup>22</sup> Ovo estetičko usmerenje teži da reafirmiše ulogu tela u estetičkom diskursu, da sagleda telo kao

---

<sup>19</sup> Up. Šustermanovu bibliografiju na zvaničnom sajtu Florida Atlantik Univerziteta. „Humanities Chair“, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/>. 14.11.2022.

<sup>20</sup> U radu koristim drugo izdanje pomenute knjige. Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2000. U daljem tekstu: *Pragmatist Aesthetics*.

<sup>21</sup> Up. Gracyk, T. „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

<sup>22</sup> Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics*, str. 262-283.

subjekt estetskog iskustva i pokaže kako su različiti oblici telesnog ponašanja determinisani ovim iskustvima. Rezultate ove analize Šusterman primenjuje u domenu umetnosti i objašnjava oblike stvaralaštva poput plesa, fotografije i arhitekture, ali i sagledava mogućnosti primene ovakvog istraživanja tela u epistemologiji, pa čak i u različitim oblicima telesne terapije u zvaničnoj i alternativnoj medicini.

Šta je sa ostalim savremenim autorima koji se posvećuju problemima popularne muzike? Razume se, ne treba izgubiti iz vida da su se i mnogi drugi autori bavili ovim pitanjima. U ranim danima ove discipline, značajne teorijske doprinose su pružili Brus Bo (*Bruce Baugh*) i Stiven Dejvis (*Stephen Davies*).<sup>23</sup> Od početka 21. veka, važne diskusije o problemima popularne muzike su otvorili i Ralf fon Apen (*Ralph von Appen*) i Endrju Kanija (*Andrew Kania*).<sup>24</sup> Poslednjih godina, posebno je značajna Kanijina obimna studija pod nazivom *Filozofija zapadne muzike: savremeni uvod* (*Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*) u kojoj se popularna muzika tretira ravnopravno sa primerima iz klasične muzičke tradicije. Ipak, za razliku od Grejsika i Šustermana, nijedan od pomenutih autora ne formuliše sistematičnu teoriju kojom pokušava da reši više estetičkih problema koji se tiču popularne muzike. Umesto toga, ovi autori su posvećeni potrazi za konkretnijim teorijskim rešenjima, poput pitanja ontološkog statusa popularne muzike, njene ekspresivnosti ili određenih specifičnosti koje se mogu uočiti u nekim oblicima njenog stvaralaštva. U ovakvom postupanju, nijedan od njih ne izdvaja pojam forme u popularnoj muzici kao temu od posebne važnosti, dok se u slučaju Šustermana značaj ove estetičke problematike bar sugerše naslovom teksta „Forma i fank“. Takođe, izuzev Kanije koji ima znatno širu perspektivu, svi pomenuti autori tematizuju samo izvesne žanrove popularne muzike – Bo i Dejvis se koncentrišu na rok (iako taj pojam shvataju šire nego što se on danas upotrebljava), a fon Apen uzima u obzir elektronsku plesnu muziku.

---

<sup>23</sup> Baugh, Bruce, „Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 498-504. Davies, Stephen, „Rock versus Classical Music“, u: *Ibid*, str. 505-516.

<sup>24</sup> von Appen, Ralph „On the aesthetics of popular music“, u: *Music Therapy Today* (Online 1st April) Vol.VIII (1) (2007), str. 5-25. Up. i Kania, Andrew, *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*, Routledge, New York, 2020.

U tom smislu, jedino se Grejsik i Šusterman osvrću na pitanja popularne muzike uzimajući u obzir njenu punu raznovrsnost. Kao takvi, njihovi tekstovi ne predstavljaju jednokratne teorijske refleksije o trenutno aktuelnim kulturnim fenomenima, već obelodanjuju širu tendenciju da se o fenomenu popularne muzike govori iz perspektive dobro utemeljene estetičke teorije. Konačno, detaljnija analiza estetičkih koncepcija u kojima se analiza forme očekuje, bilo zbog toga što je sugerisana naslovom Šustermanovog teksta ili što na nju upućuje sistematičnost Grejsikovog poduhvata, mogla bi obelodaniti razloge zbog kojih ona ipak nije prisutna u koncepcijama drugih navedenih autora i uputiti nas na navike, konvencije i predrasude estetike popularne muzike kao discipline.

Imajući u vidu široki Grejsikov estetičko muzički opus, kao i brojne Šustermanove doprinose različitim estetičkim diskusijama, potrebno je odgovoriti na pitanje o tome koje teorijske studije ovih autora su posebno relevantne za diskusiju o ulozi forme u estetici popularne muzike. Budući da Grejsikova estetika popularne muzike podrazumeva širok opus koji bi predstavljao preveliki poduhvat čak i za poseban doktorski rad o ulozi forme u njegovoj koncepciji, u ovom radu se ograničavam na njegovu teoriju izloženu u knjizi *Slušanje popularne muzike*. Višestruki su razlozi zbog kojih se predstojeće razmatranje ograničava upravo na ovu Grejsikovu knjigu. Jedan od razloga vidljiv je već i u samom naslovu pomenute knjige. U njoj je reč o *popularnoj muzici* kao čitavom skupu muzičkih žanrova koji stoje nasuprot „visokoj“ muzici (klasičnoj muzici i određenim oblicima džez), dok se autor u drugim dvema knjigama, *Ritam i buka: estetika roka* i *Želim da budem ja: rok muzika i politika identiteta* fokusira na *rok muziku*. Grejsikovo ograničavanje na jedan žanr (i podžanrove roka) u tim knjigama onemogućava ili znatno otežava upoređivanje njegovog teorijskog poduhvata sa drugim sličnim postupcima u domenu estetike popularne muzike, poput Šustermanove koncepcije okrenute fanku i hip hopu. Takođe, Grejsikovo fokusiranje na rok znači i udaljavanje od opštijih tendencija estetike popularne muzike kao discipline i posvećivanje konkretnim problemima roka. Da bi se u ovakvim okolnostima opravdala posebna relevantnost tog žanra popularne muzike, potrebna je posebna argumentacija o tome zašto se ovom skupu muzičkih fenomena poklanja posebna pažnja. Grejsik otvara knjigu o ritmu i buci upravo čineći to, ali se njegovi stavovi na ovom mestu mogu smatrati problematičnim. „Rok muzika nije ni stil ni žanr muzike. (...) Najupečatljivija karakteristika roka u domenu

popularne muzike mogla bi ležati u domenu ontologije, u tome šta je muzičko delo u rok muzici nasuprot tome šta ono jeste, na primer, u džezu i kantri muzici. Rok je tradicija popularne muzike u kojoj se stvaranje i širenje (eng. *dissemination*) fokusiraju na tehnologiju snimanja<sup>25</sup>. Međutim, izložene napomene važe i za sve druge oblike popularne muzike, poput hip hopa, elektronske plesne muzike, pop muzike, kao i druge žanrove koji se ne mogu jednostavno poistovetiti sa rok muzikom. Sledstveno tome, Grejsikovo interesovanje za popularnu muziku u celini u kasnije napisanoj knjizi na adekvatniji način ilustruje situaciju u savremenoj muzičkoj produkciji i stremi teorijskim rešenjima koja će biti primenljiva na raznovrsne oblike stvaralaštva.

Grejsikovo interesovanje u *Slušanju popularne muzike* je direktno usmereno na estetičku problematiku, jer se u njoj najveća pažnja posvećuje doživljaju i vrednovanju te vrste muzike. U skladu sa njenim naslovom, Grejsik u knjizi *Slušanje popularne muzike* želi da razmotri na koji način se odvija sama slušalačka praksa usmerena ka raznovrsnim oblicima popularne muzike, poput roka (kome se, očekivano, daje izvesna prednost), ali i bluza, hip hopa i hevi metala. U centru pažnje u toj knjizi nalazi se razmatranje pitanja o tome na koji način estetske karakteristike ove muzike (a ne društvene vrednosti koje ona može sugerisati) podstiču ljude da se okrenu slušanju popularne muzike, ali i koje veštine ovi slušaoci razvijaju kako bi na odgovarajući način uživali u njoj. Nasuprot tome, kao što prethodno navedeni citat iz Grejsikove prve knjige o roku već sugerise, američki estetičar je u knjizi *Ritam i buka: estetika roka* preokupiran drugačijom teorijskom problematikom, koja je bliža ontologiji muzike. U njoj autor iznosi i brani tezu o tome da dela rok muzike postoje pre svega kao snimak kompozicije u studiju, a zatim prelazi i na diskusiju o tome kakav je status izvođenja u rok muzici, kao i koja je važnost glasnoće i ritma u njoj.<sup>26</sup> Stavovima iz oblasti ontologije muzike i diskusiji o glasnoći i ritmu pridruženi su u ovoj knjizi i prethodno objavljeni tekstovi o tendenciji da se rok muzika tumači iz perspektive ideja romantizma, kao i tekst o Adornovoj kritici popularne umetnosti.<sup>27</sup> Nijedna od ovih tema nije posebno relevantna za razmatranje uloge forme u estetici popularne muzike. Na sličan način, problemi koje Grejsik obrađuje u knjizi *Želim da*

---

<sup>25</sup> Gracyk, T. *Rhythm and Noise*, str. 1. Svi prevodi izdanja objavljenih na engleskom jeziku u ovoj disertaciji su moji, ukoliko nije drugačije istaknuto.

<sup>26</sup> *Ibid*, str. 37-147.

<sup>27</sup> *Ibid*, str. 149-206.

*budem ja: rok muzika i politika identiteta* predstavljaju širu diskusiju o načinu na koji popularna muzika utiče na formiranje „ličnog i političkog identiteta“.<sup>28</sup> Kao takva, ona se ne bavi striktno estetičkom tematikom, a približava se širim diskusijama u filozofiji umetnosti time što govori o tome da li je potrebno popularnu muziku smatrati masovnom umetnošću ili popularnom kulturom.<sup>29</sup> Budući da su na stvaranje ličnog i političkog identiteta uz pomoć popularne muzike presudna značenja, a ne njeni formalni i specifično muzički aspekti, ova knjiga, kao ni poslednje poglavlje *Slušanja popularne muzike* u kome je uticaj muzike na formiranje identiteta takođe ukratko izložen,<sup>30</sup> nije u interesu istraživanja koje sprovodim u ovom radu.

Konačno, za razliku od drugih navedenih studija, Grejsikova knjiga o slušanju popularne muzike predstavlja svojevrsno zaokruženje njegovog rada na polju estetike popularne muzike. Naime, nakon teorijske obrade problematike slušanja popularne muzike, autor se posvećuje širem razmatranju muzike iz estetičke perspektive, kao i drugim oblicima muzičkog stvaralaštva. Od objavljivanja knjige *Slušanje popularne muzike* do danas, Grejsik najpre objavljuje nekoliko studija o estetici muzike, posvećenih širem kontekstu koji nije ograničen na različite oblike popularne muzike: autorsku knjigu *O muzici* iz Rutlidžove serije „Razmišljanje u akciji“, (*On Music: Routledge Thinking in Action Series*) (2013), a zatim priređuje, zajedno sa Endrjuom Kanijom i Rutlidžov priručnik *filozofiji i muzici* (*The Routledge Companion to Philosophy and Music*) (2011). Nakon interesovanja za opštije probleme muzičkog stvaralaštva, Grejsik se posvećuje još jednoj specifičnoj problematici – džez muzici u knjizi *Džez i filozofija umetnosti* (*Jazz and the Philosophy of Art*) (2018), u koautorstvu sa Li Braunom (*Lee B. Brown*) i Dejvidom Goldblatom (*David Goldblatt*). Tek nakon pomenutih studija, ovaj autor se vraća problematici popularne muzike knjigom *O popularnoj pesmi* koja će biti objavljena tokom 2022. godine, ali u ovom slučaju ne formuliše opštiju estetičku teoriju o popularnoj muzici, već se posvećuje specifičnijim problemima koje izaziva tekst pesama ove vrste. U tom smislu, *Slušanje popularne muzike* predstavlja jedinu studiju u njegovom širokom opusu u kojoj su sistematično izloženi problemi estetike popularne muzike, pa ona predstavlja odgovarajuću temu ovog rada.

---

<sup>28</sup> Gracyk, T. *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, str. ix.

<sup>29</sup> *Ibid*, str. 18-26.

<sup>30</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 176-190.



U slučaju Šustermanove estetike, nalazimo se u nešto jednostavnijim okolnostima kada je reč o dilemi o tome koje njegove tekstove treba uzeti u obzir u ovom radu. Ovaj autor svoju estetiku popularne muzike izlaže u svega nekoliko tekstova, od kojih su najuticajniji već pomenuti tekstovi „Forma i fank“ i „Lepa umetnost repa“, objavljeni u okviru *Pragmatističke estetike*, koji će biti neposredni predmeti analize i u ovom radu. Pored tih studija, Šusterman se bavi širom estetičkom problematikom povezanom sa pitanjima popularne muzike i u jednom tekstu o kantri muzici, kao i u nekoliko dodatnih elaboracija njegovih stavova o društvenoj ulozi hip hopa.<sup>31</sup> U radu se ograničavam na pomenute tekstove o fanku i hip hopu iz nekoliko razloga. Jedan od njih je sasvim očigledan – u jednom od njih je forma izdvojena i u samom naslovu. Oba pomenuta teksta našla su svoje mesto u *Pragmatističkoj estetici*, a autor je u njoj između njih uspostavio i odgovarajući odnos, pa se objedinjenim osvrtom na stavove izložene u njima dobija veći uvid u Šustermanova estetička rešenja. Činjenica da su ta dva teksta objavljena u sklopu njegove afirmacije pragmatističke estetike obezbeđuje mogućnost da se konkretni estetički problemi razmotreni u njima uporede sa opštim Šustermanovim pragmatističkim stavovima, izloženim u drugim poglavljima te knjige. Ove tekstove, kao pionirske poduhvate u estetici popularne muzike koji su imali veliki uticaj na potonje estetičke refleksije, ima u vidu i Grejsik u *Slušanju popularne muzike* i u tekstu na „Internet enciklopediji filozofije“. Šustermanovi tekstovi o fanku i hip hopu relevantni su za predmet ovog rada i zbog toga što oni i danas pobuđuju interesovanje savremenih estetičara. Da je to slučaj, potvrđuje i činjenica da je u maju 2022. godine održana i velika konferencija u Budimpešti posvećena tridesetogodišnjici Šustermanove knjige *Pragmatistička estetika*, na kojoj se nekoliko autora osvrnulo i na teme povezane sa njegovom estetikom popularne muzike.<sup>32</sup> Pored ovog naučnog skupa, povodom jubileja je objavljen i zbornik *Šustermanova somaestetika: od hip hop filozofije do politike i izvođačke umetnosti* (*Shusterman's Somaesthetics: From Hip Hop Philosophy to Politics and Performance*

---

<sup>31</sup> Shusterman, R. „Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 2, Aesthetics and Popular Culture (Spring, 1999), str. 221-233. Up. i Shusterman, R. „Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism, and Other Issues in the House“, *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1995), str. 150-158; Shusterman, R. „Rap as Art and Philosophy“, u: *A Companion to African-American Philosophy*, Tommy L. Lott i John P. Pittman (ur), Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 419-428.

<sup>32</sup> Videti program konferencije na zvaničnoj stranici organizatora: „Program“, <https://pae30.mome.hu/program/>. 14.11.2022.

Art), u kome se finski estetičar Maks Rinanen (*Max Ryyänen*) osvrnuo na aktuelnost Šustermanovih stavova o hip hopu, a čije tumačenje konsultujemo i u ovom radu.<sup>33</sup>

Na kraju, potrebno je osvrnuti se i na činjenicu da se u potrazi za ulogom forme u Grejsikovoj i Šustermanovoj estetici popularne muzike suočavamo u ovom radu sa koncepcijama različitog obima. Ta okolnost ne mora nužno predstavljati teškoću, posebno ukoliko imamo u vidu da je ona u izvesnom smislu prevladana time što se u slučaju oba autora tumačenje njihovih učenja sprovodi iz perspektive jedne njihove knjige. Međutim, treba imati u vidu da Grejsikova refleksija o popularnoj muzici predstavlja detaljniji i sveobuhvatniji pogled na fenomen popularne muzike, kome je posvećeno više nego duplo više teksta u odnosu na Šustermanove studije. Zbog toga će u ovom radu analiza Grejsikove teorije zahtevati nešto veću elaboraciju, dok će diskusija o ulozi forme u Šustermanovoj estetici muzike biti nešto kraća.

#### *O hipotezi istraživanja, ciljevima i strukturi rada*

Hipoteza predstojećeg istraživanja uloge forme u estetici popularne muzike jeste da je ovaj problem u izvesnoj meri zapostavljen u savremenoj literaturi o ovoj temi. Kao što je već pomenuto, autori tekstova koji pripadaju ovoj disciplini ne posvećuju posebnu pažnju ovom problemu, jer još uvek nema naučnih radova, poglavljia u knjigama ili samih knjiga posvećenih mestu forme u popularnoj muzici. Određene razloge za ovakvu situaciju u savremenoj literaturi razmotriću podrobnije u narednom poglavljju, posvećenom pojmu forme. U tom smislu, Šustermanov tekst „Forma i fank“ predstavlja redak izuzetak u kome se na formalne aspekte popularne muzike upućuje naslovom, pa je potrebno u dubljoj analizi ovog teksta sagledati da li i njegova sadržina odgovara tematici izdvojenoj u tom naslovu. U izvesnom smislu se može smatrati izuzetkom i činjenica da se u Kanijinoj *Filozofiji zapadne muzike* jedan manji odeljak tiče forme.<sup>34</sup> Međutim, budući da je reč o knjizi preglednog karaktera, a ne formulisanoj teorijskoj poziciji o popularnoj muzici, kao i da se u njoj govor o formi ograničava samo na jedno, specifično značenje tog pojma, u tom slučaju se ne može govoriti o estetičkoj refleksiji o formalnim aspektima popularne muzike. Kako

---

<sup>33</sup> Ryyänen, Max, „Living Beauty, Rethinking Rap: Revisiting Shusterman’s Philosophy of Hip Hop“, u: *Shusterman’s Somaesthetics: From Hip Hop Philosophy to Politics and Performance Art*, Jerold J. Abrams (ur.), Brill, Leiden, Boston, 2022, str. 74-85.

<sup>34</sup> Kania, A. *Philosophy of Western Music*, str. 115-119.

bih ipak uzeo u obzir i rezultate Kanijine analize u tom odeljku, posvetiću jedan deo poglavlja o formi njegovim stavovima izloženim na tom mestu.

U skladu sa hipotezom formulisanom na osnovu uvida u literaturu koja pripada estetici popularne muzike, kao i definisanim obimom istraživanja, ciljeve i ishode ovog rada je moguće još konkretnije formulisati. Potrebno je razmotriti da li Grejsikova i Šustermanova estetika popularne muzike, izložene u knjigama *Slušanje popularne muzike* i *Pragmatistička estetika*, podrazumevaju neposredno ili posredno upućivanje na formu ove vrste muzike. Neposredni osvrt na pojam estetske forme podrazumeva korišćenje tog pojma u objašnjavanju i analizi popularne muzike ili oslanjanje na teorijske domete estetičke tradicije kada je reč o tom pojmu, dok se posredna upotreba ogleda u upućivanju na formalne aspekte te vrste muzike u primerima i opisivanju konkretnog iskustva muzike. Ukoliko postoji neposredna primena tog pojma u razvijanju teza i argumentacije u ovim učenjima, onda je potrebno istaći pojam forme kao (još uvek) važan i relevantan estetički pojam i podstaći predstojeće teorijske refleksije o popularnoj muzici na dublju analizu formalnih aspekata muzičkih dela te vrste. U tom slučaju, potrebno je i sagledati da li je uočen značaj pojma forme u savremenoj disciplini u skladu sa njenim kritičkim odnosom prema estetičkoj tradiciji. Ako, sa druge strane, ne postoji neposredno osvrtnje na estetički pojam forme u studijama ovih autora, ali oni ipak imaju u vidu formalne aspekte kompozicija popularne muzike i koriste ih kao temelj svoje argumentacije, važno je razmotriti zašto se pojam forme ne upotrebljava i da li je to povezano sa kritikom estetičkog nasleđa koju Grejsik i Šusterman izlažu. U ovakvim okolnostima, biće potrebno analizirati i da li postoje izvesne teorijske prednosti u neposrednom korišćenju pojma forme i da li bi uspostavljanje kontinuiteta sa estetičkom tradicijom dovelo do napretka u ovoj disciplini. Konačno, ukoliko se ispostavi da forma nije važna za teoretisanje koje sprovode Grejsik i Šusterman ni u neposrednom, ni u posrednom smislu, nameće se pitanje o tome da li ove estetičke refleksije time ne propuštaju da uzmu u obzir fenomene koji su važni za doživljaj i vrednovanje popularne muzike. Takođe, u tim okolnostima je neophodno osvrnuti se i na to šta bi ove koncepcije mogle dobiti da je do neposrednog ili posrednog osvrta na formu ipak došlo u njima. U specifičnom slučaju Šustermanove estetike, činjenica da se forma pominje u i naslovu jednog od ključnih tekstova nametnula bi i pitanje

koherentnosti ovog učenja i razloga za referisanje na pojam tradicionalne estetike, mimo jasnog upućivanja na njenu ulogu u estetičkom kontekstu.

Razmatranje svih prethodno navedenih mogućnosti Grejsikovog i Šustermanovog odnošenja prema formi u njihovim koncepcijama neće biti relevantno samo za govor o specifičnostima ovih teorija. Umesto toga, ono će omogućiti i šire zaključke o odnosu estetike popularne muzike kao discipline prema pojmu forme i formalnim aspektima muzike te vrste. Ovo će posebno biti slučaj ukoliko postoje izvesne sličnosti u načinu na koji ovi autori tretiraju formu, pa je u zaključku potrebno uporediti ove dve koncepcije. Ako se dva ključna autora u domenu estetike popularne muzike na sličan način odnose prema pojmu forme, estetičkom nasleđu koje naglašava važnost forme i značaju koji pridaju formalnim aspektima te vrste muzike, onda je opravdano očekivati da će se i budući estetičari, koji razvijaju ovu disciplinu po uzoru na Grejsika i Šustermana, na isti način ophoditi prema tim problemima. Zato je potrebno jasno izdvojiti teorijske domete i limite, prednosti i mane neposrednog i posrednog upućivanja na formu u estetičkom promišljanju popularne muzike, kako bi se predstojeće refleksije o toj vrsti muzike na odgovarajući način usmerile ka sveobuhvatnijoj analizi tog oblika stvaralaštva.

Centralni deo disertacije će biti podeljen na osam poglavlja. Prvo poglavlje predstavlja pregled značenja koja u istoriji estetike i savremenim koncepcijama ima pojam forme, kao i uloge i značaja koji taj pojam ima u savremenoj estetičkoj literaturi. U drugom poglavlju ću bliže sagledati smisao koji pojmu forme pridaje Eduard Hanslik, budući da će se na značenju koje mu ovaj estetičar pridaje zasnovati predstojeća diskusija o ulozi forme u Grejsikovoj i Šustermanovoj koncepciji. Nešto konkretnije razmatranje učenja ovih autora započinje sa trećim poglavljem, u kome se govori o početnim pretpostavkama Grejsikove koncepcije, izloženim na početku knjige *Slušanje popularne muzike*, i pokazuje se da se već i u njima mogu naći smernice za promišljanje statusa koji forma ima u ostalim delovima te studije. U četvrtom poglavlju se analiza Grejsikove estetike usmerava na jednu važnu temu ovog autora – odnos estetskog i političkog – i sagledava se u kojoj meri njegova afirmacija specifično estetskog interesovanja za popularnu muziku podrazumeva usmerenost recipijenata na formu ove muzike. Peto poglavlje predstavlja prekid linearnog praćenja učenja izloženog u knjizi *Slušanje popularne muzike* i okreće se Grejsikovoj kritici Hanslikove estetike u centralnom delu te knjige. U njoj savremeni estetičar

obelodanjuje svoje stavove o doživljaju popularne muzike, a ta diskusija se, usled neposrednog referisanja na Hanslikovo učenje (kao i teorije drugih tradicionalnih estetičara), direktno tiče i značaja forme u estetičkom promišljanju slušanja te vrste muzike. Šestim poglavljem se zaokružuje razmatranje Grejsikove estetike potragom za ulogom forme u njegovim opsežnim raspravama o problemu vrednovanja popularne muzike. Ta potraga se u njemu obogaćuje i osvrtom na pitanje forme u argumentaciji ovog autora o tome zašto se popularna muzika može smatrati vrednom zbog njenih simboličkih potencijala.

Nakon analize uloge forme u Grejsikovoj estetici, predstojeća poglavlja disertacije – sedmo i osmo – tiču se važnosti koja se pridaje formalnim aspektima popularne muzike u Šustermanovim tekstovima „Forma i fank“ i „Lepa umetnost repa“. Sedmo poglavlje predstavlja širi osvrt na prvi od navedenih Šustermanovih tekstova, u kome se pitanja koja se tiču forme otvaraju u okviru odbrane popularne umetnosti od različitih tradicionalnih i savremenih kritika u filozofskoj i sociološkoj literaturi. Dok je u tekstu o formi i fanku popularna muzika samo jedan od oblika popularne umetnosti koja se brani kao predmet dostojan estetskog doživljavanja i estetičke analize, u „Lepoj umetnosti repa“ se ta odbrana izlaže na nešto konkretnijem primeru hip hop žanra. Tako se u osmom poglavlju disertacije potraga za formom usmerava na Šustermanovu analizu umetničkih i postmodernističkih karakteristika muzike ovog žanra, sprovedenu na primeru jedne konkretne hip hop kompozicije, a zatim se uzima u obzir i Grejsikova kritika Šustermanove koncepcije, koja se tiče učenja izloženog i u jednom i u drugom pomenutom tekstu pragmatističkog autora.

### *Metode primenjene u radu*

U prvim delovima disertacije, posvećenim pojmu forme u estetičkoj literaturi i Hanslikovoj koncepciji, prevladava konceptualna analiza, kojom se dublje sagledavaju nivoi značenja tradicionalnog estetičkog pojma forme i pokazuje koja od ovih značenja jesu relevantna za savremenu estetiku popularne muzike. Konceptualna analiza je podjednako važna i za razmatranje konkretnijih problema koje izazivaju Grejsikova i Šustermanova koncepcija. Ona doprinosi i analizi Grejsikovog ograđivanja od pojma umetnosti i estetičkih principa, kao i razmatranju Šustermanovog isticanja umetničke i postmodernističke prirode hip hopa. Detaljna

tekstualna analiza svakog od poglavlja Grejsikove i Šustermanove knjige u kojima se, neposredno ili posredno, govori o formi popularne muzike, omogućuje da se značaj forme u tezama ovih autora sagleda u odgovarajućem kontekstu koji oni uspostavljaju u tim delovima svojih knjiga. Budući da su konceptualna i tekstualna analiza ključne metode u filozofskom i estetičkom diskursu, one predstavljaju integralni deo gotovo svakog od predstojećih poglavlja disertacije.

Pregled načina na koji se pojam forme upotrebljava u opštijoj estetičkoj literaturi i poznatim tekstovima u estetici popularne muzike obogaćuje se i analizom sadržaja opštije estetičke literature. Ova analiza dovodi do važnog početnog uvida ove disertacije da je pitanje forme, osim u slučaju specifičnijih diskusija o formalizmu, u izvesnom smislu zapostavljeno. Analiza sadržaja je u ovom radu neophodna i za razdvajanje osnovnih tematskih celina u Grejsikovim i Šustermanovim knjigama i izdvajanje onih delova tih knjiga u kojoj je formi posvećena izvesna pažnja. Zatim, u slučaju kompleksne i višedimenzionalne Grejsikove estetičke teorije, hermeneutičkom analizom se pokazuje u kojoj meri ovaj autor uspeva da realizuje opšte ciljeve knjige *Slušanje popularne muzike* – poput isticanja specifično estetskog interesovanja za popularnu muziku – unutar konkretnih kontekstâ koje uspostavlja u pojedinačnim poglavljima knjige. Hermeneutički pogled na celinu i delove ovog Grejsikovog teorijskog poduhvata omogućava i evaluaciju njegovih teorijskih rezultata: šta ovaj autor jeste ostvario (u domenu analize forme), a šta je mogao postići da su teorijske okolnosti u ovoj knjizi bile postavljene na drugačiji način. Budući da i Grejsik i Šusterman neke od svojih zaključaka temelje na sopstvenim studijama slučaja, u radu ću se osvrnuti i na njih, kako bih sagledao u kojoj meri se u njima implicitno ukazuje na formalne aspekte dela popularne muzike. Komentarišući te studije slučaja, ukazaću na mogućnost dopune njihovih analiza popularne muzike izdvajanjem nekih formalnih karakteristika na koje se ovi autori nisu osvrnuli u njima.

Konačno, u radu se primenjuje i komparativna analiza, a posebno u dva slučaja. Ona se najpre upošljava prilikom analize Grejsikove kritike Hanslikove koncepcije, kojom se pokazuje da postoje veće sličnosti između ovih teorija nego što je savremeni estetičar spreman da prizna. Neposredno upoređivanje Grejsikove i Šustermanove estetike zatim nastupa u zaključku rada, u kome se ilustrovanjem sličnosti između ovih koncepcija, kada je reč o njihovom odnosu prema formalnim aspektima

popularne muzike, ističe kako njihovi postupci svedoče o stavu estetike popularne muzike kao discipline prema tradicionalnom estetičkom pojmu forme.

Iako nije reč o metodama u striktnom smislu te reči, teorijski poduhvat u ovoj disertaciji obuhvata i metodološku analizu Grejsikove i Šustermanove koncepcije. Ovo je posebno važno ukoliko uzmemo u obzir da obe estetičke teorije – i ona izložena u *Slušanju popularne muzike*, kao i ona u *Pragmatističkoj estetici* – paralelno tematizuju estetsku relevantnost popularne muzike, značaj estetičke refleksije o njoj, kao i konkretne estetičke probleme. Budući da se problematika popularne muzike u njima razmatra na više nivoa, određeni propusti se mogu javiti u tim knjigama već na nivou njihovog metodološkog kretanja. Takođe, kao što je uočljivo u konkretnijoj formulaciji ishoda i ciljeva u disertaciji, metateorijska refleksija o estetici popularne muzike je takođe neophodna za adekvatno razmatranje uloge forme u njoj. Pored toga što ovi autori i sami otvaraju pitanje mesta i uloge estetike popularne muzike u poređenju sa estetičkom tradicijom i drugim teorijskim pristupima toj problematici, i sama analiza Šustermanovog i Grejsikovog postupanja nameće metateorijsku diskusiju o tome šta je estetika danas, da li se ona mora promišljati u kontekstu tradicionalnih estetičkih problema ili nužno podrazumeva diskontinuitet i markira kraj tradicionalne estetike. Metateorijska analiza ove vrste upućuje i na uspostavljanje normativnog odnosa prema uočenom stanju u ovoj disciplini kada je reč o formi. Da li estetika popularne muzike treba da uzme u obzir formu i koristi pojam forme poput tradicionalne estetike? Treba li se ona uskladiti sa estetičkim nasleđem, nastavljati diskusije o problemima koje joj je ono ostavilo u amanet, ili zahteva radikalno drugačiju tematiku i terminologiju? Određene smernice ka pružanju odgovora na ta pitanja biće moguće dati tek nakon detaljnog istorijskog osvrtu na ulogu forme u novijoj estetičkoj literaturi, opsežne analize Hanslikovih, Grejsikovih i Šustermanovih stavova, kao i poređenja između savremenih estetičkih teorija. Ova disertacija predstavlja tek jedan mali doprinos tom širem promišljanju mesta i uloge forme u savremenoj estetici.

### *O pojmu popularne muzike*

Pre konkretnije analize prethodno ilustrovanih problema koje izaziva pojam forme u estetici popularne muzike, potrebno je pozabaviti se ukratko i smislom koji se samom

pojmu popularne muzike pridaje u estetičkoj, ali i muzikološkoj literaturi. Pojam popularne muzike predstavlja pojam čiji obim i značenje mogu predstavljati izazov za širu teorijsku, ali i estetičku refleksiju. Osvrnimo se najpre na definicije popularne muzike koje nalazimo u najpoznatijim rečnicima i priručnicima o savremenim kulturnim i umetničkim fenomenima.<sup>35</sup> U Rutlidžovom *Ključnim konceptima muzikologije (Musicology: The Key Concepts)*, „popularna muzika je termin koji opisuje muziku koja uspeva da dostigne status popularnosti ili teži da bude popularna. Često se koristi sinonimno sa njenom skraćenicom ‘pop’ i povezanim terminom ‘rok’“. Popularna muzika se razvijala kao generalizacija koja obuhvata mnogovrsne muzičke stilove (...) i prakse, od kojih mnoge mogu biti povezane sa komercijalno nastrojenom industrijom zabave“.<sup>36</sup> Sličnu definiciju nalazimo u *Konciznom rečniku popularne kulture (Concise Dictionary of Popular Culture)*, prema kome je to „muzika koja nastoji da bude priznata od strane šire publike i uključuje žanrove poput džeza, svinga, ritma i bluza, različite oblike roka i rep“.<sup>37</sup> U ovoj odrednici se razvoj popularne muzike povezuje sa jeftinijom proizvodnjom i većom dostupnošću gramofonskih ploča u prvoj polovini 20. veka, a eksplicitno se u njoj pominju i žanrovi kao što su „rokenrol, pank rok, disko muzika (...) i metal“.<sup>38</sup> I u jednoj i u drugoj definiciji se ističe širok, čak i nesaglediv obim ovog termina, ali se popularna muzika ipak, začudo, ne odvajaju u njima striktno od „pop muzike“. Neke konkretnije studije o popularnoj muzici jasno razdvajaju popularnu od pop muzike. Sociolog Sajmon Frit (*Simon Frith*), koji je dao veliki doprinos razvijanju teorijskog promišljanja popularne muzike (a u izvesnoj meri uticao i na Grejsikovu estetiku), jasno odvajaju pop muziku kao jedan žanr popularne muzike koji nastaje sredinom 20. veka.<sup>39</sup> U ovom radu ću termin „popularna muzika“ koristiti u ovom opštijem smislu,

---

<sup>35</sup> U radu se ograničavam na definicije termina „popularna muzika“ u literaturi. Svestan sam činjenice da se obim i značenje ovog pojma mogu derivirati iz opštijih definicija popularne kulture ili popularne umetnosti, kao i iz posebnih teorijskih studija o njima. Međutim, takva analiza bi učinila diskusiju o pojmu popularne muzike u ovom radu previše opterećenom, dok bi njen doprinos konkretnoj analizi uloge forme u Grejsikovoj i Šustermanovoj estetici muzike bio upitan.

<sup>36</sup> *Musicology: The Key Concepts (Routledge Key Guides Series)*, David Beard i Kennet Gloag (ur.), Routledge, London, New York, 2005. str. 100.

<sup>37</sup> Danesi, Marcel, *Concise Dictionary of Popular Culture*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2017, str. 249-250.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Simon Frith, Will Straw i John Street (ur.), Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2001, str. 94-95. Up. i Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, London, New York, 2005, str. 201.



a ne kao sinonim za pop muziku, jer se na taj način on koristi i u Grejsikovoj i Šustermanovoj refleksiji o različitim muzičkim žanrovima koji potpadaju pod nju.

Iako se težnja ka popularnosti, kao i masovna proizvodnja i potrošnja, najčešće izdvajaju kao zajedničke karakteristike svih oblika popularne muzike, u literaturi nalazimo i konkretnije odlike ovog oblika muziciranja, od kojih se neke direktno tiču i njene estetske dimenzije. Najranije, ali i najdetaljnije pokušaje jasnog definisanja popularne muzike kao predmeta teorijskog istraživanja nalazimo kod muzikologa okupljenih oko časopisa *Popularna muzika (Popular Music)* početkom osamdesetih godina prošlog veka. Ričard Midlton (*Richard Middleton*), jedan od osnivača časopisa *Popularna muzika*, već u prvom broju ovog časopisa, a zatim i u knjizi o popularnoj muzici objavljenoj početkom devedesetih godina prošlog veka, detaljno govori o teškoćama jasnog i jednoznačnog definisanja ovog polja muzičke delatnosti.<sup>40</sup> On ističe različita, često međusobno neuskladiva određenja ove vrste muzike: da je reč o muzici koju proizvode „obični ljudi“, osobe „nižeg ukusa“, da je reč o kulturnim produktima koji su široko rasprostranjeni i dostupni, opšteprihvaćeni, kreirani od strane nižih klasa, jednostavni u poređenju sa drugim oblicima muzičke umetnosti i „laki“ za doživljaj i konzumaciju, ali i suštinski različiti od visoke muzike, a najčešće i od oblika tradicionalnog muziciranja. Ovaj autor pokazuje kako ova određenja pripadaju različitim teorijskim pristupima problematici popularne muzike i razdvaja primenu kvantitativnih kriterijuma u definisanju ovog pojma od kvalitativnih, kao i striktno teorijski pristup od istorijskog. Još konkretnije i višeznačnije određenje ovog pojma nalazimo i u rečima muzikologa Filipa Tega (*Philip Tagg*) u poznatom tekstu „Analizirati popularnu muziku: teorija, metoda i praksa“ („Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice“), koji smatra da se ova vrsta muzike razlikuje od umetničke (klasične) muzike po tome što je usmerena „velikoj i često društveno-kulturno heterogenoj grupi slušalaca, (2) čuvana i distribuirana u nepisanom obliku [već kao audio snimak; D. M.], (3) jedino moguća u industrijskoj monetarnoj ekonomiji u kojoj postaje roba i (4) u kapitalističkim društvima (...) predmet zakona 'slobodnog' preduzetništva“.<sup>41</sup> Na osnovu ovih karakteristika autor, između ostalog, zaključuje i da se popularna muzika ne može analizirati formalistički, već mora uzeti

---

<sup>40</sup> Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, 1990, str. 3-16.

<sup>41</sup> Tagg, Philip, „Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice“, *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), str. 41.

u obzir i karakteristike samog zvuka da zahteva „neuobičajenu“ teoriju i estetiku i da je „nemoguće `vrednovati` popularnu muziku uz pomoć neke vrste platonističke idealne skale estetskih vrednosti“.<sup>42</sup> Ističući društvene, ali i estetske karakteristike popularne muzike, ove rane muzikološke studije daju smernice kasnijim estetičkim i sociološkim refleksijama o popularnoj muzici.

Kakav tretman dobija pojam popularne muzike u estetičkoj literaturi? Najveći deo estetičke tradicije ignoriše popularnu muziku (kao i popularnu kulturu i umetnost u celini). Teodor Adorno (*Theodor W. Adorno*) otvoreno kritikuje i odbacuje swing kao rani oblik popularne muzike u poznatom tekstu „O popularnoj muzici“ („On Popular Music“). U njemu, on popularnu muziku smatra standardizovanom u strukturi, harmoniji, ali i reakciji slušalaca, za koje totalitet kompozicije postaje marginalan.<sup>43</sup> Adorno smatra da se slušaocima ovako standardizovani produkt ipak nudi kao da je reč o njihovom sopstvenom izboru, ali je u činu biranja uklonjen svaki napor.<sup>44</sup> Popularna muzika se odbacuje kao rigidna i banalna, bez isticanja drugih estetskih karakteristika koje ona poseduje i bez opsežnije analize primera. U tom smislu, Adorno *nema* estetiku popularne muzike, već iz perspektive estetičke pozicije, formulisane isključivo na temelju analize klasične muzike, odbacuje popularnu muziku kao estetski inferiornu. Zbog toga se analizi Adornove koncepcije ne posvećujemo u ovom radu. Sa druge strane, Džon Džui u čuvenoj knjizi *Umetnost kao iskustvo* (*Art as Experience*) oblike popularne kulture poput džez muzike, filma i stripa entuzijastično prihvata kao kulturne proizvode koji pospešuju estetsko iskustvo u okolnostima svakodnevnog života, ali se, nažalost, ne osvrće detaljnije na karakteristike ovih oblika popularne kulture u svom teorijskom radu.<sup>45</sup>

Za razliku od muzikoloških studija, rane estetičke refleksije o popularnoj muzici se ne osvrću posebno na probleme koje izaziva ovaj pojam, već, kao što je u radu već pomenuto, govore o rok muzici kao o paradigmatičnom obliku te vrste muzike, a ovakvu praksu u ranijim tekstovima prihvata i Grejsik. Tako se u ovim tekstovima najdirektnije ispoljava tendencija poistovećivanja popularne muzike ne samo sa

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Adorno, Theodor W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, John Storey (ur.), The University of Georgia Press, Athens, str. 200-202.

<sup>44</sup> *Ibid.*, str. 203-204.

<sup>45</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958, str. 5-6.

popom, već i sa rokom, koja je istaknuta u Rutlidžovim *Ključnim pojmovima muzikologije*. Rok muzika se u prvim estetičkim refleksijama o popularnoj muzici smatra neposrednom suprotnošću klasičnoj muzici kao obliku visoke kulture, iako ovaj muzički žanr nije ni prvi, ni jedini oblik muziciranja koji pripada domenu popularne kulture i sadrži drugačije estetske karakteristike od klasične muzike. U ovim tekstovima se neposredno ističu razlike između estetskih karakteristika popularne i klasične muzike, ali i oblika doživljaja i vrednovanja, pa se insistira na važnosti zvuka i izvođenja u roku, kao i telesne reakcije na tu vrstu muzike. Zbog posebnog isticanja roka, rani estetičari koji se bave problemom popularne muzike skloni su da rokom smatraju i muziciranje koje pripada drugim žanrovima popularne muzike, pa tako i Šusterman fank pogrešno smatra oblikom rok muzike.<sup>46</sup> Tako i Stiven Dejvis u jednom tekstu kojim ću se pozabaviti u radu u rok ubraja čak i one žanrove čije su estetske karakteristike vrlo udaljene od rok muziciranja, navodeći „bluz, metal, tehno, balade, rokenrol, ritam i bluz, indastrijal, rege, grandž, hip hop i tako dalje“.<sup>47</sup> Ipak, bez obzira na tu terminološku konfuziju koju nalazimo u ranim estetičkim refleksijama o popularnoj muzici, važno je primetiti da je i estetika roka u ranim tekstovima Boa i Dejvisa već u izvesnom smislu bila estetika *popularne muzike*, iako se roku davala izvesna prednost. Dok su ovakve tendencije ka favorizovanju roka u određenoj meri prisutne i u Grejsikovom i u Šustermanovom teorijskom radu, ovi teoretičari prevazilaze ovu suviše usku paradigmu referisanjem na različite oblike popularne muzike i upoređivanjem njihovih karakteristika.

Problemom definisanja popularne muzike su se u novijoj estetici bavili Džon Endrju Fišer (*John Andrew Fischer*) i Teodor Grejsik. Fišer ističe teškoće u jasnom, jednoznačnom određenju ovog pojma.<sup>48</sup> On, između ostalog, smatra da se ovaj pojam ne može izjednačiti sa muzikom koja je masovno proizvedena, jer bi on onda isključio istorijske oblike popularne muzike nastale pre tehnologije koja je omogućila masovnu proizvodnju. Popularna muzika se ne može izjednačiti ni sa tradicionalnom muzikom jer ne predstavlja autentični muzički izraz jednog naroda ili nekog aspekta njegove tradicije. Na sličan način, ovaj autor iskazuje i ograničenja drugih načina definisanja

---

<sup>46</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 173.

<sup>47</sup> Davies, S. „Rock versus Classical Music“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 515.

<sup>48</sup> Fisher, John Andrew, „Popular Music“, u: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracyk i Andrew Kania (ur.) Routledge, Abingdon, New York, 2011, str. 406-413.

ovog pojma: on se ne može smatrati ni jednostavnom negacijom klasične ili tradicionalne muzike zbog činjenice da različiti oblici popularne muzike mogu uključivati elemente klasične ili tradicionalne muzike. Konačno, Fišer komentariše i Grejsikove stavove iz *Slušanja popularne muzike* o tome da li se popularna muzika treba smatrati oblikom umetnosti, kojima ću se baviti u jednom od narednih poglavlja rada. Grejsik u tekstu o popularnoj muzici u *Oksfordovom priručniku zapadne muzike i filozofije (Oxford Handbook of Western Music and Philosophy)* ima u vidu uobičajena određenja popularne muzike kao oblika kulture koji je masovno proizveden i povezan sa komercijalnim interesima industrije zabave. Međutim, on smatra da prvo određenje ove vrste muzike zanemaruje činjenicu da postoje nemasovni oblici popularnog muziciranja, a da komercijalnost ne doprinosi razlikovanju popularne od umetničke muzike.<sup>49</sup> On zato traga za drugačijim kriterijumom koji bi razlikovao ovu vrstu muzike od drugih oblika muziciranja. Ističe da je poreklo termina „popularna muzika“ istorijski povezano sa kvantitativnim izdavanjem (bilo koje) muzike koja je poznatija široj publici, da bi se kasnije ovaj termin transformisao u deskripciju onog oblika muzike koji se odlikuje „pristupačnošću“ (*accessibility*).<sup>50</sup> Pristupačnost popularne muzike kao ove posebne vrste muzike odlikuje se time što se u njoj može uživati bez posebno stečenih znanja ili formalnog obrazovanja, odnosno specijalne veštine slušanja i precizno usmerene pažnje slušaoca, što nije slučaj kada je reč o visokoj muzici. Popularna muzika je pristupačna i onim slušaocima koji su „jednostavno čuli puno muzike istog stila“.<sup>51</sup> Ovaj estetičar se u pomenutom tekstu velikim delom oslanja na svoju teoriju izloženu u knjizi *Slušanje popularne muzike*, budući da ovako shvaćena popularna muzika ne treba biti shvaćena kao oblik umetnosti, pa ću se ovim njegovim stavovima pozabaviti nešto detaljnije u nastavku rada.

U ovom radu su problemi povezani sa obimom i značenjem ovog pojma u izvesnom smislu već rešeni time što se njegov smisao preuzima iz Grejsikovih i Šustermanovih tekstova koji se u njemu analiziraju. U knjigama *Slušanje popularne muzike* i *Pragmatistička estetika*, popularna muzika se izjednačava sa ostvarenjima koja

---

<sup>49</sup> Gracyk, T. “Popular Music”, u: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Tomas McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson, Ariana Phillips-Hutton (ur.), Oxford University Press, New York, 2021, str. 534-535.

<sup>50</sup> *Ibid*, str. 534-535, 538.

<sup>51</sup> *Ibid*, str. 538.

konvencionalno pripadaju muzičkim žanrovima kao što su disko, fank, pop, rok, pank, metal i hip hop. Stvaralaštvo ove vrste se u tekstovima ovih estetičara razlikuje od oblika visoke muzike kao što je klasična muzika, pridaju mu se drugačije estetske karakteristike u odnosu na nju, kao i različite prakse doživljaja i vrednovanja. Ni u Grejsikovoj ni u Šustermanovoj estetici se ovaj pojam ne definiše striktno: u prvoj se on smatra „otvorenim pojmom“ koji zadobija različita određenja u zavisnosti od teorijskog konteksta unutar koga se analizira, dok se u drugoj njegovo značenje preuzima iz opštijih socioloških analiza popularne kulture i umetnosti.<sup>52</sup> U tom smislu, odgovarajuće teorijsko određenje ove vrste muzike se pre može smatrati *rezultatom* njihovih estetičkih refleksija nego početnom tačkom njihovog teoretisanja. Bez obzira na to što navedeni skup muzičkih žanrova podrazumeva različite, a često i međusobno nespojive odlike, ostvarenja pomenutih žanrova nedvosmisleno pripadaju domenu popularne muzike i zbog toga što odgovaraju prethodno pomenutim određenjima ovog pojma. Ona se mogu podvesti pod navedene definicije popularne muzike preuzete iz rečnika i priručnika, odgovaraju teorijskoj postavci problema popularne muzike u muzikološkim, sociološkim i estetičkim studijama, a svakom od njih se mogu pripisati one estetske karakteristike po kojima se popularna muzika u literaturi razlikuje od visoke muzike kao predmeta tradicionalne estetike muzike. Izvesnu teorijsku teškoću izaziva jedino bluz, na koji se Grejsik osvrće u svojoj estetici i prećutno ga podvodi pod popularnu muziku, dok se u određenim slučajevima ovaj pojam smatra oblikom tradicionalne muzike, kojoj se pridaju drugačije karakteristike. Međutim, Grejsikovo šire određenje pojma popularne muzike, na koje ću se osvrnuti u nastavku rada, omogućava odgovarajući teorijski okvir za uključivanje muzičkih fenomena ove vrste u domen tog pojma. Takođe, primeri bluz muziciranja koje on uzima u obzir neposredno su povezani sa istorijskom transformacijom tradicionalnog afroameričkog muziciranja u bluz kao žanr popularne muzike, transformacijom koja se pripisuje radu muzičara Vilijama Kristofera Hendija (*William Christopher Handy*).<sup>53</sup>

U Grejsikovoj i Šustermanovoj teoriji se smisao popularne muzike traži primarno uz pomoć upoređivanja ostvarenja te vrste sa oblicima visoke umetnosti koji su u estetici

---

<sup>52</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 8. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 171, 173-176.

<sup>53</sup> Up. Banerji, Robin, „WC Handy's Memphis Blues: The Song of 1912“ BBC, 30 December 2012, <https://www.bbc.com/news/magazine-20769518>, 14.11.2022.

istorijski dobili daleko opsežniji tretman. Ovo je već u određenoj meri ilustrirano u Grejsikovim napomenama o pristupačnosti popularne muzike. Iako je ovakvo upoređivanje i odvojeno tretiranje popularne i visoke muzike uobičajeno teorijsko postupanje u estetici popularne muzike, nove studije o savremenim muzičkim fenomenima ispoljavaju i drugačiju tendenciju. Izuzetak od striktnijeg odvajanja popularne muzike, i estetičke refleksije o njoj, od oblika visokog muzičkog stvaralaštva i njima odgovarajućih estetika predstavlja Kanijina „Filozofija zapadne muzike“, u kojoj se popularna muzika tretira ravnopravno sa klasičnom muzikom i oblicima džez. Ovo je istaknuto kao jedna od njenih ključnih odlika na početku knjige, pa se ovakav postupak autora može tumačiti kao njegov doprinos demokratizaciji popularne muzike i težnja ka izjednačavanju kulturnog statusa popularne i visoke umetnosti. Iako se ovaj autor ne posvećuje bližem određenju pojma popularne muzike, i on u ovoj opsežnoj knjizi odvaja neke teorijske probleme koje izaziva popularna muzika od opštije estetičke problematike koja pripada „zapadnoj muzici“ kao takvoj. U tom smislu, i iz Kanijinog filozofskog projekta se može derivirati posebna estetika popularne muzike koja bi bila direktno primenljiva na žanrove poput roka, popa ili hip hopa, ali bi ovakvo izdvajanje bilo u izvesnoj suprotnosti sa opštijim ambicijama tog teorijskog poduhvata.

## Pojam forme u estetičkoj literaturi

### *Najvažnija značenja pojma forme u istoriji estetike*

Pojam estetske forme višeznačan je pojam koji je u istoriji estetike označavao različite aspekte predmeta estetskog doživljaja i, u zavisnosti od teorijske pozicije, dobijao raznovrsnu ulogu. Smisao koji je ovaj pojam dobio u Hanslikovoj estetici muzike već smo u određenoj meri ilustrovali u „Uvodu“ rada. Pre detaljnije analize značenja koji taj pojam ima u Hanslikovoj knjizi *O muzički lepom* i primene tog značenja na estetiku popularne muzike, osvrnimo se na različite konotacije koje je ovaj pojam imao u istoriji estetike, čak i izvan konkretnijeg domena estetike (popularne) muzike. Nakon toga, uzećemo u obzir i mesto koje ovaj pojam ima u savremenijoj estetičkoj literaturi opštijeg karaktera, poput vodiča, priručnika i rečnika u kojima se govori o osnovnim estetičkim pojmovima, a zatim i u specifičnijim estetičkim tekstovima koji govore o popularnoj muzici.

Najdetaljniji i na našim prostorima najpoznatiji pregled značenja koji pojam forme ima u tradicionalnoj estetičkoj literaturi (a posebno u kontinentalnoj tradiciji) nalazimo u *Istoriji šest pojmova* Vladislava Tatarkjeviča (*Wladyslaw Tatarkiewicz*).<sup>54</sup> U njoj autor sagledava više od dvanaest načina na koje se ovaj pojam upotrebljavao od vremena antičke filozofije do druge polovine 20. veka. Među značenjima koje Tatarkjevič razmatra, za estetiku su najvažnija ona prema kojima je forma poistovećena sa odnosom delova jedne celine, odnosno strukturom umetničkog dela („forma A“, odnosno „A<sub>2</sub>“), onim aspektom dela koji je neposredno čulno uočljiv i koji se razlikuje od sadržaja („forma B“), ili „konturama“ predmeta doživljaja („forma C“).<sup>55</sup> Sadržaj kao suprotnost formi Tatarkjevič izjednačava sa smislom i značenjem reči ili podražavanih predmeta ili događaja u prikazivačkim umetnostima.<sup>56</sup> Njegova refleksija o pojmu forme sadrži i kratki osvrt na tradiciju formalizma, koji ovaj autor jednostavno definiše kao učenje u kome je važna „samo forma“ ili je, u umerenijem obliku, sadržaj „nevažan“: „nevažne su tema i naracija, nevažno je slaganje sa stvarnošću, i ideja, i šta umetničko delo predstavlja, i čak šta izražava“.<sup>57</sup> On se tada

---

<sup>54</sup> Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1975, str. 212-237.

<sup>55</sup> *Ibid*, str. 214-227.

<sup>56</sup> *Ibid*, str. 224.

<sup>57</sup> *Ibid*, str. 224-225.

osvrće primarno na značenje koje formalizmu pridaju modernistički umetnički poduhvati u prvoj polovini 20. veka. Ipak, on formalističkom učenju umetničkog kritičara Klajva Bela pripisuje formu u značenju odnosa delova celine i njene strukture („značenje A“). Konačno, ovaj autor smatra značenje forme kao „konture predmeta“ najbližim svakodnevnoj upotrebi; u likovnoj umetnosti ovo značenje „obuhvata samo crtež, ne obuhvata boju“, a ono, prema Tatarckjeviču, odgovara i Kantovoj upotrebi ovog termina.<sup>58</sup>

Tatarckjevič se u ovoj knjizi ne osvrće posebno na pojam *muzičke* forme, već govori uopšteno o ovom pojmu, crpeći najveći deo svojih primera iz književne i likovne umetnosti. U jednoj napomeni, forma u prvom naznačenom smislu u muzičkoj umetnosti je izjednačena sa „sistemom zvukova“.<sup>59</sup> On smatra da i muzika ima sadržaj u prethodno definisanom smislu: „muzička dela nešto izražavaju (...), znače, označavaju“, ali uzima u obzir i „apstraktnu formu“ bez sadržaja kao odgovarajućeg pandana, koja odgovara neprikazivačkim (likovnim) umetnostima.<sup>60</sup> Poljski estetičar se ne osvrće na značenje ekvivalentno formi kao „konturi predmeta“ u slučaju muzičke umetnosti. Među „manje bitnim“ značenjima ovog pojma, on ima u vidu i jedno značenje koje je važno za muzičku umetnost i biće bliže sagledano nešto kasnije u ovom poglavlju. Reč je o formi u smislu „stalnih, prihvaćenih, konvencionalnih, obavezujućih“ stvaralačkih obrazaca jedne umetnosti, što u muzici predstavljaju muzički oblici „fuge ili sonate“.<sup>61</sup>

Iako ovo značenje Tatarckjevič ubraja u „manje važne“, termin „muzička forma“ se u engleskom jeziku vrlo često vezuje za strukturalne aspekte jedne kompozicije i konvencionalno prihvaćene vrste muzičkih kompozicija (sonata, fuga, opera), a ne za širi pojam forme u Hanslikovom smislu te reči. Ovo je posebno slučaj u literaturi koja nije estetička ili filozofska, već teorijsko muzička, ali se ovakav smisao može naći i u savremenim estetičkim tekstovima.<sup>62</sup> Upravo će ovakvo značenje termina „forma“ imati u vidu Endrju Kanija u *Filozofiji zapadne muzike*, na koju ću se osvrnuti nešto

---

<sup>58</sup> *Ibid*, str. 226-227.

<sup>59</sup> *Ibid*, str. 212.

<sup>60</sup> *Ibid*, str. 224-225.

<sup>61</sup> *Ibid*, str. 232.

<sup>62</sup> Kirby, F.E. „Musical Form“, u: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/musical-form/Principles-of-musical-form>, 14.11.2022.



kasnije.<sup>63</sup> On će za ovako shvaćeni pojam forme upotrebljavati i termin „forma većih razmera“ (*large scale form*).<sup>64</sup> Tom značenju pojma forme u srpskom jeziku odgovara termin „muzički oblik“, posebno kada je reč o poznatim i prihvaćenim obrascima komponovanja. U „Uvodu“ *Nauke o muzičkim oblicima* Dušana Skovrana i Vlastimira Peričića, termin „muzički oblik“ se pridaje svakom celovitom aranžmanu jedne kompozicije, odnosno svakoj „vremenskoj strukturi muzičkog dela“.<sup>65</sup> Međutim, ovaj termin se u ostatku knjige, kao i u muzičko-pedagoškoj praksi, uglavnom koristi za govor o onome što autori nazivaju „tipovima oblika“, odnosno ustaljenim i konvencionalno prihvaćenim obrascima komponovanja – za muzički oblik sonate, fuge i tome slično.<sup>66</sup> Interesantno je da se i u pomenutom „Uvodu“ ove knjige ističe da se govorom o muzičkom obliku kao o strukturi dela imenuje „oblik u užem smislu“ te reči, dok bi „širi smisao“ odgovarao upravo estetičkoj upotrebi pojma forme kada je reč o muzici: „ukupnost (i uzajamna povezanost) svih komponenti muzičkog dela (ritma, melodije, harmonije itd.) - drugim rečima, čitav 'muzički sadržaj' dela, čitava njegova zvučna pojavnost.“<sup>67</sup> Ovakvo šire određenje je, uz izvesne razlike, vrlo blisko i Hanslikovom pojmu forme. U radu ću, razume se, koristiti pojam forme koji je bliži tom opštijem smislu, dok ću za uži smisao upotrebljavati termin „muzički oblik“.

Pored toga što u Tatarkjevičevoj studiji o pojmu forme nalazimo neka osnovna određenja ovog pojma, u njoj uočavamo i upućivanje na neke od najvažnijih teoretičara koji su se bavili problemima forme. Među tim estetičarima, posebno treba izdvojiti dvojicu već pomenutih mislilaca – Imanuela Kanta i Klajva Bela, koji su izvršili poseban uticaj na potonje estetičke refleksije o formi. Zato ću njihovo razumevanje pojma forme nešto bliže odrediti u nastavku i osvrnuti se na to da li značenje koje ovi teoretičari pridaju tom pojmu može biti od koristi za razmatranje koje sprovodim u ovom radu.

Pojam forme se u estetičkoj tradiciji najčešće vezuje za Kantovu koncepciju izloženu u knjizi *Kritika moći suđenja*. Estetičko učenje ovog filozofa najpoznatije je po

---

<sup>63</sup> Kania, E. *Philosophy of Western Music*, str. 116.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1991, str. 7.

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 8.

<sup>67</sup> *Ibid.*

njegovim stavovima o „čistom estetskom sudu o lepom“ i bezinteresnom dopadanju kao odlici tog suđenja, ali i po stavovima o uzvišenom, geniju i „lepim umetnostima“.<sup>68</sup> Forma dolazi do izražaja u odlikama čistog estetskog suđenja o lepom, o kojima Kant govori u „Analitici lepoga“. U ovoj teoriji postoji razlikovanje između estetskog suđenja o prijatnom, dobrom i lepom, a način na koji se subjekt u njima odnosi prema čulnim predstavama o jednom predmetu objašnjava se iz epistemološke perspektive i opštije Kantove teorije o transcendentnim mehanizmima čovekove svesti. U sudovima o prijatnom, recipijent se prepušta dražima čulnih predstava o jednom predmetu u skladu sa preferencijama njegove individualne čulne aparature, dok u sudovima o dobrom čulne predstave organizuje i sudi o njima u skladu sa „interesima uma“, odnosno moralnim vrednostima.<sup>69</sup> U slučaju čistih estetskih sudova o lepom, čulne predstave pokreću u recipijentu igru uobrazilje i razuma, a te predstave se ne povezuju sa pojmovima kako bi sinteza tih predstava rezultirala sudom saznanja.<sup>70</sup> Iako se ne oslanja na pojmove ili moralne principe, recipijent se u takvom suđenju ne prepušta individualnim čulnim preferencijama i samoj „materiji predstava“ kao u slučaju suda o prijatnom. U formulisanju estetskog suda o lepom, recipijent se udaljava od predstava koje ga neposredno „draže“ i zauzima kontemplativan odnos prema predmetu iskustva.<sup>71</sup>

Ovde dolazimo do forme u Kantovom učenju. U specifičnom odnošenju prema predmetu, recipijent pokreće igru uobrazilje i razuma uz pomoć *forme* predmeta iskustva, nalazeći sklad u predstavama koje je njegova uobrazilja obuhvatila i delimično uredila uz pomoć razuma, iako razum u ovoj delatnosti ne odlazi toliko daleko da čulnu datost sintetiše kao predmet saznanja.<sup>72</sup> Lišen neposrednog dejstva „materije“ predstava (recimo, boje u slučaju predmeta opaženih čulom vida) i bez sinteze uz pomoć pojmova ili ideja uma, ovako shvaćen predmet estetskog suđenja o lepom je formalan na način srodan Tatarkjevičevom određenju forme kao „kontura predmeta“. Indirektno, on može biti interpretiran i u značenju strukture umetničkog dela i poretka njegovih delova. U predstavama jednog predmeta recipijent prepoznaje

---

<sup>68</sup> Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, Dereta, Beograd, 2004, str. 73-127, 144-167.

<sup>69</sup> *Ibid*, str. 75-78.

<sup>70</sup> *Ibid*, str. 83-84.

<sup>71</sup> *Ibid*, str. 87-88.

<sup>72</sup> *Ibid*, str. 85-89.

određenu organizaciju i na osnovu aranžmana njegovih delova gotovo da može pretpostaviti „neku volju koja ih je tako rasporedila prema predstavi o nekom pravilu“.<sup>73</sup> Kantov pojam forme iz „Analitike lepoga“ najdirektnije je primenljiv na vizuelne čulne fenomene i sam autor koristi primere lepote u prirodi, ali on u ovom odeljku daje izvesne smernice o tome kako bi se forma ovog tipa mogla pronaći u muzici. To je uočljivo u njegovim sugestijama da je i sama *kompozicija* u muzici „pravi predmet čistoga suda ukusa“, kao i da se pod „slobodnom lepotom“ o kojoj je reč u najvećem delu ovog odeljka može podrazumevati i „ono što se u muzici naziva fantazijama (bez teme), pa čak i cela muzika bez teksta“.<sup>74</sup> Iako se, mimo ovakvih napomena, u njoj gotovo uopšte ne govori o umetnosti, „Analitika lepoga“ je kao najuticajniji deo *Kantove kritike moći suđenja* izvršila veliki uticaj na kasnije estetičare.<sup>75</sup> Određene interpretacije Hanslikovog estetičkog učenja smatraju da su Kantovi stavovi iz ovog odeljka presudno uticali na koncepciju u knjizi *O muzički lepom*.<sup>76</sup> Ovoj problematici ću se vratiti u predstojećem odeljku o Hanslikovoj estetici.

Bez obzira na autoritet koji poseduje u istoriji estetike, Kantovo razumevanje forme nije od posebnog značaja za razmatranje uloge forme u estetici popularne muzike u ovom radu. Postoji nekoliko razloga zbog kojih je to slučaj. Kant u „Analitici lepoga“ ne govori o muzičkoj umetnosti, već u svega jednoj ili dve napomene ostavlja prostor za primenu koncepcije izložene u tom odeljku na muzičke fenomene.<sup>77</sup> Sa druge strane, on o muzici nešto detaljnije govori u odeljku o lepim umetnostima, ali tada na ovu vrstu umetnosti ne primenjuje svoje stavove iz „Analitike lepoga“. Kao što su tumači Kantovog učenja već pokazali, estetsko suđenje o muzici u Kantovoj teoriji o lepim umetnostima nije čisto estetsko suđenje o lepom.<sup>78</sup> Nasuprot tome, u odeljku o lepim umetnostima nalazimo čak i stavove u kojima ovaj teoretičar smatra da muzika

---

<sup>73</sup> *Ibid*, str. 85.

<sup>74</sup> *Ibid*, str. 89, 92

<sup>75</sup> Ginsborg, Hannah, "Kant's Aesthetics and Teleology", u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition), Edward N. Zalta i Uri Nodelman (ur.), <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/>. 14.11.2022.

<sup>76</sup> Morpurgo-Taljabue, Gvido, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968, 67-70.

<sup>77</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 89, 92.

<sup>78</sup> Morpurgo-Taljabue, G. *Savremena estetika*, str. 64-65. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 29-30.

podražava osećanja.<sup>79</sup> U skladu sa izostankom govora o (muzičkoj) umetnosti u „Analitici lepoga“, kao i o nemogućnosti usklađivanja njegovih stavova o muzičkoj umetnosti sa teorijom o čistom estetskom sudu o lepom, nije sasvim izvesno u kojoj meri je Kant izvršio uticaj na Hanslikovo učenje i njegovo razumevanje forme. Kada je reč o ovom problemu, postoje različita mišljenja o tome u literaturi, od sumnje da je Hanslik Kanta uopšte i čitao (iako se klasični nemački idealista pominje na jednom mestu u knjizi),<sup>80</sup> do stavova da je knjiga *O muzički lepom* dalje razvijanje istih teorijskih tendencija koje postoje u Kantovoj *Kritici moći suđenja*.<sup>81</sup> Različiti aspekti Hanslikovog učenja zaista sugerišu da je njegovo učenje nastalo pod Kantovim uticajem – od njegove terminologije (poput razlikovanja „čiste“ forme i „slobodnog“ suđenja od „patološkog“, isticanja uloge uobrazilje i razuma u estetskom suđenju), pa do određenih primera (poput isticanja da se „čista“ muzika sviđa na sličan način kao arabeska ili cvet).<sup>82</sup> Međutim, ove sličnosti su nedovoljne da bi se Kantovo i Hanslikovo razumevanje forme prosto izjednačilo u ovom radu. Ipak, u radu neću izgubiti iz vida navedene sličnosti i razmotriću u kojoj meri neki aspekti Kantove estetike mogu poboljšati razumevanje Hanslikovog pojma u detaljnijem osvrtu na njegovu estetiku u nastavku rada.

Još je važnije istaći da Kantovo estetičko učenje, kao ni pojam forme koji ovaj autor koristi, nije izvršio direktan uticaj na estetiku popularne muzike i autore koje imam u vidu u ovom radu. U skladu sa istorijskim okolnostima, ovaj teoretičar se prosto nije mogao osvrnuti na popularnu muziku u današnjem smislu te reči (mada je zanimljivo pomenuti da se jedno od prvih upućivanja na fenomene bliske popularnoj muzici pripisuje Johanu Gotfridu Herderu [*Johann Gottfried Herder*], Kantovom savremeniku).<sup>83</sup> Grejsik u knjizi *Slušanje popularne muzike* eksplicitno ističe neusklađenost Kantove „Analitike lepoga“ sa stavovima o lepoj umetnosti u *Kritici moći suđenja*, ističući teškoće da se oni uopšte i primene na bilo kakve umetničke fenomene. Tumačenje Kantove estetike Grejsiku služi da pokaže kako Pjer Burdije

---

<sup>79</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 162.

<sup>80</sup> Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 165.

<sup>81</sup> Morpurgo-Taljabue, G. *Savremena estetika*, str. 67-69.

<sup>82</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str.42-44, 84-86, 90.

<sup>83</sup> Gracyk, T. “Popular Music”, u: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, str. 533.

(*Pierre Bourdieu*) nije imao ovu neusklađenost u vidu kada je recepciju umetnosti u višim slojevima društva poistovetio sa Kantovim stavovima o bezinteresnom dopadanju.<sup>84</sup> U Grejsikovoj teoriji ne nalazimo detaljniji osvrt na Kantove stavove u konkretnim razmatranjima koji pripadaju njegovoj estetici popularne muzike. Šusterman, sa druge strane, otvoreno odbacuje osnovne stavove Kantove estetike u *Pragmatističkoj estetici* kao neprijateljske svakom poduhvatu pragmatističkog utemeljenja ove discipline.<sup>85</sup> Ovaj teoretičar poistovećuje učenje iz „Analitike lepoga“ sa tradicijom formalizma, a u odeljcima posvećenim Šustermanovoj teoriji ću pokušati da pokažem da takvo interpretiranje Kantove koncepcije utiče na ulogu koju ima forma u njegovoj estetici popularne muzike. Iz evidentnih razloga, Šustermanovo pominjanje forme u „Formi i fanku“ ni na koji način ne cilja na Kantovo razumevanje ovog pojma.

U estetici 20. veka, pojam forme se često vezuje i za stavove jednog drugačijeg teoretičara – umetničkog kritičara Klajva Bela i njegovo učenje o „značajnoj formi“ (*significant form*). U Belovoj koncepciji, „značajna forma“ imenuje one estetske karakteristike jednog umetničkog dela koje ukazuju na uspostavljene odnose između boje i linije u jednom delu likovne umetnosti.<sup>86</sup> Kombinacije linija i boja i njihov aranžman u delu bude u recipijentu posebnu „estetsku emociju“ koju recipijent doživljava samo u delima umetnosti, pa tako „značajna forma“ svedoči o umetničkom karakteru određene čovekove kreacije. Kao što je uočljivo, Bel je svoju teoriju o „značajnoj formi“ pre svega primenjivao na likovne umetnosti. U literaturi o Belovoj teoriji ističe se vrednosna konotacija koju u njegovoj koncepciji nose termini kao što je „umetnost“ i „značajna forma“, a ona je uočljiva i u njegovim stavovima o tome šta nam prisustvo „značajne forme“ govori o umetničkom delu.<sup>87</sup> Dela u kojima prepoznamo „značajnu formu“ važna su za nas jer nam omogućavaju posebno emocionalno iskustvo koje prevazilazi okolnosti svakodnevnog života.<sup>88</sup> Nasuprot tome, likovne kreacije koja nas aficiraju samim prikazanim sadržajem nisu

---

<sup>84</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 28-32.

<sup>85</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 8.

<sup>86</sup> Bell, Clive, *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1916, str. 7-9.

<sup>87</sup> Sheppard, Anne, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, New York, 1987, str. 48. Bell, Clive, *Art*, str. 7-10.

<sup>88</sup> *Ibid*, str. 8-9.

„umetnička dela“ u Belovom smislu te reči, jer ne sadrže „značajnu formu“.<sup>89</sup> U takvim tvrdnjama ovog teoretičara pronalaze se osnove za poistovećivanje njegove pozicije sa tradicijom formalizma.

Belova koncepcija ima značaj pre svega u literaturi o formalizmu, jer se „značajna forma“ u njoj uzima kao *differentia specifica* za umetničku prirodu određene kreacije. Upravo je ovo jedan od razloga zbog kojih ni ova teorija neće biti od posebnog značaja u ovom radu, u skladu sa udaljavanjem od formalizma kao restriktivnog teorijskog opredeljenja. Nadalje, ovaj autor se u samom određenju „značajne forme“ koncentriše na specifičnosti likovne umetnosti, pa bi primena ovog teorijskog okvira na druge umetničke fenomene iziskivala usklađivanje sa izražajnim sredstvima drugih umetnosti, koje ne barataju sa „linijom i bojom“. Doduše, interesantno je pomenuti da Bel pokazuje tendenciju da primeni sopstvenu teoriju i na polje muzike: „kada se svira nešto što razumem ja dobijam od muzike tu čistu estetsku emociju koju dobijam od likovnih umetnosti. (...) U momentima ja zaista cenim muziku kao čistu muzičku formu, kao zvuke kombinovane na osnovu zakona misteriozne nužnosti“.<sup>90</sup>

Nadalje, još veći problem u Belovom shvatanju forme predstavlja činjenica da „značajna forma“ ima pozitivnu vrednosnu konotaciju. To nije smisao forme koji koristimo u ovom radu, jer u slučaju Belove teorije uvid u postojanje „značajne forme“ u jednom delu predstavlja *rezultat* kompleksnih estetskih operacija koje sprovodi recipijent i afirmativno vrednosno suđenje. Nasuprot tome, razmatranje uloge forme u estetici popularne muzike predstavlja pokušaj odgovora na pitanje u kojoj meri formalni aspekti muzičkog dela učestvuju u složenim aktivnostima doživljaja i vrednovanja popularne muzike, bez obzira na rezultat ovih aktivnosti, nezavisno od toga da li će recipijenti na osnovu forme suditi afirmativno ili negativno o jednom delu. Na kraju, za razliku od Kantove koncepcije, u Grejsikovoj i Šustermanovoj estetici muzike se Belovo učenje ni ne pominje. Ipak, za razmatranje koje sprovodimo u ovom radu, važno je primetiti kako se na primeru Belove koncepcije ispoljavaju razlike koje postoje u smislu koji se pridaje pojmu forme u dinamičnoj istoriji estetike. Belov pojam forme ne uključuje samo strukturu dela i „konture predmeta“, već se, za razliku od Kantove koncepcije, može proširiti ka određenju forme kao neposredno čulno opazivog aspekta predmeta iskustva. U njemu

---

<sup>89</sup> *Ibid*, str. 16-17.

<sup>90</sup> *Ibid*, str. 31.

se i dalje ističe važnost uspostavljenih *odnosa* između linija i boje, ali se boja više ne odbacuje kao „materijalni“ aspekt čulne percepcije koji bi mogao „dražiti“ recipijenta. Bez obzira na to što se u ovom radu ne služimo Belovim pojmom forme, važno je imati u vidu ovo značenje kako bi se, u skladu sa razlikama koje postoje u Kantovom, Belovom i Hanslikovom poimanju forme, sagledalo kako te razlike utiču na ulogu koja se pridaje pojmu forme u kasnijim estetičkim poduhvatima.

### *Zastupljenost govora o formi u opštoj estetičkoj literaturi*

Diskusiji o značenju koji pojam forme ima u istoriji estetike pridružiću nešto kasnije i detaljnu analizu smisla koji se njemu pridaje u Hanslikovoj estetici, koja u savremenoj estetičkoj literaturi takođe poseduje veliki autoritet kao i razmotreno Kantovo i Belovo stanovište. Nakon analize Tatarkjevičevog doprinosa razmatranju različitih značenja forme, okrenimo se sada literaturi opšteg tipa, poput vodiča, priručnika i rečnika estetičke terminologije, u potrazi za savremenijim određenjima ovog termina. Kako se u knjigama ove vrste definiše pojam forme? Iako je ovakva literatura nesaglediva, razmotrimo nekoliko takvih izdanja najpoznatijih izdavačkih kuća i internet izvora (poput „Oksforda“ [*Oxford*], „Blekvela“ [*Blackwell*], „Rutlidža“ [*Routledge*], „Vilija“ [*Viley*], „Stanford enciklopedije filozofije“ [*Stanford Encyclopedia of Philosophy*] i „Internet enciklopedije filozofije“), kako bismo stekli izvestan utisak o zastupljenosti i važnosti forme kao estetičkog pojma. Izbor literature koji ću analizirati u nastavku izvršen je na osnovu ugleda koji ovi izdavači uživaju u današnjoj filozofiji i estetici.

U pregledu navedene literature mogu se uočiti izvesne pravilnosti kada je reč o tretmanu problema forme. Prva od njih je u izvesnom smislu neočekivana. Naime, u njoj najčešće uopšte ni ne nalazimo članak, rečničku odrednicu ili definiciju ovog pojma. Umesto toga, u najvećem broju slučajeva se suočavamo isključivo sa odeljcima o formalizmu. Započnimo od razmatranja najnovije literature. Ni u jednoj od dve najpoznatije enciklopedije filozofije na internetu – „Stanford enciklopedije filozofije“ i „Internet enciklopedije filozofije“ – ne može se naći članak o formi ili o dihotomiji forme i sadržaja. Za razliku od „Stanfordove enciklopedije“, na „Internet enciklopediji filozofije“ postoji članak o formalizmu, iz koga se može derivirati značenje pojma forme. Formalizam se u njemu definiše kao „pozicija u filozofiji

umetnosti prema kojoj svojstva na osnovu kojih jedno umetničko delo jeste umetničko delo – kao i na osnovu kojih se njena vrednost određuje – jesu formalna u smislu da su dostupna samo direktnom opažanju (obično vida ili sluha)<sup>91</sup>. Kao što nastavak članka pokazuje, ova definicija odgovara načinu na koji se sprovodi diskusija o formalizmu u domenu savremene estetike. Međutim, ovakvo određenje forme nije sasvim usklađivo ni sa Kantovim, koja odbacuje „materiju“ opažanja u korist forme, ni sa Hanslikovim, koji ističe odnose između tonova (a ne bilo kakvu auditivnu percepciju), pa ni Belovim učenjem, iako je najbliže stavovima umetničkog kritičara. Ipak, i Bel ističe važnost *odnosa* između linija i boja, kao i uticaj emotivne reakcije na vrednovanje dela, pa njegova pozicija nije u potpunosti objektivistička kao što to zahteva navedena definicija.

U Vili-Blekvelovom *Vodiču za estetiku (A Companion to Aesthetics)* (2009), koji je organizovan kao rečnik pojmova, nema definicije forme, ali nalazimo članak o formalizmu, u kome postoje neke smernice ka razumevanju pojma forme. U njemu Nik Zangvil (na čije učenje ću se osvrnuti nešto kasnije) formu objašnjava najpre iz perspektive Belovog učenja i izjednačava sa „linijama, oblicima i bojama koje su unutar rama“ umetničke slike, zatim sa gledišta Hanslikove koncepcije, u kojoj formu povezuje sa „strukturom tonova“, pa konačno pominje i formu u širem značenju reči „struktura“, misleći na aranžman jednog dela.<sup>92</sup> Zatim, u drugom izdanju Rutlidžovog *Priručnika za estetiku (The Routledge Companion to Aesthetics)* (2005) se ne govori se o formi, ali ima odeljka o formalizmu u kome su „glavni akteri“ Bel i Hanslik. U njemu, nakon pokazivanja ograničenja formalističkih pozicija, Noel Kerol (*Noel Carroll*) zaključuje da „formalizam može biti korisno pedagoško stanovište. Ono nas podseća da je važno ne zapostavljati formalnu dimenziju umetničkih dela“.<sup>93</sup> Ipak, izgleda da ona ostaje „zapostavljena“ u ovom priručniku mimo diskusije o formalizmu, iako, razume se, drugi estetičari u njemu takođe koriste ovaj pojam bez analize njegovog značenja. Paradoksalno, u ovom priručniku se „forma“ ne javlja ni u indeksu pojmova, već se, pored formalizma, u njemu izdvajaju samo „forme“ (u

---

<sup>91</sup> Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

<sup>92</sup> Zangwill, Nick, „Formalism“, u: *A Companion to Aesthetics*, Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker i David E. Cooper (ur.), Wiley-Blackwell, Malden, 2009, str. 291.

<sup>93</sup> Carroll, Noel, „Formalism“, u: *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut i Dominic McIver Lopes (ur.), Routledge, New York, 2005, str. 96.



množini) koje se vezuju za Platonovu i Aristotelovu filozofiju, kao i jedno pominjanje Belovih „značajnih formi“.<sup>94</sup> U *Blekvelovom vodiču za estetiku (The Blackwell Guide to Aesthetics)* (2004) se takođe ne govori o pojmu forme i različitim značenjima koje on podrazumeva, ali se u tekstu o filozofiji muzike nalazi malo iscrpnija analiza muzičkog formalizma. U njemu se, očekivano, najveća pažnja poklanja Hanslikovoj poziciji. Njegova formalistička orijentacija se vezuje za stav da je sadržaj muzike izjednačen sa „formama pokrenutim tonovima“, a forma se ovog puta izjednačava sa odnosima između tonova.<sup>95</sup> *Oksfordov priručnik za estetiku (The Oxford Handbook of Aesthetics)* (2003) ne sadrži poglavlje o formi, dok se pojam forme upotrebljava na različite načine u tekstovima koje ova knjiga obuhvata, ali se i u ovom slučaju najčešće govori o (Belovoj) poziciji, posebno u jednom kraćem osvrtu na formalizam.<sup>96</sup>

Na kraju, do diskusije o formi konačno dolazimo u jednom starijem priručniku o estetičkoj problematici. U knjizi *Estetika: Uvod u filozofiju umetnosti (Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art)* autorke En Šepard (*Anne Sheppard*), objavljenoj 1987. godine, ova teoretičarka posvećuje posebno poglavlje problemu forme, govoreći o formalnim karakteristikama poput proporcije, simetrije i linije u likovnoj umetnosti, metrike i „strukture radnje“ u poeziji i proznim književnim delima.<sup>97</sup> Određenje ovog estetičkog pojma ona u velikoj meri vezuje upravo za značenje koje on dobija kada je reč o muzičkoj umetnosti, kao i za Hanslikovo razumevanje ovog pojma. Govoreći o tome da pojam forme obuhvata čitav niz estetskih karakteristika jednog umetničkog dela, ona ističe kako „[u] muzici, 'formalne karakteristike' mogu uključivati izabrani tonalitet, ritmove, ulogu različitih instrumenata, kao i intervale između nota“.<sup>98</sup> Kada je reč o ključnoj odlici estetske forme, autorka ističe da se ona ogleda u tome što forma imenuje različite uspostavljene „odnose“ u jednom delu: u muzici, „između nota ili između

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, str. 573.

<sup>95</sup> Alperson, P, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 257-258, 260.

<sup>96</sup> *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ur.), Oxford University Press, New York, 2005, str. 140-141, 312, 424, 493.

<sup>97</sup> Sheppard, A. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, str 39.

<sup>98</sup> *Ibid.*

instrumenata“.<sup>99</sup> Opštoj diskusiji o formi u muzici, likovnim umetnostima i književnosti, ona prilaže izlaganje i komentarisanje Hanslikovog, Belovog i Frajevog (*Roger Fry*) učenja, kao i generalno razmatranje pozicije formalizma i njegovih ograničenja.

Ukoliko sumiramo prethodno izloženo razmatranje načina na koji se pojam forme javlja u određenim primerima opštije estetičke literature – razmatranje koje je neminovno nepotpuno, imajući u vidu da postoji puno literature ovog tipa i da je ona po pravilu vrlo obimna – mogu se uočiti neke zajedničke karakteristike u njoj kada je reč o tretiranju problema forme. Dok Tatarkjevič izdvaja pojam forme kao jedan od šest pojmova koje smatra ne samo najvažnijim u estetici, već tvrdi da oni „spadaju u najopštija vrela ljudske misli“,<sup>100</sup> pojam forme se u savremenoj estetičkoj literaturi vezuje za formalizam kao specifično teorijsko opredeljenje koje se, u zavisnosti od konteksta, smatra više ili manje važnim. U savremenim estetičkim izvorima, praksa otvaranja diskursa o formi gotovo isključivo prilikom razmatranja formaliz(a)ma svedoči o tome kakva je teorijska klima o ovom problemu u estetici anglojezičkog govornog područja. Forma se preko formalizma pomera u diskusiju o istorijskim stremljenjima estetike i to, ukoliko nije reč o Belovoj estetici, o istorijskim tendencijama u estetici muzike. Gotovo sve prethodno obrađene odrednice formalizma se u većoj ili manjoj meri osvrću na Hanslikovu estetiku, a ovaj trend će biti prisutan i u većini studija koje ću obraditi u nastavku. Kada je reč o opštijoj literaturi koju sam prethodno analizirao, čini se da je formalizam u njima istaknut pre svega zbog toga što ilustruje jednu *krajnost* u estetičkom promišljanju. Kao krajnost, on je posebno interesantan tumačima, pa se ova pozicija ili napada i pokazuju njena ograničenja (što, primera radi, čini Kerol) ili se ublažava i kao takva brani (kako postupa Zengvil). Mimo diskusije o formalizmu kao krajnosti, teoretičari u rečnicima, priručnicima i vodičima u većini slučajeva i dalje koriste pojam forme govoreći o drugim estetičkim problemima, ali se ne osvrću na njegovo značenje.

U tekstovima u kojima je reč o formalizmu, o značenju pojma forme se eventualno govori na početku, dok se u nekim slučajevima smisao ovog pojma ne određuje i podrazumeva, da bi se u nastavku branilo ili napadalo formalističko opredeljenje određenom argumentacijom i upoređivanjem sa savremenim umetničkim

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Tatarkjevič, V. *Istorija šest pojmova*, str. 13.

tendencijama. Međutim, u takvim teorijskim diskusijama, forma se usko kontekstualizuje i ne govori se o njoj iz perspektive načina na koji bi ona mogla doprineti doživljaju i vrednovanju umetničkih dela u estetikama koje nisu formalističke i koje uzimaju u obzir i druge elemente jednog umetničkog dela. Drugim rečima, ukoliko sumiramo prethodno izložene stavove, forma je ili glavni predmet teksta o formalizmu, u kome se ne tretira rame uz rame sa ostalim aspektima umetničkog dela, ili se u estetičkim tekstovima opštijeg tipa o formi uopšte ni ne govori. Ona dobija ili *specijalan* tretman ili *nikakav*.

Da je ovakvo postupanje problematično, pokušaću da ilustrujem uz pomoć jedne analogije. Zamislimo da se unutar proučavanja osnovne terminologije kojom se rukovode istorijske nauke pojam nacije isključivo posmatra u kontekstu govora o nacionalizmu ili čak nacizmu. U takvim okolnostima, u rečnicima istorijskih izraza ne bismo našli pojam nacije, već bismo bili prinuđeni da njega tražimo unutar definicija nacionalizma ili nacizma. Čak i kada bi ovaj pojam zadobio opštije određenje na početku jedne rečničke definicije ili teksta koji bi govorio o nacionalizmu kao političkom opredeljenju ili nacizmu kao (višestruko problematičnom) političkom pokretu koji nastaje u prvoj polovini 20. veka, značenje pojma nacije bi time ipak bilo determinisano specifičnim teorijskim kontekstom u koji je uvučen. On bi, razume se, u govoru o jednom od najnotornijih političkih režima dobio odgovarajuću negativnu konotaciju. Međutim, iako je reč o pojmu koji, usled katastrofalnih istorijskih okolnosti, danas često asocira na pomenuto problematično političko opredeljenje, o pojmu nacije se ipak može govoriti i na drugačiji način, ukoliko se njime, primera radi, objašnjava uspon nacionalnih književnosti u doba romantizma.<sup>101</sup> Isključivo vezivanje pojma nacije za problematična politička opredeljenja ometalo bi, a u određenom smislu i onemogućilo teorijsku diskusiju o navedenim istorijskim okolnostima koja sa stravičnim delima nacizma u 20. veku nemaju nikakve veze. Iako, razume se, postoje teorije koje uspon nacionalnih država i nacionalne književnosti u doba romantizma smatraju pretečom nacizma, teško se može braniti teza da se umetnički i istraživački rad braće Grim (*Wilhelm Grimm, Jacob Grimm*) može povezati sa uzrocima Drugog svetskog rata – dok bi pojam nacije mogao doprineti objašnjenju stremljenja ovih romantičarskih autora. Pojam forme je uvučen

---

<sup>101</sup> Up. „Romanticism“, u: Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/Romanticism>. 14.11.2022.

u ovakvu vrstu problematike kada se interpretira isključivo iz perspektive formalizma – mada, srećom, ovaj pojam nije povezan sa ideologijama koje su vodile stravične ratove, pa bi se time on mogao uključiti u estetički diskurs mimo govora o formalizmu kao ekstremu bez ikakve potrebe za zaziranjem.

Takođe, govor o formi iz perspektive formalizma prećutno nas uvlači u problematične teorijske okolnosti unutar kojih je potrebno “opredeliti se” između određenih estetičkih alternativa. Kao što je istaknuto u „Uvodu“ rada, postoji teorijska alternativa opredeljivanju između teorijskih ekstrema, koja bi se ogledala u inkluzivnijem pristupu različitim teorijskim problemima. Rukovodeći se nasleđem estetike, kao teoretičari smo u određenoj meri determinisani njenom terminologijom, metodologijom i istorijom, ali to ne znači da iz prihvatanja nekog termina, metodološkog obrasca ili osvrta na autoritete iz ove oblasti mi automatski postajemo „sledbenici“ škole koja insistira na tim terminima, metodama i autorima. Ukoliko, na osnovu određene argumentacije, izaberemo formalističko opredeljenje, mi time, razume se, prihvatamo i teorijski diskurs o formi. Međutim, da li važi i obrnuto, da diskusija o formi kao jednom aspektu umetničkog dela neminovno vodi u svojevrstan formalizam? Teorijski rečeno, to nije slučaj, jer se diskurs o formi može sprovesti i u unutar teorijske aparature drugačijih opredeljenja, kao što je, primera radi, kontekstualizam u estetici.<sup>102</sup> Uostalom, teorijski diskurs se može sprovesti i bez etiketa poput formalizma i kontekstualizma. Autori poput Teodora Grejsika se u svom estetičkom radu ne opredeljuju ni za užu estetičku, niti za širu filozofsku paradigmu koju će slediti u svojim analizama, već i sopstvenu estetičku delatnost posmatraju iz interdisciplinarnе perspektive (a sličnu teorijsku metodologiju sledim i u ovom radu). Na sličan način, osvrta na Hanslikove teorijske domete i terminološke obrasce, ne postajemo istovremeno „formalisti“ i „hanslikovci“, niti sledimo sve postupke ovog autora, poput njegovog ignorisanja popularne muzike.

Iako se prethodno izloženi stavovi mogu smatrati gotovo zdravorazumskim, zastupljenost govora o formi isključivo u odrednicama o formalizmu u opštijoj estetičkoj literaturi može stvoriti utisak kod određenih teoretičara da preveliko insistiranje na pojmu forme može izazvati problematične asocijacije, koje bi bilo bolje izbeći ograđivanjem od ovog pojma. Ako se teoretičari osećaju ugroženim pred

---

<sup>102</sup> Up. Davies, S. „Contextualism and Ontology“, u: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, str. 173-177.

činjenicom da bi mogli biti poistovećeni sa jednim teorijskim ekstremom poput formalizma, oni će najradije odbaciti i pojam forme kako bi izbegli bilo kakve nesuglasice sa svojim čitaocima. To je posebno uočljivo u literaturi koja ne želi da otvara ovakvu vrstu estetičke polemike. Tako Hans Ebing (*Hans Abbing*) u knjizi *Promenljiva društvena ekonomija umetnosti (The Changing Social Economy of Art)* već na samom početku uverava čitaoca da su za njega "forma" i „sadržaj“ jedno te isto i da nije zainteresovan za estetičku problematiku u ovoj knjizi.<sup>103</sup> Kada forma ne bi u estetičkoj literaturi bila povezivana sa formalizmom kao opredeljenjem koje u estetici ima istorijski i eventualno „pedagoški“ značaj, možda bi se teoretičari različitih interesovanja slobodnije služili ovim terminom za razvijanje sopstvenih koncepcija.

Konačno, kada je reč o zastupljenosti pojma forme u opštijoj estetičkoj literaturi, treba naglasiti da postoji mogućnost da bi veći ili drugačiji pregled literature ovog tipa mogao promeniti utisak o zastupljenosti pojma forme u savremenom estetičkom diskursu. Perspektivu sagledavanja ovog problema svakako bi mogli promeniti i uže specijalizovani priručnici i rečnici, ali nam upravo pogled na opštije usmerene knjige ove vrste daje uvid u to na koji način se šira „estetička javnost“ odnosi prema pitanjima forme. Vešto biranje autora koji ipak govore o formi moglo bi takođe dovesti do drugačijih zaključaka, ali bi se ovakvim postupkom moglo falsifikovati realno stanje stvari koje postoji u opštijoj estetičkoj literaturi, a forma bi se mogla predstaviti kao važnija nego što zaista jeste. U tom smislu, u prethodnom razmatranju nisam insistirao na potrazi za izuzecima od uočene pravilnosti.

Kako bih diskusiju o pojmu forme približio teorijskim interesovanjima estetike popularne muzike kao discipline, u nastavku ću se pozabaviti još nekim određenjima koja ovaj pojam zadobija u novijoj estetici muzike, a posebno kod autora koji ne ignorišu fenomen popularne muzike. Opširnije razmatranje svih istaknutijih koncepcija u savremenoj estetici muzike i načina na koji se u njima tematizuje forma ostaviću za neku drugu priliku, jer ono ne bi doprinelo analizi uloge forme u estetici popularne muzike. Ovo se posebno odnosi na savremene autore koji, slučajno ili namerno, gube iz vida fenomene popularne muzike. Umesto toga, koncentrisaću se na ona značenja ovog pojma koja bi mogla upotpuniti analizu Hanslikovog, Grejsikovog

---

<sup>103</sup> Abbing, Hans, *The Changing Social Economy of Art: Are the Arts Becoming Less Exclusive?*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019, str. 6.

i Šustermanovog učenja, kao i na one koncepcije koje nameću direktno poređenje sa ovim učenjima.

### *Forma u savremenoj estetici (popularne) muzike*

Pre nešto detaljnijeg osvrta na način na koji se upotrebljava pojam forme u literaturi koja pripada estetici popularne muzike, ukratko ću se osvrnuti na dve tendencije koje postoje u savremenoj estetici muzike, a direktno se tiču dominacije diskursa o formalizmu u njemu i izostanka nezavisne, opštije diskusije o formi. Reč je o pokušajima izvesnog reaktualizovanja muzičkog formalizma (i Hanslikove koncepcije) uz izvesno ublažavanje njegove striktnosti. Ukoliko se radi o Hansliku, tačnije bi bilo reći da se ublažava uobičajena ekstremno formalistička interpretacija njegovog učenja. Ovakvu tendenciju nalazimo u dvema oblicima savremenog formalizma. Reč je o „obogaćenom formalizmu“ Pitera Kivija (*Peter Kivy*) i „umerenom formalizmu“ Nika Zengvila.

Piter Kivi je u estetici muzike najpoznatiji po doprinosu koji je ostvario na polju istraživanja različitih vrsta emocionalne ekspresivnosti u muzici.<sup>104</sup> On smatra da muzika može biti emocionalno ekspresivna, a da ne upućuje na emocionalno stanje samog kompozitora, izvođača ili recipijenta.<sup>105</sup> Njegov obogaćeni formalizam razlikuje se od „standardnog“, ekstremnog oblika formalizma u tome što dopušta tezu da muzika može posedovati emocionalno ekspresivne karakteristike koje su na specifičan način povezane sa specifično muzičkim i formalnim odlikama te muzike.<sup>106</sup> Formu Kivi određuje jednostavno kao „strukturu zvukova“, imajući u vidu da ona podrazumeva i manje celine poput melodija, ali i ono što smo prethodno u radu nazivali „muzičkim oblicima“.<sup>107</sup> Dok je u ekstremnom formalizmu forma jedina objektivna odlika „čiste“, instrumentalne muzike, pa time i jedina njena estetski relevantna karakteristika, Kivi u zastupanju obogaćenog formalizma pokušava da

---

<sup>104</sup> Up. Levinson, J. „Peter Kivy and the Philosophy of Music“, u: *British Journal of Aesthetics*, 57 (3) (2017), str. 269-282.

<sup>105</sup> Alperson, P. „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 267.

<sup>106</sup> Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’“, u: *Principia* LXIII (2016), str. 7.

<sup>107</sup> Kivy, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford, 2002, str. 66-67, 73-74.

pokaže da postoji način na koji se emocionalno ekspresivne odlike mogu pridati samoj muzici. Formalne karakteristike muzike mogu *podsećati* na čovekovo izražavanje emocija, ali one time ne prestaju da budu objektivne odlike same muzike niti se njima pridodaje nešto što je strano samoj muzici, jer ovako uočene emocionalno ekspresivne odlike ne upućuju na emocionalno stanje kompozitora ili nekog drugog subjekta.<sup>108</sup> Samo kretanje tonova u jednoj kompoziciji ukazuje na dinamiku jednog emocionalnog stanja, pa kad koristimo rečnik emocija za opisivanje muzike, mi uočavamo da postoji takva dinamika i u njenim specifično muzičkim karakteristikama.<sup>109</sup> Između ovih dvaju svetova – specifično muzičkog i emocionalno ekspresivnog – postoje veze koje Kivi objašnjava upućivanjem na psihologiju. Budući da takva veza postoji, emocionalno ekspresivne karakteristike možemo smatrati „intrinzičnim“ samom muzičkom delu, jer ovakvim opisivanjem muzike ne upućujemo na nešto što je muzici spoljašnje i strano. Prema interpretaciji Stivena Dejvisa, kome je takođe blisko stanovište obogaćenog formalizma, prema ovakvom teorijskom opredeljenju „sama muzika je vlasnik emocije koju izražava“.<sup>110</sup> Austrijski teoretičar Aleksander Wilfing (*Alexander Wilfing*) smatra da je ovakav oblik formalizma u velikoj meri već formulisan u knjizi *O muzički lepom*, pa ću se na tu interpretaciju osvrnuti u predstojećem poglavlju.

Kivijeva teorija obogaćenog formalizma, kao i naknadni doprinosi takvom gledištu poput Dejvisovog, ne mogu se ilustrovati u punom obimu na ovom mestu. Za potrebe ovog rada, važno je razmotriti kako se ovakav teorijski poduhvat tiče uloge koju pojam forme ima u savremenom estetičkom diskursu. Najpre treba istaći da Kivi ovakvim učenjem zaista vraća pojam forme na pozornicu savremene estetike, ne ostavljajući ga po strani kao zastareli koncept istorijskih oblika estetike koji ne odgovara našim svakodnevnim intuicijama o umetnosti. Obogaćeni formalizam uspeva da obuhvati svakodnevno prisutnu praksu opisivanja muzike uz pomoć rečnika emocija. Nažalost, Kivi nije dao nikakav doprinos estetici popularne muzike iz ove

---

<sup>108</sup> Wilfing, A. “Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’”, u: *Principia*, str. 8-10. Postojanje sličnosti između formalnog i emocionalno ekspresivnog nije jedini način da se u Kivijevoj teoriji objasni veza između muzike i emocija, ali ona najbolje ilustruje formalistički aspekt tog učenja. Određene veze između specifično muzičkog i emocionalnog u jednoj kompoziciji Kivi smatra konvencionalno ustanovljenim. Up. Alperson, P. „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 268.

<sup>109</sup> Wilfing, A. “Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’”, u: *Principia*, str. 9.

<sup>110</sup> Navedeno prema: *Ibid*, str. 10.

teorijske perspektive, jer o ovoj vrsti muzike nije govorio u svojim tekstovima, iako nije načelno bio protiv estetičkog interesovanja ove vrste.<sup>111</sup> Ipak, iako se Kivijeve stavovi o obogaćenom formalizmu zasnivaju na njegovom detaljnom proučavanju Hanslikovog učenja u knjizi *O muzički lepom*, oni se i dalje temelje na pretpostavci da je ovo učenje jedino moguće tumačiti kao oblik (ekstremnog) formalizma. U takvim teorijskim okolnostima, svako Hanslikovo odstupanje od unapred zadate formalističke interpretacije (nasleđene od istorije estetike) u knjizi *O muzički lepom* tumači se kao nedoslednost ili propust ovog teoretičara.<sup>112</sup> Ovako uspostavljena diskusija o Hanslikovoj teoriji se zatim „samoodržava“ u savremenoj estetici time što teoretičari (poput Zengvila ili Vilfinga) „brane“ Hanslika od kritika ove vrste i koherentnost njegovog formalizma „spašavaju“ uz pomoć drugačijih interpretacija, modifikacija i specijalnih intervencija.

Ovakva praksa ne odražava način na koji pristupam pojmu forme u ovom radu, jer se u njemu forma ne doživljava kao onaj aspekt muzičkog dela koji istovremeno mora ostati stožer formalističkog gledišta na muziku i ispuniti očekivanja poput indirektnog obezbeđivanja emocionalno ekspresivnih karakteristika koje smo skloni da pridajemo muzici. Umesto teorijskih vratolomija ove vrste, Hanslikovo poimanje forme se može sagledati i eventualno primeniti unutar nešto inkluzivnije estetičke teorije od bilo kog oblika formalizma. U takvim okvirima, emocionalna ekspresivnost muzike se može obezbediti na različite načine, kako povezivanjem sa formom, tako i upućivanjem na namere samog kompozitora. Sledstveno tome, Kivijevo pitanje emocionalne ekspresivnosti muzike nije problem *tih razmera* izvan formalističkih teorijskih ograničenja. U širem estetičkom kontekstu, i dalje postoje problemi poput odnosa između objektivnih, formalnih karakteristika muzike i izvanmuzičkih značenja na koje muzika može ukazivati, ali se taj problem više ne mora rešavati na terenu govora o formi. Sa druge strane, inkluzivnija estetika od formalizma time istovremeno ne izbegava svaku diskusiju o formi i njenim estetskim potencijalima. U okolnostima u kojima bi formalne i emocionalno ekspresivne karakteristike (kakvo god bilo njihovo poreklo) stajale u demokratizovanom odnosu, potrebno je sagledati koji su *specifični doprinosi* svakog od ovih aspekata u doživljaju i vrednovanju muzike. Kakav

---

<sup>111</sup> Up. Kivy, P. "Voices from the Profession", <https://aesthetics-online.org/page/KivyVoices>. 14.11.2022.

<sup>112</sup> Up. Wilfing, A. "Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick's 'enhanced formalism'", u: *Principia*, str. 13.



doprinos formalni aspekti imaju ili bi mogli imati u Grejsikovoj i Šustermanovoj estetici muzike tako postaje i cilj ovog rada.

Kao što je već pomenuto, britanski estetičar Nik Zengvil ima u vidu višeznačnost pojma forme kada o različitim načinima na koji se on koristi u istoriji estetike govori u Vili-Blekvelovom *Vodiču za estetiku*, izdvajajući Belove i Hanslikove stavove, kao i smisao forme kao strukture. Međutim, on u svojoj poznatoj knjizi *Metafizika lepote* (*The Metaphysics of Beauty*), u kojoj brani umereni formalizam, formom smatra „ona estetska svojstva koja su determinisana isključivo senzornim i fizičkim svojstvima – dokle god fizička svojstva o kojima je reč nisu relacije“. <sup>113</sup> Prema njemu, ovakva definicija odgovara „intuitivnoj ideji da su formalna svojstva ona estetska svojstva koja su neposredno opaziva ili su determinisana svojstvima koja su direktno opaziva“. <sup>114</sup> Kao što je uočljivo, ova definicija odgovara značenju koje se formi daje u tekstu o formalizmu na „Internet enciklopediji filozofije“ i načinu na koji savremena formalistička estetika upotrebljava ovaj pojam, iako se, u skladu sa prethodnom analizom višestrukog značenja pojma forme, ne može reći da je ono jedino „intuitivno“ za čitaoca sa drugačijim filozofskim (ili muzičkim) obrazovanjem.

Za razliku od Kivija i Dejvisa, Zengvil formuliše svoju poziciju umerenog formalizma na osnovu nešto drugačije motivacije. Naime, njegova teorija predstavlja odgovor na pokušaje različitih autora u istoriji estetike da pokažu da zapravo *ne postoje* formalne karakteristike predmeta iskustva. Od Dantoa (*Arthur Danto*) do Kendala Voltona (*Kendall Walton*), različiti teoretičari zastupaju gledište da one odlike predmeta iskustva koje smatramo formalnim u izloženom smislu u potpunosti zavise od različitih *znanja* koje recipijent poseduje o tom predmetu iskustva, njegovom autoru, kontekstu u kome se predmet doživljava i istoriji kulturnih proizvoda te vrste. <sup>115</sup> Ako percepcija svih estetskih karakteristika jednog predmeta zavisi od informacija koje nisu imanentne delu, ne postoji nešto što se neposredno opaža i što je u tom izvornom obliku estetski relevantno. Dok bi stanovište ekstremnog formalizma, nasuprot tome, smatralo da su sve estetski relevantne odlike predmeta formalne, Zengvil hoće da pokaže da su *neki, ali ne svi* aspekti predmeta iskustva formalni u prethodno

---

<sup>113</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca, 2001, str. 56.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Up. Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

definisano značenju.<sup>116</sup> Umereni formalizam uzima u obzir formalne i neformalne karakteristike estetskog predmeta na isti način na koji Kantova estetika razlikuje „slobodnu“ i „pridodatu“ lepotu, smatra Zengvil.<sup>117</sup>

Ovakva motivacija britanskog estetičara čini razloge zbog kojih on formuliše svoju poziciju umerenog formalizma bliskim ciljevima ovog rada: i on teži afirmaciji formalnog mimo tradicije ekstremnog formalizma. Za ovog teoretičara, Hanslikova teorija se takođe može interpretirati kao pozicija umerenog formalizma ukoliko se na odgovarajući način interpretiraju oni stavovi u knjizi *O muzički lepom* u kojima on ne ispoljava ekstremno formalističke ideje. Odgovarajući upravo na Kivijevu interpretaciju Hanslika, on smatra da austrijski teoretičar ne govori o svakoj muzici kao o „čistoj muzici“, već je u njegovoj knjizi reč i o onim vokalno-instrumentalnim muzičkim delima koja se ne obraćaju recipijentu na isti način kao „čista muzika“. Jedna opera može za Hanslika izraziti čak i osećanja, smatra Zengvil, jer to muzičko delo svojim tekstom može ispuniti i neke „nemuzičke svrhe“.<sup>118</sup> Diskusiju o Hanslikovom učenju britanski estetičar završava rečima da „nema problema sa Hanslikovim gledištem, dokle god ono sebe ograničava na umereni formalizam“.<sup>119</sup> Poput Kivija, ni ovaj se teoretičar u svom projektu formulisanja umerenog formalizma nijednom ne osvrće na popularnu muziku. Zengvilovim stavovima o Hanslikovoj teoriji vratiću se još jednom u poglavlju o koncepciji austrijskog kritičara.

Bez obzira na sličnu motivaciju, postoje značajne razlike između Zengvilovog teorijskog poduhvata i Hanslikove estetike koje sledim u ovom radu, koje čine predstojeće razmatranje neusklađivim sa Zengvilovim teorijskim kontekstom. Pre svega, nije sasvim jasno kako ovaj teoretičar usklađuje epistemološko objašnjenje pojma forme uz pomoć oslanjanja na neposrednu evidenciju čula sa Hanslikovim razumevanjem forme u kome se izdvajaju melodijski, harmonski, ritmički i strukturalni odnosi između tonova. On u *Metafizici lepote* jednostavno prelazi sa opštije definisanog pojma forme na Hanslikovo poimanje forme kao „strukture tonova“ u odeljku o muzici bez ikakvog dodatnog objašnjenja.<sup>120</sup> U poglavlju o

---

<sup>116</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 58-59.

<sup>117</sup> *Ibid*, str. 59-62.

<sup>118</sup> *Ibid*, str. 74.

<sup>119</sup> *Ibid*, str. 76.

<sup>120</sup> *Ibid*, str. 72-73.

Hanslikovoj estetici ću pokazati zašto ova dva poimanja forme nisu međusobno uskladiva, odnosno da ova koncepcija gubi na ubedljivosti i primenljivosti ukoliko se ovako interpretira. Takođe, ukoliko Zengvil želi da pokaže kako umetnička dela poseduju formalne karakteristike pored drugih odlika – recimo, ekspresivnih – nije jasno zašto on to radi pod zastavom formalizma, čak i ako je on umeren. Važnost i korisnost pojma forme u estetičkom diskursu (kako god shvatili značenje tog pojma) može se potvrditi ukoliko se pokaže da bi on mogao doprineti objašnjenju doživljaja i vrednovanja koje sprovode recipijenti, a odbrana se ne mora sprovoditi odgovaranjem na prigovore antiformalista. Zengvilova teorija je upravo rezultat teorijskih okolnosti u kojima se pojam forme isključivo vezuje za formalizam – ovaj teoretičar „prihvata igru“ i formu brani obnovom vrlo modifikovane verzije klasičnog formalizma. Međutim, kao što je pomenuto u „Uvodu“ rada, smatram da Hanslikov pojam forme, shvaćen u što izvornijem obliku – dubljom interpretacijom knjige *O muzički lepom* – može imati više koristi za estetiku ukoliko se u slučaju diskusije o formalizmu rortijevski „promeni tema“.

Zbog toga ću u nastavku govora o pojmu forme i njegovoj ulozi u estetici (popularne) muzike sada zaista „promeniti temu“ i pozabaviti se konotacijama koje ovaj pojam ima u različitim estetičkim poduhvatima bližim fenomenu popularne muzike. Kao što je pomenuto u „Uvodu“ rada, istorija estetike popularne muzike započinje estetičkim tekstovima o rok muzici, pa je potrebno osvrnuti se na smisao i značaj koji pojam forme dobija u tim tekstovima.

Ukoliko ne računamo Šustermanov pionirski poduhvat zasnivanja estetike fanka i hip hopa u tekstovima objavljenim početkom devedesetih godina prošlog veka, koje ću analizirati nešto kasnije, jedan od prvih tekstova koji pripadaju ovoj disciplini je „Prolegomena za svaku buduću estetiku rok muzike“ („Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music“) Brusa Boa.<sup>121</sup> U ovom tekstu, objavljenom 1993. godine, autor striktno razdvaja način na koji se rok muzika estetski doživljava od iskustva slušanja klasične muzike. On tu tezu brani isticanjem višestrukih razlika između izražajnih sredstava ovih vrsta muzike, oblika u kome se one obraćaju publici i ciljeva koje one ispunjavaju u kulturi.

---

<sup>121</sup> Naslov je preveden nešto slobodnije kako bi se ispoštovalo autorovo poigravanje sa asocijacijom ka Kantovoj knjizi „Prolegomena za svaku buduću metafiziku“. Baugh, B. „Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 498-504.

Koristeći se podelom na „formu“ i „materiju“, Bo ističe da su u iskustvu klasične muzike važni formalni aspekti – „kompozicija“, „tonalne sekvence“ i „muzička struktura“, dok se u rok muzici uzimaju u obzir materijalni aspekti u vidu ritma, ekspresivnih karakteristika i njene glasnoće.<sup>122</sup> Kao što je uočljivo, ovaj autor „ritam“ ubraja u materijalne aspekte dela, iako ova reč imenuje način na koji su odnosi između tonova vremenski organizovani,<sup>123</sup> pa on u najdirektnijem smislu „struktura“ jednu kompoziciju. Kao takvi, ritmički odnosi determinišu i manje formalne celine poput melodije, ali i kompletan aranžman jedne kompozicije. Ipak, Bo ritam interpretira kao onu karakteristiku rok muzike koja je nesvodiva na ritmičke odnose koje je moguće zapisati u notama, na takt, tempo i slične karakteristike, već je imanentna samom muzičkom izvođenju.<sup>124</sup> Prema autoru prolegomene za estetiku roka, „materija“ ove vrste muzike obraća se neposredno „telu“ slušaoca i pokreće na ples, dok formu klasične muzike recipira intelekt slušaoca. Bo posebno ističe važnost izvođenja u slučaju doživljaja rok muzike – izvođenje u roku predstavlja pandan kompoziciji u klasičnoj muzici, i na njemu se zasnivaju „standardi vrednovanja“ ove vrste muzike.<sup>125</sup> Na kraju, treba istaći da Bo tvrdi da „osnovni principi estetike roka mogu biti derivirani iz okretanja Kantove ili formalističke estetike naglavačke“.<sup>126</sup> Ovaj autor smatra da njegov tekst već doprinosi takvom „okretanju“ ukoliko uspeva da istakne „nerazumevanja do kojih dolazi kada formalistička estetika prekoračuje svoje sopstveno područje time što se primenjuje na rok muziku“.<sup>127</sup>

Ilustrovano teorijsko usmerenje Brusa Boa direktno potvrđuje okolnost istaknutu na samom početku ovog rada – estetika popularne muzike nastaje na temelju kritike, a u ovom slučaju i direktnog otklona i neprijateljstva prema tradicionalnoj estetici. Ukoliko se u takvom kontekstu pojam forme poistoveti sa teorijskom aparaturom estetičkog nasleđa, kao i sa formalizmom, dolazi upravo do navedenog rezultata u domenu estetike popularne muzike: formi tada nije mesto u tom savremenom estetičkom diskursu. Ovaj tekst pomenutog autora ovde izdvajam i zbog toga što su na

---

<sup>122</sup> *Ibid*, str. 498-499.

<sup>123</sup> Up. Kania, Andrew, *Philosophy of Western Music*, str. 107-108.

<sup>124</sup> Baugh, B. „Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 501.

<sup>125</sup> *Ibid*.

<sup>126</sup> *Ibid*.

<sup>127</sup> *Ibid*, str. 503.

njega tokom devedesetih godina prošlog veka reagovali istaknuti estetičari muzike poput Džejmsa Janga (*James O. Young*) i već pomenutog Stivena Dejvisa. Jang je u svojoj kritici istakao da se slušanje klasične muzike ne svodi na formalne aspekte i da se i tom muzikom pobuđuje emocionalna reakcija kod slušaoca.<sup>128</sup> Za potrebe diskusije o ulozi pojma forme u estetici popularne muzike, važniji je odgovor koji Dejvis pruža na pomenuti tekst. Ovaj autor izlaže argumentovanu kritiku svake od pomenutih karakteristika uz pomoć kojih Bo razlikuje rok i klasičnu muziku, ali se njegova kritika velikim delom zasniva na govoru o ulozi forme u doživljaju rok muzike.

Prema Dejvisu, iskustvo rok muzike nemoguće je bez doživljaja forme, koju ovaj autor razume u širem, hanslikovskom smislu te reči: iskustva odnosa između tonova, „strukturisanog zvuka“, „harmonskih obrazaca“ i melodije.<sup>129</sup> Do slušaočevog uvida u formalnu strukturu kompozicije ne mora doći na uštrb doživljaja ekspresivnosti dela, već se slušaočev stav o ekspresivnim potencijalima kompozicije često zasniva na njegovom doživljaju formalne strukture. Dejvis tvrdi da ukoliko „zamislimo dve muzičke sekcije: sporu (...) i brzu (...), ekspresivno raspoloženje te kompozicije će očigledno jednim delom biti uslovljeno i time kako su one raspoređene“.<sup>130</sup> Takvim stavovima se Dejvis približava i Kivijevim stavovima o obogaćenom formalizmu, koji su mu bliski u nekim drugim studijama, iako on u ovom tekstu ne nastupa sa te pozicije, već o formi govori nezavisno od ovog opredeljenja.<sup>131</sup> Nadalje, telesna reakcija na rok muziku, na kojoj Bo insistira u svom tekstu, takođe je jednom delom uslovljena iskustvom formalnih aspekata. Dejvis ističe da se slušalačko iskustvo forme ne može jednostavno izjednačiti sa intelektualnom aktivnošću koju bi pobudila jedna kompozicija, već doživljaj ovih karakteristika izaziva ne samo emocije, već različite telesne reakcije: primera radi, „određeni tonovi, intervali, kadence, ili nagle promene dinamike, tempa ili ritma mogu nagnati slušaoca da udahne ili izdahne

---

<sup>128</sup> Young, James O. „Between Rock and a Harp Place“, u: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995), str. 79.

<sup>129</sup> Davies, S. „Rock versus Classical Music“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 507.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Up. Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’“, u: *Principia*, str. 7-15.

vazduh“.<sup>132</sup> Da li će to slušalačko iskustvo rezultirati plesom (kao telesnim reagovanjem koje Bo pre svega drugog ima u vidu) ne zavisi od odlika ove muzike, formalnih ili „materijalnih“, već od različitih faktora poput društvenog konteksta u kome se slušanje odvija. Konačno, Dejvis pokazuje i da nema ničeg izvorno telesnog u rok muzici kao takvoj, već takva reakcija zavisi od toga da li su slušaocu poznate konvencije muzike koju sluša. U prisustvu vrste popularne muzike koja mu je nepoznata slušalac verovatno neće zaplesati, već će pre osećati izvesnu nelagodu.

Ovo je samo jedan deo Dejvisovog detaljnog odgovora na stavove Brusa Boa o doživljaju i vrednovanju rok muzike. Nažalost, mimo ovog teksta, Dejvis do sada nije formulisao sopstvenu teorijsku poziciju kada je reč o popularnoj muzici. Ovaj autor u izvesnom smislu i sumnja u to da je potrebno kreirati posebnu „estetiku roka“, bar u onom smislu u kome je to uradio Bo. Međutim, da Dejvis nema ništa načelno protiv estetičke obrade popularne muzike, svedoči i činjenica da on svoje stavove formuliše pod Grejsikovim uticajem i osvrće se na učenje ovog teoretičara i u drugim prilikama.<sup>133</sup> Nezavisno od toga, važno je istaći da izloženi stavovi u njegovoj kritici stanovišta Brusa Boa već pokazuju da diskurs o popularnoj muzici nije sam po sebi neusklađiv sa govorom o formi. Ukazivanje na formalne aspekte rok muzike ne podrazumeva nužno tradicionalnu estetičku ili formalističku konotaciju, jer se ono u Dejvisovom tekstu ne odvija pozivanjem u pomoć „teške artiljerije“ estetičkog nasleđa i restriktivnog formalizma. Nasuprot tome, Dejvis u tekstu nastupa iz šire perspektive, koja mu omogućava da istakne sličnosti u recepciji klasične i rok muzike, ali da time ne svede rok muziku na obrasce mišljenja razvijene na temelju estetičkog istraživanja klasične muzike. Ovako shvaćena, njegova estetička metodologija može pružiti odgovarajuće smernice i za istraživanje uloge forme u Grejsikovoju i Šustermanovoj estetici, koje su mnogo rafiniranije i kompleksnije od refleksije o roku koju formuliše Brus Bo.

Kivijevi i Zengvilovi tekstovi o formalizmu, kao i dva navedena teksta o rok muzici, predstavljaju poduhvate koji nastaju u sličnom istorijskom kontekstu kao i Šustermanovi tekstovi o fanku i hip hopu, i prve Grejsikove refleksije o roku. U tom smislu, oni predstavljaju odgovarajuće primere za analizu teorijske klime o formi (i

---

<sup>132</sup> Davies, S. „Rock versus Classical Music“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 509.

<sup>133</sup> *Ibid*, str. 512, 515, 516.

formalizmu) u savremenoj estetici muzike. Kakav se stav o ovim pitanjima zauzima u knjigama *Slušanje popularne muzike* i *Pragmatistička estetika*, obradiću sa puno pažnje u predstojećim delovima rada. Međutim, šta je sa estetičkim poduhvatima koji nastaju nakon ovih knjiga, da li i oni odražavaju sličan odnos prema pojmu forme i poziciji formalizma kao i do sada analizirane studije? Osvrnimo se, pre svega zbog recentnosti tog projekta, na *Filozofiju zapadne muzike* Endrjua Kanije, kako bismo odgovorili na ovo pitanje, jer se u njoj popularna muzika analizira u kontekstu dominantnih tema u estetici i filozofiji muzike.

Na samom početku ove knjige nalazimo kratak opis zadataka koji će se sprovesti u njoj, a on se može smatrati obećavajućim kada je reč o tretmanu koji u njoj dobija forma. Naime, tu se tvrdi da se od drugog do četvrtog poglavlja u njoj raspravlja o „najčešće branjenim izvorima muzičke vrednosti: njenoj emocionalnoj snazi, njenoj formi i specifično muzičkim karakteristikama (kao što su visina tona [eng. *pitch*], ritam i harmonija)“.<sup>134</sup> Navedeni spisak tema koje će biti obrađene obećavajući je ne samo zbog toga što je termin „forma“ naveden među njima, već i zbog toga što u njemu uočavamo upotrebu terminologije koja je bliska Hanslikovoj estetici i pojmovima kojima se rukovodim u ovom radu. (Doduše, treba napomenuti da prva stavka na ovom spisku obuhvata dva poglavlja i više nego duplo više teksta od druge dve zajedno). Ovu „podelu posla“ u Kanijinoj knjizi potrebno je shvatiti doslovno, budući da se pojam forme gotovo i ne pominje sve do poglavlja predviđenog za to, koje nosi naziv „Razumevanje muzike“ („Musical Understanding“).<sup>135</sup>

Već u navođenju tema koje će biti obrađene u poglavlju „Razumevanje muzike“ primećujemo jednu važnu razliku u terminologiji u odnosu na prethodno navedene teoretičare, kao i u poređenju sa Hanslikovim poimanjem forme definisanim u „Uvodu“ rada. U Kanijinoj knjizi se termin „forma“ razdvaja od specifično muzičkih karakteristika, koje se u nastavku knjige nazivaju i „muzičkim materijalom“ i „bazičnim elementima“ ili karakteristikama muzike,<sup>136</sup> i koristi se isključivo u smislu koji njemu pridaje teorijsko muzička literatura – kao sinonim za „muzički oblik“. Drugim rečima, strukturalni aspekti muzike, kao „aranžman“ kompozicije u celini ili standardni, konvencionalno prihvaćeni obrasci komponovanja, dobijaju nešto

---

<sup>134</sup> Kania, A. *Philosophy of Western Music*, str. iii.

<sup>135</sup> *Ibid*, str. 97-128.

<sup>136</sup> *Ibid*, str. 97, 116, 148.

drugačiji tretman u njegovoj koncepciji u odnosu na bazične muzičke elemente. Melodijske, harmonske i ritmičke aspekte Kanija smatra fundamentalnim odlikama muzike – osnovnijim od njenog „emocionalnog sadržaja“ – i tvrdi da to niko ne dovodi u pitanje, a „formu“ u njegovom značenju te reči proglašava „rivalom“ emocionalne ekspresivnosti unutar estetičkih sporenja o estetskom vrednovanju muzike.<sup>137</sup> Jedan od razloga zbog kojih ova dva aspekta dobijaju različiti tretman jeste taj što Kanija smatra da se slušalačko razumevanje visine tona, ritma i harmonije odvija na nešto nižem nivou interpretativnih aktivnosti recipijenta od tumačenja strukturalnih aspekata kompozicije, budući da to tumačenje podrazumeva da su bazični elementi već intepretirani.

Način na koji Kanija analizira „bazične elemente“ muzike i formu takođe se upadljivo razlikuje od drugih pomenutih koncepcija. Njegova diskusija o „visini tona“ odvija se u kontekstu razlikovanja zvukova u muzici od drugih auditivnih percepcija i razmatranja različitih teorija o tome kako recipijent interpretira visinu tona u kompoziciji.<sup>138</sup> Kada je reč o „ritmu“, on je okupiran definisanjem ovog termina, koji se ponekad smatra „ekskluzivno muzičkom“ karakteristikom, kao i potragom za jasnim određenjem onih perceptivnih karakteristika koje nazivamo „ritmom“.<sup>139</sup> U slučaju „harmonije“, Kanija pokazuje kako se taj termin koristi u teorijsko muzičkoj terminologiji, objašnjavajući, primera radi, odnos između tonike i dominante.<sup>140</sup> On zatim upućuje na govor o harmoniji kao „muzičkoj gramatici“ i dublje razrađuje navedenu paralelu između muzike i jezika, često prisutnu u filozofskoj tradiciji, ukazujući na njene teškoće.<sup>141</sup> Konačno, Kanija dolazi i do „forme“. Poistovećena sa „oblikom“ (eng. *shape*) i „strukturom“, Kanija već i samim određenjem obuhvata konvencionalne strukturalne obrasce, govoreći, između ostalog, o odnosu strofe i refrena u uobičajenoj strukturi rok pesme ili sonatnom obliku.<sup>142</sup> On razmatra u kojoj meri jedan muzički oblik, s obzirom na svoje standardizovane elemente, omogućava kompozitoru da ispolji svoju kreativnost. Poglavlje o „Razumevanju muzike“ završava se interesantnim osvrtom na fenomen muzičke analize i pitanjem da li i u

---

<sup>137</sup> *Ibid*, str. 99.

<sup>138</sup> *Ibid*, str. 99-107.

<sup>139</sup> *Ibid*, str. 107-112.

<sup>140</sup> *Ibid*, str. 112-113.

<sup>141</sup> *Ibid*, str. 114-115.

<sup>142</sup> *Ibid*, str. 116.



kojoj meri je ovakav muzičko teorijski pristup uporediv sa slušalačkim doživljajem muzike. Prirodno, ova rasprava o analizi otvara i pitanje neophodnosti „formalnog muzičkog obrazovanja“ za odgovarajuće slušanje muzike, a Kanija navodi argumente različitih teoretičara koji na to pitanje odgovaraju potvrdno ili odrično.<sup>143</sup>

Kanijin pristup bazičnim elementima muzike i muzičkoj formi kao strukturi vrlo je informativan i omogućava uvid u različite domete teorije muzike o ovim fenomenima, probleme filozofskog definisanja tih fundamentalnih pojmova, kao i osvrt na neke estetičke probleme koje oni otvaraju. Međutim, već i u ovom manjem prikazu osnovnih tema koje ovaj autor obrađuje upadljivo je da je *estetička* problematika u ovoj knjizi u izvesnom smislu zanemarena. Ovaj projekat se zaista, shodno naslovu, pre može smatrati „filozofijom“ zapadne muzike jer pruža odgovore na specifična, filozofsko umetnička interesovanja o muzici: šta muziku čini muzikom, šta znači visina tonova i kako shvatiti njihovo kretanje u vremenu, da li je muzika jezik i kako objasniti dijalektiku između konvencionalnih ograničenja i stvaralačke slobode u muzičkim oblicima.<sup>144</sup> O tome kako se muzika estetski doživljava i vrednuje, saznajemo nešto tek iz finalnog Kanijinog osvrta na probleme muzičke analize. Kao da je svestan ovog prigovora, ovaj autor otvara pitanje bazičnih muzičkih karakteristika i forme i u narednom poglavlju o vrednovanju muzike.<sup>145</sup> Međutim, diskusija koja se sprovodi u tom poglavlju predstavlja pregled dominantnih mišljenja o tome u kojoj meri su specifično muzički i formalni aspekti muzike u izvesnoj prednosti u odnosu na izvanmuzičke karakteristike koje joj se pripisuju, a takva diskusija i u Kanijinoj knjizi predstavlja otvaranje pitanja o Kivijevom obogaćenom formalizmu i alternativama tom gledištu.

Veće Kanijino isticanje širih filozofskih, a ne užih estetičkih pitanja o formalnim i strukturalnim aspektima muzike predstavlja manji problem, koji se lako može prevladati pokazivanjem kako bi njegova diskusija o tim problemima mogla determinisati neku specifičniju estetičku raspravu o relevantnosti visine tona, ritma, harmonije i strukture u doživljaju i vrednovanju kompozicijâ. Ovaj zadatak može se sprovesti u nekom budućem radu. Za potrebe ovog rada, veći problem predstavlja

---

<sup>143</sup> *Ibid*, str. 122-124.

<sup>144</sup> Up. Slater, Barry Hartley, „Aesthetics“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics/>. 14.11.2022.

<sup>145</sup> Kania, A. *Philosophy of Western Music*, str. 148-151.

činjenica da se Kanijinim pojmom forme ne može odgovoriti na pitanje da li postoji kontinuitet između savremene estetike i estetičke tradicije kada je reč o ovom pojmu. Njegova terminološka aparatura se može smatrati čak i preciznijom i jasnije određenom u odnosu na prethodno pomenute teorijske poduhvate, ali ona prosto ne odgovara zatečenom stanju u starijoj i novijoj estetici muzike. Hanslikova „forma“ nije samo struktura i muzički oblik, niti je njegovo „specifično muzičko“ samo visina tona, ritam i harmonija. Kivi i Dejvis svojim upućivanjem na strukturu tonova ne ciljaju samo na „strukture većih razmera“, dok Zengvil potpuno drugačije, epistemološki postavlja pitanje forme. Bez obzira na to što Kanija u ovoj knjizi tvrdi da je forma zauzela „centralnu ulogu (...) u akademskom izučavanju muzike tokom prošlog veka i šire“,<sup>146</sup> to izučavanje nije bilo limitirano na smisao koji on daje tom pojmu.

Ova okolnost predstavlja osnovni razlog zbog koga ovaj rad ne uključuje dublje razmatranje Kanijinih stavova o popularnoj muzici. Budući da estetika popularne muzike nastaje i razvija se na temelju kritike estetičke tradicije (što je za sada pokazano na primeru teksta Brusa Boa, a biće detaljnije analizirano na Grejsikovom i Šustermanovom primeru), u ovom radu je važno analizirati mogućnost povezanosti između savremenih teorija i tradicionalne estetike muzike, čak i ako to podrazumeva oslanjanje na manje precizan pojam forme u Hanslikovoj estetici. Ukoliko se pritom uzme u obzir da Grejsik neposredno kritikuje Hanslikovu koncepciju u *Slušanju popularne muzike*, to predstavlja razlog više za uspostavljanje jasne veze sa estetičkim nasleđem, što Kanijina terminološka aparatura ne omogućava. Na kraju, iako se ne slažem sa Dejvisovim zaključkom da razlike između klasike i roka ne podrazumevaju „duboke i distinktivne kontraste koji bi obezbedili posebnu estetiku“ roka ili popularne muzike,<sup>147</sup> smatram da postoji izvesna povezanost između Hanslikovog objašnjenja slušanja (klasične) muzike i nešto savremenijeg pogleda na, podjednako savremene, fenomene popularne muzike. U tom pogledu, pre bi se moglo reći da se slažem sa Filipom Alpersonom (*Philip Alperson*) da „Hanslik govori o aspektu

---

<sup>146</sup> *Ibid*, str. 99.

<sup>147</sup> Davies, S. „Rock versus Classical Music“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 515.

muzike koji mnogi muzičari i slušaoci smatraju jezgrom iskustva muzike“, iako ne bih, kao taj teoretičar, pod „Hanslikovim govorom“ mislio na striktni formalizam.<sup>148</sup>

### *Zaključak*

Razmatranje dominantnih značenja koja pojam forme ima od Kantove epistemološki motivisane estetike do Kanijine filozofije muzike, inspirisane muzičko teorijskim određenjima, pokazalo je da nema jedinstvenog tretmana ovog estetičkog pojma, niti lako izdvojive zajedničke tačke na kojoj bi se različita razmotrena značenja susrela. Ono što je ipak najvećem delu istorije estetike zajedničko, barem od prve polovine 20. veka do danas, jeste izvesno transformisanje pitanja o formi u diskusiju o formalizmu. Ovakva tendencija posebno je uočljiva u opštijoj estetičkoj literaturi poput rečnika, priručnika i vodiča. Ta literatura nije ukazala samo na stanje forme u savremenom estetičkom diskursu, već i na dominantne interpretacije estetičkog nasleđa, vezivanje za određene autoritete iz ove oblasti i sklonost ka oslanjanju na tematiku kojoj se posvećuju uticajni teoretičari. Tako su ovi opšti estetički izvori pružili uvid i u to šta oblikuje diskurs o problemu forme u estetici, a u krajnjoj instanci i samu tu disciplinu. U ovom slučaju, uobičajeno tumačenje Hanslikove estetike kao ekstremno formalističke, vezivanje za poznate Belove tvrdnje o značajnoj formi i učestalo nadovezivanje na Kivijeve doprinose savremenoj estetici rezultirali su time da se o formi u nekom drugom smislu, nezavisno od formalizma, više i ne govori.

Posledica tako uspostavljenog diskursa jeste da se u istraživanju pitanja forme i njene uloge u novijoj estetičkoj literaturi gotovo neizbežno susrećemo sa studijama koje su, u većoj ili manjoj meri, determinisane formalizmom kao orijentirrom svakog govora o formi. Ono što je analiza opštijih estetičkih rečnika, priručnika i vodiča sugerisala povodom odnosa forme i formalizma, potvrdio je i osvrt na konkretne tekstove u kojima se govori o estetici muzike. Teoretičari koji se osvrću na popularnu muziku poput Brusa Boa pod uticajem su ovako uspostavljenog konteksta kada se neposredno okreću protiv formalizma i odbacuju diskurs o formi, a može se prepostaviti da i Dejvis u kritici Boa ne gubi iz vida parametre obogaćenog formalizma koji zastupa u drugim tekstovima. To znači da je i sam nastanak estetike popularne muzike kao

---

<sup>148</sup> Alperson, P, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 262.

discipline uvučen u navodnu neminovnost opredeljivanja između formalizma i drugačijih teorijskih opredeljenja. Sa druge strane, estetičari novije generacije poput Zengvila nadovezuju se na ovakvo nasleđe braneći ga uz odgovarajuću modifikaciju, a čak i Kanija oseća obavezu da se osvrne na takvu tradiciju kada govori o Kivijevim formalističkim stremljenjima u osvrtnu na probleme vrednovanja muzike. Opštija estetička literatura i konkretniji teorijski poduhvati tako doprinose da ovakvo neodvajanje forme od diskursa o formalizmu opstaje u savremenim estetičkim okolnostima i predstavlja uzor za buduće teorijske refleksije o muzici.

Međutim, da ovo nije uvek bio slučaj, niti da je jedino moguće rešenje kada je reč o odnosu forme i formalizma, pokazale su i neke druge, kako starije, tako i novije studije koje sam uzeo u obzir u ovom odeljku. Stariji estetički osvrti na pojam forme ne podrazumevaju poistovećivanje pitanja forme sa problemima formalizma, kao što su pokazale analize Vladislava Tatarkjeviča i En Šepard. U njima se, istorijski i problematski, tematizuju i forma i formalizam, ali se pitanja forme ne zapostavljaju u korist govora o ovom opredeljenju. Sa druge strane, bez obzira na sklonosti ka Kivijevom obogaćenom formalizmu, Dejvis formuliše svoj odgovor na tekst Brusa Boa govoreći o „formalnim karakteristikama“ popularne muzike i ne braneći nijednog trenutka samu poziciju formalizma. Takođe, za razliku od njegovog postupanja u odeljku o vrednovanju, Kanijin osvrt na bazične elemente muzike i njenu strukturu, koji se ne odvija pod patronatom diskursa o formalizmu, potvrđuje da je nezavisan govor o formalnim karakteristikama moguć i danas, kao i da se on može ticati popularne muzike. Sledstveno tome, predstojeće razmatranje Grejsikove i Šustermanove koncepcije, u kome ću pitanje forme pokušati da razmotrim mimo dominantnog poistovećivanja pitanja forme sa problemom formalizma, neće biti potpuno nekonvencionalan zadatak, budući da je on na sličan način realizovan i u starijim, i u novijim tekstovima o ovoj problematici.

Pregled reprezentativne literature iz oblasti estetike muzike otkriva još jednu pravilnost kada je reč o tretmanu koji forma dobija u novijim estetičkim analizama. Estetičari muzike koji ne govore o fenomenu popularne muzike, poput Kivija i Zengvila, prihvataju kontekst govora o formi unutar formalizma i modifikuju ga kako bi ga učinili ubedljivijim kao teorijsku opciju unutar savremenih estetičkih rasprava. Međutim, iako time ovi autori obnavljaju interesovanje estetičke javnosti za pitanja forme, činjenica da se oni nisu osvrnuli na popularnu muziku u istorijskom trenutku

apsolutne dominacije ove vrste muzike u odnosu na klasičnu muziku, već i sama dovodi u pitanje ubedljivost i relevantnost njihovih poduhvata. Pitanje forme *unutar* diskusije o višedimenzionalnoj, vokalno-instrumentalnoj pesmi popularne muzike, a ne *uprkos* njoj, približilo bi estetička stremljenja ove vrste svakodnevnim slušalačkim praksama, čime bi se prevazišla akademska, usko stručna fokusiranost na teorijske konstrukte u vidu formalizma i njegovih suprotnosti. Prema ubeđenju kojim se rukovodim u ovom radu, a koje delim sa teoretičarima poput Grejsika i Šustermana, nema adekvatnijeg načina od od ovog okretanja svakodnevnim praksama za afirmaciju relevantnosti estetike za širu (popularnu) kulturu u kojoj svi učestvujemo.

Činjenica da u Kanijinoj knjizi, objavljenoj 2020. godine, postoji jasno istaknuta potreba da se o pitanjima forme (u Hanslikovom, ali i u njegovom sopstvenom značenju) diskutuje u estetici, i to onoj koja uzima u obzir popularnu muziku, znači da problemi forme nisu jednostavno izbrisani iz savremene estetike zbog formalističke i navodno tradicionalističke konotacije. Takva diskusija mogla bi imati direktan doprinos u analizi popularne muzike, jer ovaj oblik muzičkog stvaralaštva otvara estetička pitanja koja su u njenoj raznolikoj istoriji do sada pokretana samo povodom klasične muzike. Ograničene na visoku kulturu, tradicionalne teorije se ne mogu jednostavno primeniti na domen popularne muzike bez ikakve dopune, a upravo je u takvim okolnostima vidljivo da estetika popularne muzike ima šta da kaže o formi te vrste stvaralaštva. U tom smislu se može smatrati začuđujućim što u Dejvisovom osvrtu postoji izvesna skepsa kada je reč o estetici roka, kada on i sâm svojim odgovorima na teoriju Brusa Boa uviđa te nove probleme koje vredi razmotriti: pitanja doprinosa forme u telesnoj percepciji muzike, značaja formalnog u poređenju sa drugim estetskim karakteristikama u vokalno-instrumentalnom delu ili njene uloge u okolnostima u kojima su snimak kompozicije i izvođenje u prvom planu. Formalizam – kakvog god oblika bio – ne predstavlja teorijski okvir koji bi, shodno kompleksnoj prirodi emocionalno ekspresivne, višeznačne, izvedene i snimljene kompozicije popularne muzike, mogao pružiti rešenja za te nove izazove koje forma budi u domenu popularne muzike. Zato ću u nastavku rada pokušati da interpretiram Hanslikovu estetiku mimo formalističkog ključa, kako bih u predstojećem razmatranju Grejsikove i Šustermanove koncepcije na odgovarajući način primenio Hanslikov pojam forme.

## Forma u Hanslikovoj estetici muzike

U predstojećem odeljku rada, najpre ću izložiti osnovne teze Hanslikovog učenja u knjizi *O muzički lepom*, a zatim ću detaljnije analizirati značenje nekih važnih pojmova koje ovaj teoretičar koristi, kao i ulogu koju oni imaju u njegovoj estetičkoj koncepciji. Nakon pokušaja da precizno odredim značenje terminâ „forma“ i „specifično muzičko“ u Hanslikovoj teoriji, izložiću razloge zbog kojih izjednačavanje Hanslikovog učenja sa tradicijom formalizma ne doprinosi, već čak i šteti interpretaciji ove teorije, iako je to uobičajeni manir u estetičkoj literaturi.

Koje su prednosti detaljnijeg razmatranja Hanslikovog razumevanja pojma forme mimo prethodno izoženih značenja koje taj pojam dobija u opštijoj estetičkoj literaturi? Konkretnija analiza Hanslikovog poimanja forme na više načina bi mogla upotpuniti teorijske ciljeve kojima stremi ovaj rad. Jasnijim određenjem Hanslikovog pojma forme prevazilazi se višeznačnost tog pojma u estetičkoj literaturi, a to prevazilaženje se sprovodi na temelju Hanslikove estetike kao izvora koji je zajednički gotovo svim prethodno razmotrenim tekstovima o pojmu forme. Ovako konkretizovano značenje pojma forme omogućuje diskusiju o ulozi forme u Grejsikovom i Šustermanovom učenju, a uspostaviće i dobar temelj za razumevanje Grejsikove kritike Hanslikove estetike. Takođe, Hanslikovo učenje predstavlja paradigmatični primer estetičke koncepcije u kojoj je uloga forme jasno istaknuta. Kao takvo, ono pruža smernice ka tome na koji način treba postaviti problem i sagledati ulogu forme u savremenijim učenjima kao što su Grejsikovo i Šustermanovo.

Zašto pristupiti Hanslikovoj estetici i značenju pojma forme u njoj mimo dominantnih diskusija o (strogom) formalizmu u kojima se obično upućuje na teoriju izloženu u knjizi *O muzički lepom*? Ukoliko je moguće interpretirati stavove ovog teoretičara nezavisno od orijentacije strogog formalizma, koju sam Hanslik ni u jednom delu knjige ne zastupa otvoreno, pa ni ne koristi termin „formalizam“, teorijski dometi njegove koncepcije bi se mogli adekvatnije primeniti na savremene muzičke fenomene koje imaju u vidu autori poput Grejsika i Šustermana. Ovakvo stremljenje nije novo u savremenoj estetici: izvesno ublažavanje stava o Hanslikovom estetičkom opredeljenju već je prisutno u novijim čitanjima ove estetičke teorije, što je uočljivo u prethodno pomenutim Zengvilovim i Vilfingovim interpretacijama. Predstojeća analiza značenja pojma forme u knjizi *O muzički lepom* tako se može smatrati i

dodatnim doprinosom „rehabilitaciji“ Hanslika u savremenoj estetici i potrazi za načinima na koji se ta koncepcija može primeniti na muzičke fenomene današnjice. Između ostalog, taj doprinos se tiče dubljeg razmatranja uloge zvuka i izvođenja u estetici ovog teoretičara, koje umnogome izostaje u savremenim tumačenjima ove koncepcije.

### *Osnovni stavovi Hanslikove estetike muzike*

#### 1) Muzika bez sadržaja, „specifično muzičko“ i „forma“

Teorijska pozicija Eduarda Hanslika u potpunosti se zasniva na stavovima koje je on izložio u svojoj jedinjoj estetičkoj knjizi pod nazivom *O muzički lepom*. Ova knjiga izvršila je veliki uticaj na estetiku njegovog doba i doživela čak deset<sup>149</sup> izdanja tokom Hanslikovog života. Kao što je prethodna analiza opštije estetičke literature pokazala, teorija izložena u njoj predstavlja inspiraciju mnogim estetičarima tokom 20. veka, ali i savremenim autorima poput Vilfinga i Zengvila. Dok je Hanslikova estetička delatnost ograničena na njegovo učenje u ovoj knjizi (ukoliko ne računamo njegov pedagoški rad, koji je obavljao kao profesor predmeta „Estetika i istorija muzike“ na Univerzitetu u Beču), austrijski teoretičar je bio mnogo plodniji na polju muzičke kritike, objavljujući tekstove iz ove oblasti do kraja svog života.<sup>150</sup> Kao kritičar, Hanslik je najpoznatiji po svojoj dugogodišnjoj kritici stvaralaštva Franca Lista (*Franz Liszt*) i Riharda Vagnera (*Richard Wagner*), kao i Vagnerovih sledbenika, poput Antona Bruknera (*Anton Bruckner*), odnosno njihove tendencije ka većem oslanjanju na neumetničke sadržaje koje njihova muzika treba da prikaže ili izrazi na određeni način.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Vilfing i Kristof Lenderer (*Christoph Lenderer*) u tekstu o Hansliku na „Internet enciklopediji filozofije“ tvrde da je Hanslik doživio deset izdanja ove knjige, ali se u Fohtovom (*Ivan Focht*) prevodu Hanslikove knjige može naći autorov „Predgovor jedanaestom izdanju“. Up. Wilfing, A. i Lenderer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 35-38.

<sup>150</sup> Wilfing, A. i Lenderer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>151</sup> *Ibid.* Up. i Pleasants, Henry, "Preface", u: Hanslick, Eduard, *Vienna's golden years of music, 1850-1900*, Simon and Shuster, New York, 1950, str. xix-xxvi.

Kao što je pomenuto, Hanslik se u estetičkoj literaturi obično smatra osnivačem estetičke koncepcije muzičkog formalizma<sup>152</sup> i zastupnikom strogog, „ekstremnog“ formalizma (što je način na koji i Grejsik karakteriše njegovu estetiku).<sup>153</sup> Ovakva interpretacija zasniva se na uobičajenom fokusiranju na temeljni stav njegove knjige *O muzički lepom*. To je teza da ljudska osećanja nisu sadržaj muzike, odnosno da „muzika sama“ („čista“ muzika, odnosno instrumentalna muzika), ništa ne prikazuje, već se sastoji isključivo od tonova i njihovih odnosa koji su neposredan predmet slušalačkog iskustva i estetičkog teoretisanja o muzici. Jedna kompozicija se primarno sastoji od melodijskih, harmonskih i ritmičkih odnosa između tonova, odnosa koji u krajnjoj instanci determinišu i strukturu te kompozicije (ali nije svodiva na te odnose, o čemu će biti više reči u nastavku poglavlja). Hanslikovo vezivanje za instrumentalnu muziku u izricanju ovog stava zasniva se na njegovom ubeđenju da se o estetskim potencijalima muzike može govoriti samo ukoliko se razmatranje ograniči na domene same muzike i ne uključi estetski doprinos teksta ili dramske radnje u vokalno-instrumentalnim i dramskim delima: „samo ono što se može tvrditi za instrumentalnu muziku važi i za muziku kao takvu“.<sup>154</sup> Hanslikova koncepcija se tako smatra „formalističkom“ jer isključuje iz estetičke analize muzičke umetnosti sve aspekte koje su spoljašnji samoj muzici. Ovaj stav austrijskog teoretičara pre svega je usmeren na negiranje mogućnosti emocionalne ekspresije u muzičkom stvaralaštvu, ali se u ostalim delovima knjige *O muzički lepom* proširuje i na druge „sadržaje“ koji bi se mogli pridati delu, poput uverenja samog kompozitora, istorijskih uslova nastanka kompozicije i tome slično.

Kritikujući koncepcije koje muzici pridaju određeni sadržaj, a ne ograničavaju se na proučavanje tonskih odnosa, Hanslik želi da pokaže da se estetičko proučavanje estetske vrednosti, odnosno „lepote“ muzike, mora zasnovati isključivo na objektivnim uvidima o samoj muzici kao *objektu* doživljaja.<sup>155</sup> Estetički diskurs o „lepoti“ muzike, kome Hanslik pridaje naučni karakter, ne može se zasnovati na emocionalnom doživljaju muzike koji na više načina zavisi od samog *subjekta*. Treba imati u vidu da ovakvo usmerenje austrijskog teoretičara ne znači da ovaj autor

---

<sup>152</sup> Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>153</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 140.

<sup>154</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 66.

<sup>155</sup> *Ibid*, str. 39-41.



smatra da je proučavanje samog estetskog iskustva muzike izlišno, ili da je činjenica da u dodiru sa muzičkim delom dolazi do emocionalne reakcije problematična. Nasuprot tome, muzika zaista „izaziva“ osećanja, smatra Hanslik, iako ih ne prikazuje, a „najviša vrijednost lijepoga zasniva se na neposrednoj evidenciji osjećaja“.<sup>156</sup> Međutim, on istovremeno smatra i da je izazivanje osećanja svojevrsno „sekundarno dejstvo“ muzike, dok se muzika primarno obraća slušaocu nudeći mu „lepotu“ u vidu specifično muzičkih odnosa između tonova.

Kada je reč o analizi receptivnog subjekta u Hanslikovoj estetici, proučavanje samog estetskog iskustva muzike ima veći značaj u njegovoj estetici od razmatranja uloge emocija. Ono doprinosi razlikovanju „aktivnog“ doživljaja kompozicije od „pasivnog“, „patološkog“ prepuštanja čulnom dejstvu muzike i otkriva na koji način „aktivni“ slušalac percipira tonske odnose u jednoj kompoziciji, kao i njenu strukturu, anticipirajući tok kompozicije u činu slušanja.<sup>157</sup> O estetskom iskustvu Hanslik pre svega govori služeći se teorijskim obrascima koji podsećaju na Kantovu estetiku, pa ističe ulogu „fantazije“, koja u svesti rekonstruiše tonske odnose u delu uz pomoć „sukcesivnog promatranja tonskih formi“, a odgovarajuće uviđanje ovih odnosa zavisi od sposobnosti samog slušaoca.<sup>158</sup> Kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, u radu neću detaljnije istraživati odnos između učenja ove dvojice estetičara, već ću, pod pretpostavkom da je izvesnog uticaja bilo, razmotriti u kojoj meri se upoređivanje sa nekim aspektima Kantove estetike može iskoristiti za dublje tumačenje uloge forme u Hanslikovoj teoriji.

Sudeći po mestima u knjizi na kojima se Hanslik osvrće na zadatke estetike muzike i „filozofijskog utemeljenja“ muzičke umetnosti,<sup>159</sup> ovaj autor u njoj ne izlaže samo svoju teoriju, već i sopstvena metateorijska uverenja o tome šta je zaista predmet „naučnog“, „objektivnog“ estetičkog proučavanja muzike, a svoj poduhvat razlikuje od drugačijih refleksija o muzici – istorijske, psihološke i tako dalje. Budući da se u knjizi ne oslanja direktno na estetičku koncepciju nekog svog prethodnika, on sopstveno teoretisanje počinje bliže određujući njegov predmet i metode – pokazujući šta bi trebalo da obuhvati „pravo“ naučno istraživanje muzike – pa time otvara puno

---

<sup>156</sup> *Ibid*, str. 36.

<sup>157</sup> *Ibid*, str. 43-44.

<sup>158</sup> *Ibid*, str. 47.

<sup>159</sup> *Ibid*, str. 39-41, 93, 95.

tema, ali ne razrađuje svaku od njih detaljno. Tako on predmet estetičkog proučavanja ograničava na „čistu“, instrumentalnu muziku bez teksta, „naslova i programa“,<sup>160</sup> ali čitaocima ne informiše da li se ingerencije estetičkog proučavanja mogu naknadno proširiti i na vokalno-instrumentalnu muziku i kako bi proučavanje te tematike izgledalo.

Postoje različiti stavovi u literaturi o tome zašto Hanslik posebno izdvaja instrumentalnu muziku. Ovo ograničavanje se ili smatra metodološkim postupkom kojim on osigurava objektivnost svoga razmatranja, ili se tumači kao čin isticanja vrednosne superiornosti instrumentalne muzike.<sup>161</sup> Ipak, važno je napomenuti da se ovaj teoretičar u sopstvenim primerima ne ograničava na ovako striktno definisano područje, već govori i o kompozicijama sa naslovom, kao i o vokalno-instrumentalnim delima i njihovim tekstovima, a sve to čini i u svojim muzičkim kritikama.<sup>162</sup> Ukoliko se to uzme u obzir, Hanslikovo razumevanje predmeta estetičkog proučavanja muzike moglo bi se tumačiti umerenije i zasnovati na tvrdnji da estetička delatnost mora *započeti* sa instrumentalnim delima, ali da se ona može *proširiti* i na dela drugačijeg oblika kada dođe do razrade rafiniranijih teorijskih problema. U slučaju ovakve interpretacije, Hanslik ne odbija da tematizuje ulogu teksta, već svoj poduhvat u knjizi ograničava na samu muziku kako bi formulisao osnovne stavove svog učenja, dok bi se ovo učenje dalje moglo razvijati i u pravcu vokalno-instrumentalne muzike. Nažalost, do takve razrade ne dolazi, budući da su Hanslikove preokupacije nakon objavljivanja ove knjige primarno bile okrenute muzičkoj kritici, ali činjenica da do toga ne dolazi nije u protivrečnosti sa tvrdnjom da estetička koncepcija ovog teoretičara dopušta ovakvo proširivanje predmeta estetičke refleksije o muzici.

Dok se prethodno navedeni temeljni stav Hanslikove estetike na najadekvatniji način može izraziti uz pomoć negativne jezičke formulacije, ukazivanjem na to šta *nije* sadržaj muzike, kako bi glasilo afirmativni odgovor njegove estetike kada je reč o tome šta kompozitor jednog dela nudi slušaocu muzike i na koji način se ova vrsta

---

<sup>160</sup> *Ibid*, str. 66.

<sup>161</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022. Up. i Gracyk, Theodore „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

<sup>162</sup> Između ostalog, up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 63-64, 67-68, 69, 70, 71, 161-163. Hanslick, E. *Vienna's golden years of music*, str. 21-36, 87-90, 94-101, 116-131.

umetnosti obraća recipijentu? U skladu sa očekivanjima tradicionalne interpretacije Hanslikove estetike, na ovo pitanje bi se moglo odgovoriti upućivanjem na *formu* muzičke umetnosti – međutim, ovo je samo delimično tačno, jer takav odgovor na ovo pitanje ne formuliše sam Hanslik. Bez obzira na učestalu praksu povezivanja njegove teorijske koncepcije sa tradicijom formalizma u estetici i činjenicu da ovaj teoretičar na više mesta u knjizi neposredno govori o „formi“ muzike, pojam na kome Hanslik temelji svoje stavove o lepoti u muzici jeste pojam *specifično muzičkog*, odnosno, specifično muzičke lepote.<sup>163</sup> Nasuprot teoretičarima koji koncepciju austrijskog teoretičara automatski poistovećuju sa formalizmom, interpretatori njegovog učenja koji se bliže vezuju za sam tekst knjige *O muzički lepom* imaju u vidu ovu okolnost,<sup>164</sup> a neki od njih čak smatraju i da je preterano insistiranje na formi problematično.<sup>165</sup> Sam Hanslik ističe u „Predgovoru“ da je stav da lepotu muzike treba tražiti u specifično muzičkom „pozitivno načelo“ njegove estetičke teorije, a u ovom predgovoru se pojam forme nijednom ni ne pominje.<sup>166</sup> Austrijski teoretičar ne definiše precizno pojam specifično muzičkog u ovoj knjizi (kao što to ne čini ni sa pojmom forme), ali se upravo na značenju ovog pojma temelji konkretna, afirmativna formulacija njegovih estetičkih stavova, do koje dolazi u trećem poglavlju knjige, koje nosi naziv „Muzički lijepo“. Kako bi se bliže odredio smisao Hanslikovog pojma forme, u nastavku je potrebno sagledati ga iz perspektive pojma specifično muzičkog, kome ovaj autor pridaje veliku važnost.

Pre konkretnijeg razmatranja smisla koji specifično muzičko ima u Hanslikovoj estetici, potrebno je razrešiti jednu terminološku nedoumicu. Da li Hanslika interesuje teorijska analiza specifično muzičkih *karakteristika* muzičke umetnosti ili rešenje konkretnijeg problema specifično muzičke *lepote*, odnosno potraga za kriterijumima za afirmativno estetsko *vrednovanje* muzike? Nedoumica nastaje usled Hanslikove tendencije da estetičku analizu muzike vezuje za termin „lepota“ (u naslovu knjige,

---

<sup>163</sup> U Fohtovom prevodu javlja se i oblik „specifično-muzikalno“. Up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 85, 87, 93.

<sup>164</sup> Alperson, P. „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 257-260. Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: Hanslick, E. *On the Musically Beautiful*, (7.5 – 7.7). Landerer, C., Wilfing, A. i Rothfarb, L. „Origins, Publication, and Translation History of the Treatise“ u: *Ibid*, (6.23). Up. i „Glossary“, u: *Ibid*, (20.25).

<sup>165</sup> Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: *Ibid*, (7.7). Up. i „Glossary“, u: *Ibid*, (20.9)

<sup>166</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 37-38.

kao i u pomenutom trećem poglavlju u kome se govori o specifično muzičkom), iako u knjizi ne ispoljava nikakvu ambiciju da govori o mehanizmima vrednovanja muzike.<sup>167</sup> Čitalac knjige *O muzički lepom* ne saznaje kako razlikovati vredniju kompoziciju klasične muzike od one koju treba smatrati manje vrednom. Austrijski teoretičar govorom o „lepoti“ zapravo odgovara na pitanje o tome šta je predmet estetskog doživljaja muzike i teorijske analize ove umetnosti, a ne govori nam o tome kako sprovesti vrednosno procenjivanje muzike. Umesto „lepote“ kao imena za afirmativnu estetsku vrednost jednog dela, Hanslik ovaj termin u knjizi pre upotrebljava na način blizak Kantovom govoru o estetskom sudu o lepom, ilustrujući njime odgovarajući pristup delu – estetski pristup, kome upravo odgovara estetička analiza.<sup>168</sup> Zbog toga, smatram da bi preterano insistiranje na „lepoti“ u interpretaciji osnovnih pojmova Hanslikove estetike zavelo na pogrešan trag, pa ću se ograničiti na govor o „specifično muzičkom“, oslanjajući se na činjenicu da ga i u takvom jezičkom obliku u knjizi upotrebljava sam Hanslik.

Pojam specifično muzičkog u Hanslikovoj estetici imenuje sve one aspekte jednog muzičkog dela koji se sastoje u „tonovima i njihovoj umjetničkoj povezanosti“.<sup>169</sup> To su najpre melodijski, harmonski i ritmički odnosi između tonova, kao i boja tona (odnosno boja samog zvuka korišćenih instrumenata), ali i karakteristike koje tonovi dobijaju zahvaljujući ovim odnosima i odgovarajućim instrumentima (poput dinamike, tempa njihovog kretanja i tome slično). Takođe, austrijski teoretičar ovim pojmom obuhvata i konkretnije muzičke kreacije – kombinacije koje nastaju korišćenjem prethodno navedenih izražajnih sredstava muzike. To su manje samostalne celine u okviru jedne kompozicije, takozvane „muzičke ideje“, od kojih Hanslik posebno izdvaja „temu“ (ili više „tema“) jednog dela.<sup>170</sup> Specifično muzičko u krajnjoj instanci obuhvata i kompoziciju u celini, njen aranžman, strukturu i način na koji su instrumenti koriste u njoj.<sup>171</sup> Budući da uključuje i boju tona i karakteristike korišćenih instrumenata, specifično muzičko se proširuje i na odlike muzičkog izvođenja. O značaju melodijskih, harmonskih i ritmičkih odnosa, ulozi boje tona i

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, str. 39-40, 83-84.

<sup>168</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 73-84.

<sup>169</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 83.

<sup>170</sup> *Ibid.*, str. 84, 90.

<sup>171</sup> *Ibid.*, str. 83-84, 90-98, 170-174.

važnosti „muzičke ideje“ Hanslik nas izveštava najvećim delom u trećem poglavlju svoje knjige, dok o ostalim navedenim specifično muzičkim aspektima on detaljnije govori u ostalim poglavljima, a nešto detaljnije u poslednjem odeljku knjige „Pojmovi 'sadržaj' i 'forma' u muzici“.

Specifično muzičko Hanslik tumači kao skup muzičkih fenomena kojim su obuhvaćeni različiti aspekti muzike koje estetika muzike mora uzeti u obzir u proučavanju ove umetnosti. Oni su početna tačka teoretisanja, a potraga za lepim u muzici ne iziskuje svođenje ovih karakteristika na neke opštije fenomene za koje može biti zainteresovana estetika. Tako on ne odbacuje karakteristike zvuka u jednoj kompoziciji, ali isključuje mogućnost svođenja muzike na čulnu percepciju auditivnih fenomena,<sup>172</sup> a o konkretnoj ulozi zvuka u njegovoj koncepciji ću govoriti detaljnije nešto kasnije u ovom poglavlju. Takođe, iako je uočljivo da Hanslik pod formulacijom „specifično muzičko“ ima u vidu formalne i strukturalne aspekte u muzici, on ne dopušta da se potraga za lepotom u muzici redukuje na potragu za onim opštim principima koje estetička literatura obično ilustruje uz pomoć „formalnih estetskih kategorija“, kojima odgovaraju svojstva jednog umetničkog dela poput „simetričnosti“, „proporcionalnosti“ i tome slično.<sup>173</sup> Insistirajući na tome da su forme u jednoj kompoziciji rezultat duhovnih aktivnosti koje kompozitor sprovodi nad materijalom u vidu tonova, a da je podjednaka duhovnost potrebna i u slučaju recepcije, Hanslik ne dozvoljava da se govorom o „simetričnosti“ estetička analiza muzike redukuje na diskusiju o „konturama“ dela i tonalnu šemu muzike.<sup>174</sup> Prema ovom autoru, muzika nije svodiva na „proste linije obrisa“ ili „igru tonova“.<sup>175</sup> „Mnogi estetičari smatrali su da je muzičko uživanje dovoljno objašnjeno ako se sviđa pravilnost i simetrija (...) Najneukusnija tema može biti potpuno simetrično izgrađena. 'Simetrija' je samo jedan relativan pojam“.<sup>176</sup> Nasuprot tome, Hanslik očekuje da interpretacija određenog muzičkog dela uvek uzima u obzir način na koji specifično muzički aspekti doprinose uspostavljenom muzičkom kontekstu u kome se javljaju. Zato se i uloga jedne „teme“ kao glavne melodije u jednom muzičkom delu tumači na

---

<sup>172</sup> Up. *Ibid*, str. 87.

<sup>173</sup> *Ibid*, str. 87, 94, 103.

<sup>174</sup> *Ibid*, str. 85-87. Up. i Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick's Central Concepts“, u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, (7.27-7.30).

<sup>175</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 87.

<sup>176</sup> *Ibid*, str. 103.

osnovu toga kakvo mesto ona zadobija u širim harmonskim, ritmičkim ili dinamičkim okolnostima, kao i na temelju toga koji se instrumenti koriste u kompoziciji i na koji način je uspostavljen aranžman jednog muzičkog dela.<sup>177</sup>

U kakvom se odnosu nalazi pojam forme u Hanslikovom učenju sa pojmom specifično muzičkog na kome on insistira u afirmativnom izlaganju svog učenja u knjizi *O muzički lepom*? Bez obzira na tradiciju karakterisanja njegove pozicije kao „formalističke“, u ovoj knjizi ne postoji jasna definicija pojma forme, niti se ovaj pojam direktno upoređuje sa pojmom specifično muzičkog kome se neposredno daje na značaju. Kada je reč o pojmu forme, austrijski teoretičar je još manje precizan prilikom određenja i upotrebljavanja ovog pojma, bez obzira na činjenicu što se u poslednjem poglavlju knjige „Pojmovi 'sadržaj' i 'forma' u muzici“ direktno govori upravo o njemu. Do teškoće jasnog razumevanja značenja ovog pojma u Hanslikovoj estetici dolazi iz nekoliko razloga koje ću najpre ilustrovati, pre nego što pokušam da rešim taj problem bližom analizom njegovih stavova.

Pre svega, potrebno je osvrnuti se na netipičnu okolnost da Hanslik upotrebljava pojam forme tokom cele knjige bez prethodnog definisanja, a diskusiju o njegovom značenju otvara tek u poslednjem poglavlju. Iako ovakva praksa nije uobičajena, ona ne bi predstavljala veliki problem ukoliko bi postojao jasno definisan pojam u poslednjem poglavlju koji bi se, zatim, u ponovnom čitanju, mogao primeniti na način na koji on upotrebljava taj pojam na različitim mestima u ovoj studiji. Takođe, takva interpretativna procedura ne bi bila ni posebno nekonvencionalna, budući da su tumači Hanslikovog učenja već sugerisali da bi se bolje razumevanje ove knjige postiglo čitanjem poglavlja izmenjenim redosledom (iako se njihova sugestija nije odnosila na izmeštanje poslednjeg poglavlja).<sup>178</sup> Međutim, teškoću izaziva okolnost da ni u poslednjem poglavlju nema definicije pojma forme. Umesto toga, Hanslik u poglavlju o formi i sadržaju pokušava da pokaže kako je ovu dihotomiju potrebno prevazići, budući da se ona zasniva na neadekvatnom razumevanju estetičkih termina, a posebno termina „sadržaj“. Ne definišući pojam forme, austrijski teoretičar pokazuje kako „svaki praktični pokušaj da se u nekoj temi izdvoji forma od sadržaja vodi do protivrečja ili proizvoljnosti“, a zatim uvodi novo značenje ovog pojma „u specifično

---

<sup>177</sup> *Ibid*, str. 91, 171-174.

<sup>178</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

*muzičkoj terminologiji*“, razlikujući ga od „izvorno logičkog smisla“ koji nije prethodno odredio.<sup>179</sup> Pritom se Hanslik ne izjašnjava koje od dva navedena značenja ovog pojma on favorizuje u knjizi. Ukoliko bi se pomislilo da bi to specifičnije određenje koje on izdvaja u ovom delu knjige (a na koje ću se ubrzo osvrnuti) moglo biti od posebne koristi za razumevanje njegovog pojma forme, to nije slučaj: ovo značenje ne odgovara načinu na koji on koristi ovaj pojam u ostatku knjige.

Odgovarajuće značenje pojma forme u Hanslikovoj koncepciji ne nalazimo ni u estetičkoj literaturi njegovih prethodnika koje on ima u vidu u ovoj knjizi. Njegovo kratko pozivanje na učenje Herbarta ne odnosi se na pojam forme,<sup>180</sup> dok je pitanje njegovog odnosa prema Kantovoj estetici problematično iz već pomenutih razloga. U ovom slučaju, prepreka za direktno deriviranje Hanslikovog pojma forme iz značenja koje on ima u *Kritici moći suđenja* ne leži samo u tome što se austrijski teoretičar ne poziva na Kantove stavove u knjizi (iako ovog filozofa jednom pominje u knjizi), već i u tome što na samom početku knjige *O muzički lepom* on ispoljava negativno mišljenje prema „opštim estetikama“ i filozofskim „sistemima“ na kojima se govor o lepoti muzike utemeljuje.<sup>181</sup> Ipak, Kantov pojam forme umogome zavisi od celokupnog filozofskog konteksta koji on uspostavlja u „Analitici lepoga“, kao i od konkretnog zadatka koji on pridaje čovekovim predstavnim moćima, a takve filozofske diskusije ne nalazimo u Hanslikovom delu.

Zatim, rešenje dileme oko pojma forme ne pruža ni savremenija literatura o Hanslikovom učenju, budući da se ona uglavnom ne upušta u problematičan poduhvat definisanja ovog pojma. Umesto toga, kao što je pokazano u analizi opštije estetičke literature, značenje ovog pojma se najčešće podrazumeva, u izvesnim slučajevima se ukazuje na njegov nekonvencionalni smisao,<sup>182</sup> dok se u određenim prilikama on jednostavno poistovećuje sa smislom forme koji se preuzima iz estetičke tradicije: Kantovog razumevanja forme<sup>183</sup> ili načina na koji o formi govori savremena

---

<sup>179</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 172, 173.

<sup>180</sup> *Ibid*, str. 49-50. O odnosu između Hanslikovog i Herbartovog pojma forme, up. Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 3: Philosophical Background“, u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, (8.16 - 8.35).

<sup>181</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 40.

<sup>182</sup> „Glossary“, u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, 20.9

<sup>183</sup> Morpurgo-Taljabue, G. *Savremena estetika*, str. 67-70.

formalistička estetika.<sup>184</sup> Međutim, problematično je ostaviti pitanje značenja termina „forma“ u Hanslikovom tekstu nerešenim, pogotovo ukoliko se prisetimo različitih, često i sasvim neuskladivih određenja ovog termina sa kojima smo došli u dodir u prethodnom poglavlju. U nastavku ću pokušati da pokažem da posebne probleme izaziva poistovećivanje Hanslikovog razumevanja ovog termina sa načinom na koji se on koristi u savremenim diskusijama o formalizmu. Na kraju, teškoće vezane za značenje forme proizvodi i činjenica da Hanslik ovaj pojam koristi čas u jednini, čas u množini, ostavljajući čitaoca knjige (kao i prevodioce ovog teksta) u nedoumici kada je reč o tome da li jedna kompozicija ima odgovarajuću „formu“ ili je sačinjena od različitih „formi“.<sup>185</sup> U nastavku ovog odeljka, pokušaću da razrešim ove nedoumice, kako bismo pojmom forme mogli slobodnije da raspolažemo u ostatku rada.

Forma u Hanslikovoj koncepciji pre svega predstavlja odnose između tonova o kojima ovaj teoretičar govori i prilikom isticanja specifično muzičkog. Ona tako u najvećem broju slučajeva u knjizi *O muzički lepom* obuhvata melodijske, harmonske i ritmičke odnose između tonova.<sup>186</sup> Njegovi stavovi u kojima se direktno upotrebljava termin „forma“ odgovaraju ovom značenju; između ostalog, on tako ukazuje na „umanjene septakorde, moll-teme, brujeće basove i sl. – ukratko, muzičke forme“.<sup>187</sup> „Septakordi“ u ovom citatu predstavljaju harmonske odnose, a „moll-teme“ i „brujeći basovi“ predstavljaju melodijska kretanja tonova. Kao što je i u navedenom primeru uočljivo, melodijski i harmonski aspekti muzike ne ističu se izolovano jedan od drugog, već izdvajanje jednog istovremeno ukazuje na drugi. Tako same muzičke teme podrazumevaju određeni harmonski kontekst (recimo, kretanje unutar „molskog“ tonaliteta, kao u Hanslikovom primeru), a („brujeći“) basovi često u kompozicijama upravo i ističu u kakvim se harmonskim okolnostima nalazi jedna tema. Ovaj teoretičar govori i da se „muzika sastoji od tonskih nizova, tonskih formi“<sup>188</sup> i „upotrebljava tako naglo i tako mnogo formi“, koje su navedene u nastavku: „modulacije, kadence, intervalni pomaci, harmonijski nizovi (...)“.<sup>189</sup>

---

<sup>184</sup> Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

<sup>185</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 96, 167, 169.

<sup>186</sup> *Ibid*, str. 84, 88, 96, 135-136, 169.

<sup>187</sup> *Ibid*, str. 169.

<sup>188</sup> *Ibid*, str. 167.

<sup>189</sup> *Ibid*, str. 96.



Čak se i najpoznatiji stav u kome Hanslik upotrebljava pojam forme, oko čijeg značenja se spore njegovi tumači i prevodioci,<sup>190</sup> može shvatiti na ovaj način. Naime, kada autor knjige *O muzički lepom* kaže da su „sadržaj muzike“ „forme pokrenute tonovima“,<sup>191</sup> on pre misli na forme u smislu prethodno ilustrovanih tonskih odnosa, a ne na forme u smislu „muzičkih oblika“ (sonate, simfonije i tome slično), u šta su verovali određeni tumači njegovog učenja.<sup>192</sup> U engleskim prevodima ove poznate rečenice nalazimo različita rešenja koja se tiču toga čime su zapravo pokrenute forme: tonovima koji pripadaju dijatonskom sistemu ili tonovima u širem smislu kao „zvucima“ proizvedenim na instrumentima.<sup>193</sup> Koju god prevodilačku interpretaciju prihvatili, važno je uočiti da se „tonovi“ ili „zvukovi“ ovde nalaze u nekom kretanju, odnosno stupaju u određene odnose. Tu misao Hanslik izražava u kontekstu u kome govori o melodiji, harmoniji i ritmu kao „osnovnim oblicima muzičke ljepote“, a zatim i o „muzičkim idejama“ kao o najmanjim celinama jedne kompozicije o kojima se može iskazati estetski sud.<sup>194</sup> Tako bi se „forme pokrenute tonovima“ mogle shvatiti upravo kao melodijski, harmonski i ritmički formalni odnosi uz pomoć kojih se kreiraju „muzičke ideje“ u jednoj kompoziciji – bilo da je reč o glavnoj „temi“ kompozicije ili sporednim, pratećim elementima. Indirektno, značenje ovog pojma proširuje se i na druge karakteristike koje zavise od „kretanja“ tonova, kao što je brzina jedne kompozicije – njen tempo – kao i na odlike koje zadobijaju tokom tog kretanja, poput glasnoće, odnosno dinamike u jednom muzičkom delu. Na neke od ovih karakteristika ukazuje „brujanje“ basova koje Hanslik izdvaja u prethodno navedenom citatu.

Zatim, forma se u knjizi *O muzički lepom* tiče i strukturalnih karakteristika određene muzičke kompozicije – odnosa između različitih delova jednog muzičkog dela, njenog aranžmana i načina na koji kompozitor muzičkim sredstvima uspostavlja celovitost u kompoziciji. Ovo je najpre uočljivo u već pomenutoj činjenici da Hanslik i sam ističe da se termin „forma“ u stručnijoj muzičkoj literaturi upotrebljava za govor

---

<sup>190</sup> Up. Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, (7.20 – 7.24).

<sup>191</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 84.

<sup>192</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>193</sup> Rothfarb, L. i Landerer, C. „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: Hanslick, E. *On the Musically Beautiful*, (7.20 – 7.24).

<sup>194</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 83-84.

o celini jednog muzičkog dela: „[f]ormom jedne simfonije, uvertire, sonate, arije, hora itd. naziva se arhitektonika povezanih djelova i grupa od kojih se djelo sastoji, dakle pobliže: simetrija tih dijelova u njihovom slijedu, kontrastiranje, repeticija i provedba“.<sup>195</sup> Međutim, u ostatku knjige *O muzički lepom* on retko koristi termin „forma“ ukazujući njime na konvencionalne „muzičke oblike“<sup>196</sup> – umesto toga, preovladava govor o manjim formalnim celinama i konkretnim muzičkim intervencijama za kojima poseže kompozitor unutar jednog muzičkog dela.

Kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, ovakvo određenje termina „forma“ u smislu „muzičkih oblika“ i danas odgovara teorijsko muzičkoj literaturi, pa je ova okolnost zavela i određene tumače Hanslikovog učenja da ovom značenju daju izvesnu prednost. Ipak, iako je suviše restriktivno, ovakvo shvatanje Hanslikovog pojma forme nije u potpunosti na pogrešnom tragu. Hanslik samim govorom o melodijskim, harmonskim i ritmičkim odnosima u kompoziciji – o formi u prethodno obrazloženom smislu – uvek podrazumeva ulogu koju ovi aspekti dela imaju ili mogu imati u konkretnoj kreaciji jednog kompozitora. On ilustruje ove odnose na primeru konkretnih kompozicija, poput Betovenove uvertire za „Prometejeva stvorenja“, a često i na stvaralaštvu određenog kompozitora poput Baha (*Johann Sebastian Bach*) ili Mendelsohn (*Felix Mendelssohn*).<sup>197</sup> Od melodijâ, harmonskog i ritmičkog konteksta sačinjene su „muzičke ideje“, „motivi“ i „teme“ o kojima Hanslik često govori, a one uvek pripadaju nekoj široj celini, recimo sonati ili simfoniji, ili bar „slobodnoj Fantaziji“<sup>198</sup> koja ne poseduje precizno promišljenu strukturu, ali ipak predstavlja celovito muzičko delo. On i sam ističe da strukturalni, odnosno, u njegovoj terminologiji, „arhitektonski“ aspekti dela imaju važnu ulogu u procenjivanju jedne kompozicije. Tako on direktno upućuje na važnost aranžmana i unutrašnje organizacije dela kada tvrdi da bi „stil jednog tonskog djela“ bio ugrožen „jednim jedinim taktom koji, po sebi besprekoran, ne odgovara izražaju cjeline“.<sup>199</sup> Zbog toga je potrebno uzeti u obzir i ova strukturalna značenja termina „forma“ u odgovarajućoj interpretaciji Hanslikove estetike.

---

<sup>195</sup> *Ibid*, str. 173.

<sup>196</sup> Izuzetke predstavljaju ova mesta u Hanslikovoj knjizi: *Ibid*, str. 110, 117.

<sup>197</sup> *Ibid*, str. 63-64, 92, 94, 96-97.

<sup>198</sup> *Ibid*, str. 94-95, 116.

<sup>199</sup> *Ibid*, str. 114.

Obrazlaganje načina na koji se Hanslikov govor o formi kao melodijskim, harmonskim i ritmičkim aspektima muzike indirektno tiče i strukture jednog muzičkog dela moglo bi se smatrati nepotrebnim za razumevanje pojma forme u estetici ovog autora, jer se veza između navedenih aspekata i aranžmana jedne kompozicije gotovo i podrazumeva. Međutim, ovo je važno istaći da bi se podvuklo da se Hanslikovim razlikovanjem dvaju značenja termina „forma“ u poslednjem poglavlju knjige zapravo ne unosi nikakva novina u ostatak teksta knjige *O muzički lepom*, u kome preovladava prvo izloženo značenje termina „forma“. Bilo da govori o jednom celovitom delu ili upućuje na „temu“ jedne kompozicije, Hanslik uvek govori o odnosima koje tonovi uspostavljaju u kompoziciji. Izdvajanje forme u značenju „muzičkih oblika“ u poslednjem poglavlju Hanslik ne sprovodi kako bi ukazao na onu upotrebu ovog termina koja bi mogla doprineti njegovom teorijskom diskursu, već da bi izveo odgovarajuće zaključke iz diskusije o formi i sadržaju o muzici. To značenje je ovom teoretičaru poslužilo da njim još jednom podvuče kako se i termin „forma“ i termin „sadržaj“ prilikom govora o celovitom muzičkom delu upotrebljavaju „u umetnički primjenjenom značenju“, pa se termin „sadržaj“ ne može s pravom koristiti za nešto izvanmuzičko.<sup>200</sup> Tako ovim poentiranjem dominantno značenje termina „forma“ ostaje nepromenjeno u ostatku knjige, podrazumevajući melodijske, harmonske i ritmičke aspekte, koji dobijaju odgovarajuću ulogu u strukturi jedne kompozicije.

Dok u Hanslikovoj koncepciji ovakvo povezivanje prethodno ilustrovanih dvaju značenja termina „forma“ ne izaziva određene probleme, ovakvu višeznačnost pojma forme nije moguće tako lako prevladati u savremenom teorijskom kontekstu. Kao što je pokazano u prethodnom poglavlju, termin „forma“ u današnjoj estetičkoj literaturi podrazumeva kako značenja bliska Hanslikovom poimanju forme, tako i drugačija određenja, dok se u teorijsko muzičkom smislu poistovećuje sa karakteristikama „muzičkih oblika“. Činjenica da ovaj termin u kontekstu estetičkog teoretisanja o formalizmu dobija još šire značenje nego što je to slučaj u Hanslikovoj koncepciji, dok se u teoriji muzike odnosi na stručno proučavanje „muzičkih oblika“ gotovo da onemogućava komunikaciju između ovih dvaju teorijskih područja. Ova višeznačnost može izazvati konfuziju i na terenu estetike muzike, posebno ukoliko ona uzima u obzir teorijsko muzičku literaturu. Primera radi, pojam forme se upravo u teorijsko

---

<sup>200</sup> *Ibid*, str.173.

muzičkom značenju upotrebljava u Kanijinoj knjizi *Filozofija zapadne muzike*, dok se na potpuno drugačiji način upotrebljava u Zengvilovom određenju formalizma. Ovi autori u savremenom estetičkom kontekstu govore o različitim „formama“, a nijedna od njih ne odgovara Hanslikovoj upotrebi ovog termina, iako obojica, u manjoj ili većoj meri, imaju u vidu Hanslikovo učenje, ističući različite stavove ovog teoretičara. Možda se upravo i u ovim nezgodnim terminološkim okolnostima mogu tražiti osnove za zanemarivanje pojma forme u savremenom estetičkom diskursu o muzici mimo govora o formalizmu, jer ovaj pojam prosto imenuje različite stvari i time otežava teoretisanje o muzici, pa se izvan diskusija o formalizmu poseže za terminološkim alternativama. Ovde posebno dolazi do izražaja važnost preciznog definisanja značenja koje pojam forme ima u Hanslikovom učenju: to značenje je, uprkos višeznačnosti ovog estetičkog pojma, ipak u manjoj ili većoj meri potrebno različitim teoretičarima koji se na njega pozivaju, bez obzira na njihove različite terminološke sklonosti. Konkretizovanje određenja tog pojma u Hanslikovoj estetici i upoređivanje njegovog smisla sa alternativnom terminologijom kojom savremeni autori imenuju iste aspekte muzike na koje pod „formom“ cilja i Hanslik moglo bi podstaći i olakšati upoređivanje savremenih teorijskih poduhvata i njihovih estetičkih rezultata.

Kako bih ostvario ovaj cilj i izveo terminološke probleme, pojam forme ću u nastavku koristiti obuhvatajući prethodno ilustrovana značenja koja on dobija u Hanslikovom tekstu: melodijske, harmonske, ritmičke i strukturalne aspekte jedne kompozicije. Ovako shvaćen Hanslikov pojam forme ne predstavlja novu praksu u tumačenju ovog učenja, iako se on ne shvata uvek na taj način. Njega u ovom značenju upotrebljavaju autori poput Aleksandra Vilfinga, Kristofa Lenderera i Lija Rotfarba (*Lee Rothfarb*).<sup>201</sup> Prethodno definisano značenje pojma forme u knjizi *O muzički lepom* posebno će biti od značaja u tumačenju Grejsikove kritike Hanslikovog učenja u knjizi o slušanju popularne muzike, jer američki estetičar Hansliku pripisuje određene stavove o formi i izvlači konsekvence na osnovu kojih bi se popularna muzika mogla odbaciti iz perspektive učenja autrijskog teoretičara. Budući da sam Grejsik ne analizira značenje pojma forme koji pridaje Hansliku, biće potrebno sagledati u kojoj meri njegovo referisanje na ulogu forme u knjizi *O muzički lepom*

---

<sup>201</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022. Up. i „Glossary“ u: Hanslick, E. *On the Musically Beautiful*, (20.9).

odgovara tom izvornom značenju. Indirektno, konkretnije definisan Hanslikov pojam forme biće važan i u analizi Šustermanove estetike, jer se i ona, kao i u Grejsikovom slučaju, zasniva na kritici tradicionalnog estetičkog poimanja muzike, kome Šusterman pripisuje isticanje važnosti formalnih aspekata muzike.

Izložena interpretacija Hanslikove upotrebe pojma forme obuhvata skoro sve aspekte „specifično muzičkog“ o kome smo prethodno govorili. Zašto se onda formalne odlike jednog dela ne bi mogle jednostavno izjednačiti sa specifično muzičkim, čime bi se mogla izbeći terminološka zbrka u knjizi *O muzički lepom*? Jedna okolnost u Hanslikovom tekstu kojom bi se ovo izjednačavanje moglo braniti ogleda se u činjenici da ovaj teoretičar u trećem poglavlju knjige prvo kaže da je „priroda lijepog u tonskoj umetnosti“ specifično muzička, da bi u nastavku istog odeljka knjige diskusiju nastavio podvlačeći „da smo lijepo u umetnosti suštinski smestili u *forme*“.<sup>202</sup> Međutim, iz stava da su formalni aspekti presudni u slučaju određivanja vrednosti jednog muzičkog dela ne sledi i to da su oni jedini važni aspekti koji dolaze do izražaja u slušalačkom iskustvu. Specifično muzičko u Hanslikovom tekstu ne pokriva samo formalne odnose između tonova, već i boju zvuka, a karakteristike samog zvuka pridaju se specifično muzičkom na drugačiji način u odnosu na formalne aspekte muzike. U nastavku teksta, potrebno je razmotriti koja je uloga boje zvuka u Hanslikovom učenju i kako njegovo isticanje ove karakteristike u govoru o specifično muzičkom utiče na smisao termina „forma“ u njemu. Ovo je posebno važno i zbog toga što se i Grejsikova kritika Hanslikovog učenja jednim delom tiče značaja koji ima zvuk u toj koncepciji. Analizom značenja pojma forme u ovom učenju uz pomoć upoređivanja uloge formalnih aspekata muzike sa estetskim potencijalima zvuka dodatno ću razmotriti i već pomenute razlike između različitih razumevanja pojma forme koje postoje u literaturi o Hanslikovoj teoriji.

## 2) Odnos formalnih aspekata muzike i boje zvuka u Hanslikovoj koncepciji

S obzirom na to da uključuje i boju zvuka, Hanslikov pojam specifično muzičkog podrazumeva i one estetske karakteristike koje se ne tiču odnosa između tonova. Budući da se pridaje domenu specifično muzičkog nezavisno od formalnih odnosa oličenih u melodijskim, harmonskim i ritmičkim karakteristikama muzike, to znači da

---

<sup>202</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 87.

zvuk jednog instrumenta ima posebne estetske kvalitete, koji bi mogli privući slušaoca jedne kompozicije mimo dejstva koji na njega imaju tonski odnosi. Zvuk violine u jednom muzičkom delu može biti primaljiv slušaocu nezavisno od toga kakvu ulogu ima u konkretnom muzičkom kontekstu, iako se u najvećem broju savremenih muzičkih dela (i svim muzičkim kreacijama Hanslikovog doba), on ne javlja mimo odgovarajućih melodijskih, harmonskih i ritmičkih odnosa. Ipak, da zvuk za Hanslika može imati nezavisni efekat ove vrste, potvrđuje ne samo to što on navodi i boju zvuka u objašnjenju specifično muzičkog na početku trećeg poglavlja knjige, već i činjenica da on dejstvo zvuka izdvaja u analizi primera Betovenove uvertire za balet „Prometejeva stvorenja“, kao i da zvuku pridaje doprinos u celokupnom „duhovnom izražaju“ jednog dela.<sup>203</sup> Ova mesta u knjizi *O muzički lepom*, kao i drugi Hanslikovi stavovi koji se tiču zvuka, zahtevaju detaljniju analizu u nastavku ovog poglavlja, kako bi se ustanovili estetski potencijali tog aspekta jednog muzičkog dela.

Iako navedeni Hanslikovi stavovi sugerišu da postoji mogućnost nezavisnog estetskog doprinosa zvuka u jednoj kompoziciji mimo „forme“ u njegovom smislu te reči, to istovremeno ne znači i to da je status zvuka ravnopravan sa ulogom forme u knjizi *O muzički lepom*. Naime, određeni stavovi austrijskog teoretičara pokazuju i to da zvuk ima malo drugačiji tretman u ovoj koncepciji. To je već uočljivo u jednom stavu austrijskog teoretičara o „specifično muzičkom“ koji je u radu već pomenut: „Ne smije se nipošto 'specifično-muzikalno' shvatiti kao prosto akustička ljepota ili proporcionalna simetrija – grane, koje obuhvata kao podređene“.<sup>204</sup> Nasuprot „akustičkoj lepoti“ kojom se imenuje tendencija suđenja o muzici isključivo na osnovu njenih čulnih kvaliteta i izdvajanja „proporcionalne simetrije“ kao jednostavnog principa vrednovanja kojim se izbegava interpretacija muzike koja se doživljava, Hanslik izdvaja uvid u „duhovni“ karakter muzike kao ključni rezultat odgovarajućeg doživljaja muzike. Iako navedene „akustičke“ karakteristike muzike spadaju u specifično muzičke aspekte, izgleda da su u ovom skupu one podređene formalnim karakteristikama dela, kojima se pripisuju veći duhovni potencijali. Ovo Hanslik sugerise u nastavku navedene misli iz trećeg poglavlja knjige: „pošto smo

---

<sup>203</sup> *Ibid*, str. 63-64, 84, 91.

<sup>204</sup> *Ibid*, str. 87.

lijepo u muzici suštinski smjestili u forme, već smo time ukazali da duhovni sadržaj stoji u najužoj vezi s tim tonskim formama“.<sup>205</sup>

Razume se, „duhovnost“ na koju Hanslik ovde cilja ne treba shvatiti u diskurzivnom smislu – ona ilustruje odgovarajući slušalački dodir sa „muzičkim idejama“ koje se ne mogu prevesti na svakodnevni jezik. Nasuprot tome, slušalac može koristiti simbolički jezik prilikom opisivanja ove „duhovnosti“, karakterišući kompoziciju kao „tmurnu“ ili „gracioznu“.<sup>206</sup> Iako je forma istaknuta u prvi plan kada je reč o tome koji aspekti muzike igraju najveću ulogu u formiranju slušaočevog mišljenja o tome kakav je „duhovni izražaj“ kompozicije, to ne znači da zvučne odlike jedne kompozicije, oličene u odabiru instrumenata odgovarajuće boje tona, nemaju nikakav doprinos ovim „duhovnim“ svojstvima koje kompozitor unosi u delo. Boja zvuka je jedan od „faktora“ koji doprinose „da nešto poprimi upravo *ovaj* duhovni izražaj, da djeluje tako i nikako drugačije na slušaoca“,<sup>207</sup> ali ne i presudni faktor, što će biti jasnije i u nastavku, u analizi drugih aspekata Hanslikove teorije koji ovo potvrđuju.

Intenzivnije vezivanje za zvučne odlike muzike austrijski teoretičar pripisuje muzičkom stvaralaštvu u starom veku i smatra da je u ovom istorijskom periodu muzika bila bliža „elementarnim stvarima“, pa su „zvuk i ritam djelovali sa gotovo izoliranom samostalnošću“.<sup>208</sup> Ritmički aspekti, razume se, u drugim delovima knjige ilustruju formalne odnose između tonova, ali na ovom mestu, kao i u poglavlju u kome odbacuje mogućnost prirodno lepog u muzici, on misli na ritmičko kretanje zvukova koje je lišeno melodijskih i harmonskih karakteristika i time odgovara „elementarnom“ dejstvu muzike na sličan način kao i zvuk sâm. Stvaralaštvo ove epohe nije predstavljalo „*umjetnost* u našem smislu te riječi“, bez obzira na njeno bogatstvo u pogledu zvuka: ona je jedino „svojim ritmičkim otkucavanjem pulsa i ranovrsnim bojama zvuka stvar činila življom“.<sup>209</sup> „Živost“ instrumenata starog doba ne nadomešta nedostatak formalnih aspekata u vidu melodije i harmonije, bez obzira na to što je ona proizvodila intenzivan odziv u slušaocima – prema Hanslikovom ubeđenju, intenzivniji od klasične muzike njegovog vremena.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Ibid.*, str. 90-91.

<sup>207</sup> *Ibid.*, str. 91.

<sup>208</sup> *Ibid.*, str. 138.

<sup>209</sup> *Ibid.*, str. 139, 140.

Veću važnost „zvuka i ritma“ Hanslik ne pridaje samo starim civilizacijama, već i stvaralaštvu nezapadnih društava i oblicima tradicionalne muzike. Tako on ista ograničenja pronalazi i u slučajevima „kad otočani Južnog mora ritmički udaraju komadima metala ili drvenim štapovima“.<sup>210</sup> Takođe, ovaj autor smatra da nam se „jednostavan zov roga“ može dopasti više nego „nego kad nam se obrati jedna simfonija prvoga reda. (...). Ono što čujemo ne pristupa nam kao *jedna određena tonska tvorevina*, nego kao određena vrsta prirodnog dejstva“.<sup>211</sup> On ne ispoljava konkretnije svoj stav o dejstvu zvuka, niti govori detaljnije o izolovanom korišćenju zvuka u kompozicijama klasične muzike, jer u muzici njegovog vremena takva upotreba zvučnih odlika instrumenata nije bila uobičajena u kompozitorskom radu.<sup>212</sup> Ipak, ilustrovani stavovi o ulozi zvuka u muzici prethodnih epoha i nezapadnih društava već dovoljno sugerišu da Hanslik smatra da je zvuk *primitivnije* izražajno sredstvo u poređenju sa estetskim mogućnostima forme u klasičnoj muzici, jer je zahvaljujući inventivnosti na polju forme upravo i došlo do razvoja muzike u kasnijim epohama. Stvaralaštvo zasnovano na „ritmu i zvuku“ koji se pripisuje prethodnim epohama nema takav status u knjizi *O muzički lepom* i uključuje se u diskusiju o muzici samo da bi se odbacile predrasude o superiornosti „muzike starog veka“ ili teza da osnove muzičke umetnosti treba potražiti u proučavanju prirode.<sup>213</sup> Ni ovom Hanslikovom teorijskom intervencijom se estetski dometi zvuka ne zanemaruju, ali se iz važnosti zvuka u tradicionalnim i nezapadnim muzikama ne može zaključiti da je ovo izražajno sredstvo u izvesnoj prednosti, jer su melodija i harmonija u njegovoj koncepciji „dva osnovna faktora umjetnosti tonova“.<sup>214</sup>

Kakav status boja zvuka dobija u onim delovima teksta u kojima Hanslik otvoreno pridružuje ovaj aspekt specifično muzičkom kao domenu koji konstituise lepotu muzičkog dela i predstavlja predmet estetičkog promišljanja muzike? Interesantno je da detaljnija terminološka analiza jednog mesta na kome Hanslik ističe važnost boje zvuka može pružiti smernice ka jasnijem promišljanju uloge koju on pridaje zvučnim karakteristikama dela. Reč je o već citiranim stavovima u kojima ovaj teoretičar,

---

<sup>210</sup> *Ibid*, str. 152.

<sup>211</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>212</sup> O nesamostalnosti boje tona kao izražajnog sredstva u zapadnoj tradiciji klasične muzike, videti u: Erickson, Robert, *Sound Structure in Music*, University of California Press, Berkeley, 1975, str. 12-13.

<sup>213</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 138-140, 144.

<sup>214</sup> *Ibid*, str. 150.



nadovezujući se na tezu da je lepota jedne kompozicije „specifično muzička“, nabraja aspekte muzičkog dela koje podrazumeva pod tim terminom, navodeći melodiju, harmoniju, ritam i boju zvuka. Na tom mestu se tvrdi da melodiju i harmoniju „boji (...) draž raznovrsnih boja zvuka“.<sup>215</sup> Upotreba reči „draž“ na ovom mestu (nem. „Reiz“; engleski prevod „charm“),<sup>216</sup> budi asocijacije ka jednoj estetičkoj teoriji koja pod ovim terminom izdvaja one aspekte predmeta estetskog promišljanja čije su estetske ingerencije pod velikim znakom pitanja. Reč je o Kantovim stavovima o „draži“ u „Analitici lepoga“ *Kritike moći suđenja*. Imajući u vidu da ovo nije jedino mesto u knjizi *O muzički lepom* na kome Hanslikove reči podsećaju na Kantove, opravdano je sagledati mogućnosti određene veze između ovih učenja kada je reč o „dražima“.

U Kantovom učenju, „draž“ imenuje neposredno dejstvo koje na čula imaju jednostavne opažajne odlike predmeta jednog iskustva, koje se uzimaju nezavisno od odnosâ u koje stupaju sa drugim čulno opazivim odlikama predmeta, a zatim, na problematičan način, proglašavaju osnovom „dopadanja koje izaziva ono što je lepo“.<sup>217</sup> Ovakve odlike predmeta iskustva su boja (u likovnim umetnostima, prirodi i svakodnevnom životu) ili ton (u muzici): one su „materijalni“ aspekti čulne percepcije i sami po sebi ne podrazumevaju nikakve formalne odnose, iako ih subjekat ove percepcije može pronaći u predmetu u kome postoje takvi odnosi. U samom tekstu „Analitike lepoga“, „draž“ se gotovo poistovećuje sa samim čulnim kvalitetima predmeta koji, mimo forme, imaju neposredno dejstvo na subjekte opažaja, pa se tako tvrdi da „boje kojima je skica naslikana spadaju u draži“.<sup>218</sup> Ovaj teoretičar ne dopušta da se čist estetski sud o lepom zasniva na „dražima“ kao u slučajevima kada se sud o lepoti temelji na kvalitetima predmeta kao što su „zelenilo nekog travnjaka, neki prost ton (...) recimo, ton neke violine“,<sup>219</sup> jer ovi čulni aspekti određenog predmeta zavise isključivo od načina na koji određena osoba opaža i procenjuje taj predmet. Drugim rečima, ne postoji nikakva osnova za opštost estetskog suđenja koje se zasniva na

---

<sup>215</sup> *Ibid*, str. 84.

<sup>216</sup> Hanslick, E. *Vom Musikalisch-Schönen*, Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1922, str. 59. Hanslick, Eduard, *The Beautiful in Music*, Novello and Company, London, 1891, str. 67.

<sup>217</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 87.

<sup>218</sup> *Ibid*, str. 89. Up. i 59. Wicks, Robert, *Kant on Judgment*, Routledge Philosophy GuideBook, Routledge, New York, 2007, str. 57-58.

<sup>219</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 88.

ovim odlikama. Sudovi formulisani na temelju ovih jednostavnih čulnih odlika mogu biti samo „pojedi-načni“ ili „generalni“ (tj. suđenja različitih individua se mogu slučajno poklapati) – njima u Kantovom učenju odgovaraju estetski sudovi o prijatnom.<sup>220</sup>

Nasuprot tome, estetski sudovi o lepom, koji su glavna tema „Analitike lepoga“, jesu opšti sudovi koji se tiču forme predmeta. „Svaka forma predmeta čula (...) jeste ili oblik ili igra; (...) igra mnogih oblika (...) ili prosta igra mnogih oseta (u vremenu). Draž boja ili draž prijatnih tonova od instrumenta može da pridode, ali ono što sačinjava pravi predmet čistoga suda ukusa jeste crtež u boji i kompozicija u tonu.“<sup>221</sup> Iako je Kant vrlo izričit kada je reč o odbacivanju uloge „draži“ u sudu ukusa, ovaj teoretičar dopušta da one budu svojevrsan prateći element percepcija koje rezultiraju sudom ukusa zasnovanom na uvidu o formi.<sup>222</sup> „Draži“ samih čulnih kvaliteta mogu da „predočavaju formu tačnije, određenije i potpunije“, ali i „oživotvoruju predstavu, time što pažnju skreću na sam predmet i na njemu je zadržavaju.“<sup>223</sup> Kant je takođe svestan da se „draži“ ne mogu jednostavno ignorisati u estetskom procenjivanju, jer i „boje kojima je skica naslikana spadaju u draži.“<sup>224</sup> Sa druge strane, interesantno je da se ni u estetskom sudu o prijatnom ne mogu prosto odbaciti formalne odlike predmeta iskustva, a svest se potpuno usmerila na jednostavne čulne kvalitete poput boje. Dok je otvoreno pitanje da li je to uopšte i moguće, važno je istaći da se Kant samo obavezuje na tvrdnju da se, u slučaju prijatnog, na „dražima“ temelji osećanje zadovoljstva ili nezadovoljstva, kao i odgovarajuće estetsko suđenje (ukoliko do njega dolazi), a ne na tvrdnju da je ono ograničeno na jednostavne čulne kvalitete. Konačno, važno je istaći da bez obzira na to što navedene uloge „draži“ i nisu tako male kao što ih autor predstavlja, on ipak odbacuje tvrdnju da se lepota jednog predmeta može „povećati na osnovu draži“: draži nisu „istorodni prilog dopadanju forme“.<sup>225</sup>

---

<sup>220</sup> Up. *Ibid.*, str. 79-80.

<sup>221</sup> *Ibid.*, str. 89.

<sup>222</sup> Ovde ostavljam po strani problematične Kantove stavove o tome da se „sve proste boje, ukoliko su čiste, smatraju za lepe“ dok „složene boje nemaju to preimućstvo“. *Ibid.*, str. 88. Up. i Wicks, R. *Kant on Judgment*, str. 58.

<sup>223</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 89.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, str. 88, 89.

Ukoliko se ostave po strani problemi usklađivanja Kantovih stavova iz „Analitike lepoga“ sa njegovim učenjem o „lepim umetnostima“ (koji su pomenuti u uvodnim odeljcima o pojmu forme), kao i prethodno pomenute dileme koje se tiču toga da li je Kant izvršio uticaj na Hanslikovo učenje, može se pokazati da postoje izvesne sličnosti u Kantovom odbacivanju „draži“ boje tona i Hanslikovom odnošenju prema zvuku. Dok u knjizi *O muzički lepom* melodija jeste „osnovni oblik muzičke ljepote“, harmonija „pruža (...) temelje“, a ritam „pokreće“,<sup>226</sup> ispostavlja se da je boja tona određenog instrumenta samo jedna „nijansa“ koja karakteriše kompoziciju, ali ne i nevažna nijansa: „To je isto kao što se kroz različito obojena stakla nekog paviljona isti krajolik može vidjeti sad kao crven, sad kao plav, sad kao žut. Time taj krajolik ne mijenja ni svoj sadržaj, ni svoju formu, nego samo nijansu. Takve brojne izmjene boja u istoj formi (...), muzici su potpuno svojstvene i sačinjavaju jednu od najbogatijih i najrazvijenijih strana u njenoj djelatnosti“.<sup>227</sup> Hanslik u navedenom stavu ne insistira previše na tome da je baš sama „forma“ kompozicije odsvirane na drugom instrumentu „ista“, jer on hoće da pokaže da je u diskusijama ovog tipa besmisleno pitanje o tome da li se promenom instrumenta menja „forma“ ili „sadržaj“. Zato on u nastavku dopunjuje prethodno navedenu misao tvrdnjom da kompozicija za klavir koja je naknadno orkestrirana dobija i još jednu, „novu formu“, iako je pre toga već bila oformljena na određeni način.<sup>228</sup> Međutim, on nema dilemu po pitanju toga da je reč o identičnoj muzičkoj kompoziciji koja samo dobija drugačiju transkripciju: to muzičko delo je već „oformljena misao“.<sup>229</sup> Za analizu uloge zvuka u Hanslikovoj koncepciji, važno je uočiti da se promenjeni zvuk u ovim slučajevima ne ispostavlja kao temelj utiska o kompoziciji koji ima jedan slušalac. Recipijent originalnog dela i naknadne transkripcije ne zna u ovakvom slučaju ni kako da se izrazi: on zapada u „protivrječnosti“ jer ga okolnosti nagone da tvrdi da „on raspoznaje jedan već poznati sadržaj, samo da mu on ’zvuči drugačije’“.<sup>230</sup> Ovakve teorijske okolnosti podsećaju na Kantovo učenje o „dražima“ jer se ispostavlja da se „boja zvuka“ može promeniti bez posledica po vrednovanje muzičkog dela. Rečeno u duhu Kantovih primera, boje

---

<sup>226</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 84.

<sup>227</sup> *Ibid.*, str. 172. U engleskom prevodu knjige, umesto reči „nijansa“, stoji „boja“ (*colour*). Up. Hanslick, E. *The Beautiful in Music*, str. 168.

<sup>228</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 172. Ova misao nije sasvim uočljiva u Fohtovom prevodu. Up. i Hanslick, E. *The Beautiful in Music*, str. 168.

<sup>229</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 172.

<sup>230</sup> *Ibid.*

kojima je obojen jedan crtež mogu se promeniti, ali će crtež i dalje predstavljati osnovu za „dopadanje“.

Nadalje, značaj zvuka se u Hanslikovoj koncepciji približava ulozi koju u Kantovom učenju ima „draž“ jednostavnih čulnih kvaliteta na još jedan način. Hanslik tvrdi da sami tonovi, nezavisno od uloge koju imaju u jednoj kompoziciji, poseduju neke sopstvene simboličke potencijale, pa se tako i „boji zvuka“ pridaje mogućnost da ima određeno „značenje“.<sup>231</sup> Ovo austrijski teoretičar pridaje i bojama kao elementima slikarske umetnosti, a takvo učenje nije strano ni samom Kantu.<sup>232</sup> Međutim, kakvo god „značenje“ bi se moglo pridati boji zvuka iz perspektive ovakve teorije, ono prosto nije relevantno za razmatranje uloge boje zvuka u jednoj kompoziciji, jer se ta uloga menja u „umjetničkoj primjeni“ tog elementa jednog muzičkog dela.<sup>233</sup> „Na estetskom tlu neutraliziraju se takve elementarne samostalnosti pod zajedničkim višim zakonima“.<sup>234</sup> Budući da estetika muzike takve „zakone“ „suštinski smešta u forme“,<sup>235</sup> boja zvuka i u ovom slučaju gubi neke svoje karakteristične crte u celini jedne kompozicije koja se procenjuje na osnovu melodijskih, harmonskih i ritmičkih aspekata. Ono što Kant očekuje od estetskog suda o lepom kada je reč o boji, čije „draži“ treba zanemariti u korist forme, Hanslikovo viđenje muzike već u izvesnom smislu obezbeđuje: boja zvuka ovde ne „skreće pažnju“ na sebe i svoje simboličke potencijale, već ih napušta u korist kompozicije čija se lepota procenjuje na neki drugi način.

U već pomenutoj analizi Hanslikovih stavova o izostanku melodije i harmonije u muzici starog veka, pokazano je da zvuk ima nepovoljniji položaj među drugim „specifično muzičkim“ aspektima ove umetnosti. Prepušteni muzici starog doba koja je na slušaoca delovala „isključivo čulno“ i rezultirala „patološkom uzbuđenošću“,<sup>236</sup> izgleda da su recipijenti ove muzike imali iskustvo uporedivo sa Kantovim estetskim sudom o prijatnom. Takvo „fizičko“ dejstvo muzike Hanslik ne pridaje samo iskustvu ljudi u starom veku i reagovanju na zvuke u nezapadnim civilizacijama („otočanima

---

<sup>231</sup> *Ibid*, str. 61.

<sup>232</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 143.

<sup>233</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 62.

<sup>234</sup> *Ibid*.

<sup>235</sup> *Ibid*, str. 87.

<sup>236</sup> *Ibid*, str. 138-139, 141.

Južnog mora“), već i životinjama, a ovakve reakcije takođe ne smatra posledicom određenih umetničkih aspekata u predmetu ovih iskustava.<sup>237</sup> Na sličan način, Kant „prijatnost“ u „Analitici lepoga“ pridaje i životinjama, a „interes“ u slučaju estetskog prosuđivanja i ljudima koji pripadaju nezapadnoj civilizaciji, što je vidljivo u primeru anegdote o pripadniku irokeškog plemena kome se u Parizu sviđaju samo „aščinice“.<sup>238</sup> Taj primer, koji Kant daje u okviru „Prvog momenta“ suda ukusa, ilustruje suprotnost bezinteresnom prosuđivanju lepoga, jer se njime sugerije da bi ovaj čovek bio privučen prijatnostima koje izazivaju hrana i piće u pariskim gostionicama.

Na kraju, manja važnost zvuka uočljiva je i u činjenici da se intenzivnije vezivanje za zvuk kao jedan elementarni aspekt muzike pridaje i onim slušaocima koji se ne okreću aktivnoj kontemplaciji forme u doživljaju muzike, već se prepuštaju neodređenom „patološkom“ emocionalnom uzbuđenju koju muzika nudi. Podela na „aktivno slušanje“ muzike i pasivno emocionalno reagovanje na nju biće posebno važna nešto kasnije u radu, pa ću se tom prilikom malo detaljnije pozabaviti ovom Hanslikovom distinkcijom. U ovom trenutku, važno je istaći one aspekte ovog učenja, izložene u petom poglavlju knjige, koji se neposredno tiču uloge zvuka u ovoj dihotomiji. Naime, slično situaciji u istorijskom osvrtu na muziku starog veka, u ovom slučaju Hanslik izdvaja „zvuk i kretanje“ kao elementarne aspekte muzike koji se direktno obraćaju pasivnim recipijentima.<sup>239</sup> Ovakve slušaoce muzika privlači „prirodnom silinom tonova“ (odnosno „fizičkim elementom zvuka“): ono nije „slobodno zrenje određenog umjetnički lijepog“, već predstavlja prepuštanje neposrednom čulnom dejstvu muzike.<sup>240</sup> Suprotnost pasivnom reagovanju jeste aktivno slušanje koje se okreće formi, a ogleda se u „čistom zrenju“ (odnosno „čistoj kontemplaciji“), „duhovnoj koncentraciji“, „naporu“, pa čak i „radu“.<sup>241</sup> U poređenju sa takvim aktivnim slušanjem, stanje pasivne „opijenosti“ zvukom Hanslik poistovećuje sa „sirovim afektom divljaka“.<sup>242</sup>

---

<sup>237</sup> *Ibid*, str. 137, 146, 152.

<sup>238</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 74, 78.

<sup>239</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 131.

<sup>240</sup> *Ibid*, str. 132. U engleskom prevodu, isticanje zvuka je malo uočljivije. Up. Hanslick, E. *The Beautiful in Music*, str. 131-132.

<sup>241</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 141-142.

<sup>242</sup> *Ibid*, str. 141.

Kao što je poznato, i Kant odnos prema predmetu prijatnosti naziva „patološkim“, a prijemчивost iskustvu baziranom na „dražima“ pripisuje subjektima čiji je ukus „sirov“, „slab i neuvežban“. <sup>243</sup> Estetski sud o prijatnom u slučaju muzike, u kome se estetsko suđenje usmerava i na boju tona jednog muzičkog instrumenta, ne predstavlja čistu „kontemplaciju“ karakteristika predmeta, jer zadovoljstvo u njima ne izazivaju specifični odnosi između predstava koji se usklađuju sa čovekovim predstavnim moćima, već sami čulni kvaliteti kao takvi i njihovo neposredno dejstvo, bez pokretanja „igre predstavnihi moći“. <sup>244</sup> Nasuprot tome, prijatnost pokreću individualne čulne sklonosti jedne osobe, koja, kada percipira čulne kvalitete koje odgovaraju njenoj prirodi, želi da održi to stanje u kome se nalazi kada je u prisustvu predmeta koji za nju izazivaju stanje zadovoljstva. U ovakvim okolnostima, nema odnosa naspramnosti prema predmetu iskustva, već je subjekt i u ovom slučaju opijen čulnim kvalitetima koje pokreću njegovo zadovoljstvo i pasivno se prepušta stanju u kome čak „nije potreban apsolutno nikakav sud o svojstvu objekta“. <sup>245</sup>

Međutim, tumačenju uloge zvuka u Hanslikovom razlikovanju aktivnog i pasivnog pristupa slušanju muzike potrebno je pristupiti sa posebnim oprezom. U prethodno navedenim slučajevima, imali smo u vidu izjednačavanje boje zvuka sa „nijansom“ koja ne menja prirodu kompozicije, zanemarivanje simboličkih potencijala zvuka prilikom doživljaja konkretnih dela i povezivanje važnosti zvuka sa primitivnijim stvaranjem i recepcijom muzike u starom veku. Ono što je zajedničko ovim slučajevima jeste pretpostavka o tome da se estetske karakteristike zvuka nalaze *niže* u hijerarhiji „elemenata“ muzike, pa su u prisustvu formalnih aspekata boje zvuka manje važne i lako se zanemaruju, dok su u odsustvu odgovarajuće forme znak slušanja „nižeg reda“. Ipak, treba primetiti da Hanslik ni u jednom od prethodno razmotrenih mesta u knjizi *O muzički lepom* nije govorio o iskustvima u kojima formalnih aspekata jednostavno *nema* – pitanje je da li je to uopšte i moguće, što je dilema koja postoji i kada je reč o Kantovom učenju o sudu o prijatnom, kao što je prethodno pomenuto. Na isti način, iako se u tvrdnjama austrijskog teoretičara o pasivnoj percepciji ističe da su u njoj zvučne odlike muzike važne slušaocu, to istovremeno ne znači da se pasivno slušanje ograničava na uviđanje auditivnih odlika

---

<sup>243</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 77, 86-87.

<sup>244</sup> *Ibid*, str. 78, 80, 83.

<sup>245</sup> *Ibid*, str. 76.

muzike. Treba uzeti u obzir da se ovim slušaocima pripisuje i uviđanje izvesnog „kretanja“ tonova, čime se sugerije da ovakav pasivni recipijent muzike ipak dolazi u dodir bar sa nekim aspektima muzičke forme u Hanslikovom smislu te reči. Čak i ako prihvatimo tezu da je zvuk dominantnije auditivno sredstvo u izazivanju pasivne recepcije muzike, veći udeo zvuka u ovakvom doživljaju ne znači da se prepuštanje muzici svodi na potpuno zanemarivanje formalnih karakteristika, jer emotivna reakcija slušaoca zavisi i od načina na koji se tonovi „kreću“.

Slušaocima koji se prepuštaju „titrajima tonova“ Hanslik pripisuje i dodir sa „jačim bujanjem, popuštanjem, kliktanjem ili zamiranjem“ tonova, a izgleda da ova tvrdnja ne podrazumeva samo onaj efekat koji na recipijenta imaju odlike zvuka, već i dejstvo formalnih odnosa između tonova.<sup>246</sup> Melodijski, harmonski i ritmički aspekti jedne kompozicije mogu dovesti do utiska o „bujanju, popuštanju, kliktanju ili zamiranju“, a odlike samog zvuka mogu zadobiti navedene atribute samo unutar odgovarajućeg formalnog „kretanja“ (ne računajući ovde posebne okolnosti u kojima je zadatak zvuka da izazove specifične „zvučne efekte“).<sup>247</sup> Slušalac koji se zadržava na čulnim karakteristikama muzike ne odvaja delotvornost zvuka od dejstva koji na njega imaju melodija, harmonija i ritam, već se prepušta efektu različitih aspekata muzičkog dela bez reflektiranja o tome kom aspektu odgovara kakav doprinos: uostalom, upravo se zato ovakva recepcija naziva „pasivnom“.

Drugi razlog zbog koga se „patološko“ iskustvo muzike ne može poistovetiti sa uvidom u zvučne karakteristike muzike mimo formalnih odnosa između tonova tiče se jedne interesantne Hanslikove napomene. Naime, ovaj teoretičar naglašava da pasivni doživljaj kompozicija „nije uostalom identičan sa onim za svaku umjetnost vezanim uživanjem naivne publike u samo čulnoj njihovoj strani“.<sup>248</sup> Iako u drugim delovima petog poglavlja knjige *O muzički lepom* on insistira na duhovnoj prirodi aktivnog slušanja muzike i redukuje pasivno iskustvo na efekat prirodnih čulnih nadražaja, on „čulnost“ koju vezuje za pasivno slušanje ne smatra smetnjom koju treba ukloniti kako bi se došlo do aktivnog slušanja. Ovde se Hanslik takođe ponaša kao Kant, podrazumevajući da od čulne percepcije zavisi i dodir slušaoca sa formalnim aspektima muzike, pa se čulnosti kao takvoj iz teorijske perspektive ne može

---

<sup>246</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 133.

<sup>247</sup> Up. *Ibid*, str. 162.

<sup>248</sup> *Ibid*, str. 134.

jednostavno pridati negativna konotacija, jer se na njoj temelji kako pasivno, tako i aktivno slušanje. Nasuprot tome, problem leži u tome kako će slušalac interpretirati različite čulne predstave koje percipira.

Prema austrijskom teoretičaru, pasivni recipijenti čulno opažene kvalitete povezuju sa „apstraktnom, njihovom totalnom idejom koja se doživljava kao goli osjećaj“.<sup>249</sup> Pasivni slušaoci pripisuju svom generalnom utisku o jednom delu (koji Hanslik naziva „apstraktnom [...] totalnom idejom“ dela) karakteristike emocionalne reakcije koju su proživeli. Oni emocije pridaju kompoziciji kao da su one njen „sadržaj“, a ne koncentrišu se na uvide o konkretnoj ulozi koju u slušalačkom iskustvu imaju različiti muzički elementi. Ukoliko se Hanslikovo učenje o aktivnom i pasivnom slušanju ovako interpretira, onda se „patološki“ odziv na muzičko delo zasniva na jednostavnom prepuštanju različitim čulnim kvalitetima jedne muzike, a ne samo zvuku kao muzičkom elementu posebnog statusa. Tako bi aktivni slušalac znao na koji način treba da se ophodi i prema „boji zvuka“ i prema melodijskim, harmonskim i ritmičkim odnosima između tonova u potrazi za „duhovnim izražajem“ dela,<sup>250</sup> dok bi se pasivni slušalac zadovoljio *bilo kojim* čulnim kvalitetima koji izazivaju odgovarajuće stanje. U ovakvim okolnostima, „zvuk“ može biti posebno primamljiv pasivnom recipijentu (jer bi zahtevao najmanji napor svesti), ali bi i određeno tonsko „kretanje“, koje ima podjednako dobar efekat na emocionalno stanje slušaoca, proizvelo potrebnu reakciju.

Na osnovu ovakve interpretacije, slušalačko iskustvo koje se primarno vezuje za zvuk instrumenata u jednoj kompoziciji i dalje odgovara doživljajima koji se kod Kanta zasnivaju na „dražima“, ali se Hanslikovo „patološko doživljavanje“ muzike ne može izjednačiti sa tim iskustvom. Umesto toga, pasivno slušanje je konglomerat različitih iskustava – bilo da se ona tiču zvuka ili forme – kojima je pre svega zajedničko odsustvo aktivnog slušalačkog praćenja uloge koju u jednoj kompoziciji imaju različiti muzički elementi, kao i tendencija da se to odsustvo nadomesti povoljnom emocionalnom reakcijom koja će se poistovetiti sa „sadržajem“ muzike. Aktivno slušanje neće prenglasiti važnost zvuka, ali ga neće ni ignorisati; nasuprot tome, pasivno percipiranje će biti primarno okrenuto zvuku ukoliko on doprinosi uživanju, ali se ni u njemu neće ispustiti iz vida forma. Ovo će biti od posebnog značaja u

---

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, str. 91.



kasnijem delovima ovog rada, prilikom interpretacije Grejsikove kritike Hanslikovog učenja.

Iako se u prethodno izloženim Hanslikovim stavovima o zvuku uviđa da je njegova uloga uvek manja u poređenju sa formalnim karakteristikama muzike, ne treba izgubiti iz vida već pomenutu okolnost da je austrijski teoretičar ipak istakao da zvuk doprinosi „duhovnom izražaju“ jednog kompozitora. „Boja zvuka“ navedena je i kao jedan aspekt koji bi trebalo da ima u vidu i estetika prilikom proučavanja načina na koji kompozitor postiže „lepotu“ specifično muzičkim sredstvima.<sup>251</sup> Sledstveno tome, za razliku od Kantove koncepcije, zvuk u Hanslikovoj estetici nije striktno isključen iz estetskog suđenja o muzici, kao što su „draži“ kod Kanta uklonjene iz estetskog procenjivanja lepog. Ovo ne treba da nas čudi, budući da sam austrijski teoretičar ističe „bogatstvo“ umetnosti o kojoj teoretiše, a koje uključuje i višestruke estetske potencijale zvuka.<sup>252</sup> On se otvoreno protivi pokušajima da se, iz širih teorijskih pobuda, fenomen komponovanja i slušanja muzike objasni uz pomoć pojednostavljenih estetičkih principa koji bi doveli do izvesne redukcije tog bogatstva. O ovome svedoči i jedno ranije pomenuto mesto u trećem poglavlju Hanslikove knjige, prema kome se razmatranje lepote u jednoj umetnosti ne može svesti na upotrebu „formalnih estetskih kategorija“, poput simetrije. On je skeptičan prema opštijim estetičkim teorijama koje ne uzimaju u obzir sve aspekte jednog umetničkog dela, iako i sam u određenim delovima knjige formuliše opšte estetičke stavove koji se udaljavaju od tog metodološkog zahteva.<sup>253</sup> Ipak, uže definisane estetičke pobude u Hanslikovoj koncepciji, oličene u potrazi za specifično muzički lepim, ne bi dopustile da se, u skladu sa Kantovim mišljenjem, „draži“ boje tona određenog instrumenta isključe iz procenjivanja lepog jer one ne podstiču „igru predstavnih moći“ u čoveku.

Na osnovu prethodne analize, ispostavlja se da status zvuka u Hanslikovoj estetici nije identičan onim aspektima muzike koje ovaj teoretičar naziva „formom“, a to su melodijski, harmonski, ritmički i strukturalni aspekti muzike. Način na koji se govori o formi u knjizi o *Muzički lepom* sadrži određene sličnosti sa Kantovim pojmom forme u *Kritici moći suđenja*, budući da imenuje unutrašnju konfiguraciju predstava u

---

<sup>251</sup> *Ibid*, str. 91, 93.

<sup>252</sup> *Ibid*, str. 141.

<sup>253</sup> *Up. Ibid*, str. 42-44.

jednom predmetu iskustva, a u slučaju čistog estetskog suda o umetničkim delima poput „crteža“ ili „muzike bez teksta“ tiče se odnosa koji su uspostavljeni u delu uz pomoć izražajnih sredstava jedne umetnosti.<sup>254</sup> Razume se, Hanslikov pojam muzičke forme nije moguće u potpunosti poistovetiti sa Kantovim, jer on nije epistemološki postavljen, već podrazumeva različite (prethodno razmotrene) nivoe značenja koji su direktno prilagođeni specifičnostima muzičke umetnosti koje Kant nema u vidu pod „muzikom bez teksta“. Ipak, s obzirom na to da zvuk u Hanslikovoj koncepciji ne igra presudnu ulogu u načinu na koji se slušalac odnosi prema kompoziciji, kao i da veći udeo zvuka odlikuje slušalačka iskustva koja on smatra manje rafiniranim oblicima slušanja muzike, njegovi stavovi o zvuku se u izvesnoj meri približavaju Kantovim tezama o „dražima“ boje i zvuka, kao i estetskim sudovima o prijatnom. Međutim, paralela između Kantovog i Hanslikovog mišljenja o ulozi kvaliteta samog zvuka u estetskom procenjivanju ne može se u potpunosti povući, jer Hanslik ne odbacuje, već obuhvata karakteristike zvuka kao važne za „duhovni izražaj“ muzike pod opštijim pojmom specifično muzičkog, na kome temelji svoje učenje.

#### *Problemi usklađivanja Hanslikovog učenja o formi sa savremenim formalizmom*

Razmatranje uloge zvuka u Hanslikovoj koncepciji i precizno razlikovanje između boje tona i formalnih aspekata u njoj omogućilo je da se pojam forme u knjizi *O muzički lepom* nešto detaljnije sagleda i uporedi sa Kantovom estetikom. Pun potencijal ovakvog pozicioniranja Hanslikovog pojma forme – upoređivanjem sa opštijim pojmom specifično muzičkog i razlikovanjem od drugačijih estetskih karakteristika boje tona – tek dolazi do izražaja ukoliko se zapitamo da li je učenje austrijskog teoretičara uskladio sa nekim oblicima savremenog formalizma koje smo predstavili u prethodnom poglavlju. Analizu problemâ koje Hanslikov pojam forme izaziva u savremenom formalističkom kontekstu započecu direktnim nadovezivanjem na prethodno razmotrene stavove o statusu zvuka u njegovoj koncepciji, da bih nakon toga ilustrovao i neke druge aspekte učenja ovog estetičara koji nisu uskladivi sa formalističkim opredeljenjem.

Kako ovu analizu ne bih učinio suviše složenom, u nastavku ću se ograničiti na Zengvilov oblik umerenog formalizma o kome je bilo reči u prethodnom poglavlju,

---

<sup>254</sup> Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 89, 92.

kao i na Vilfingov pokušaj približavanja ovog učenja kivijevskom obogaćenom formalizmu. Ovi teoretičari izabrani su kao predstavnici formalizma u predstojećem razmatranju jer se Zengvil u literaturi smatra misliocem koji se „u potpunosti slaže sa Hanslikovom estetikom“,<sup>255</sup> dok je Vilfing jedan od retkih savremenih interpretatora Hanslikovog učenja koji streme rehabilitaciji teorije izložene u knjizi *O muzički lepom*. Budući da Zengvil i Vilfing nastavljaju i održavaju to teorijsko nasleđe u savremenim okolnostima, reaktualizacija Hanslikovog pojma forme u ovom radu prirodno nameće poređenje sa njihovim tumačenjima, a posebno sa ograničenjima koje njihovoj interpretaciji nameće formalistički teorijski okvir.

#### 1) Zengvilov formalizam i Hanslikova estetika: status zvuka i poznavanje muzičkih konvencija

Dok Hanslikov pojam forme ipak uspostavlja određenu vezu sa estetičkom tradicijom time što je uporediv sa Kantovim korišćenjem tog pojma u „Analitici lepoga“, izgleda da njegovo značenje ne upućuje podjednako i na neke savremenije estetičke koncepcije koje se Hansliku približavaju preko formalizma kao teorijskog opredeljenja. Ovo je posebno uočljivo u načinu na koji pojam forme određuju Nik Zengvil i njemu srodni teoretičari poput Kristofera Daulinga (*Christopher Dowling*), autora teksta o formalizmu na „Internet enciklopediji filozofije“. Kao što je u prethodnom poglavlju pokazano, u Zengvilovoj koncepciji formom se smatraju svojstva „koja su neposredno opaziva ili su determinisana svojstvima koja su direktno opaziva“,<sup>256</sup> dok se na „Internet enciklopediji filozofije“ ova svojstva određuju kao „formalna u smislu da su dostupna isključivo neposrednom opažaju (obično čula vida ili sluha)“.<sup>257</sup> Ovako shvaćeni formalni aspekti jedne umetnosti tiču se svih neposredno opazivih čulnih kvaliteta jednog predmeta iskustva koji doprinose estetskom doživljaju te umetnosti, odnosno imenuju estetska svojstva jednog umetničkog dela koja se zasnivaju na ovim kvalitetima. Od formalnih svojstava, formalističke estetičke koncepcije neposredno razlikuju sva svojstva jednog dela koja

---

<sup>255</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>256</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 56.

<sup>257</sup> Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

„su delimično determinisana istorijom ili kontekstom u kome se nalazi umetničko delo, kao što su namere koje je autor imao prilikom stvaranja, ili širu umetničku kulturu i društvene okolnosti u kojima je ono kreirano“.<sup>258</sup>

Na koji način se ovako definisan pojam forme tiče Hanslikovog određenja ovog pojma, a posebno statusa zvuka u njegovoj estetici? Uočljivo je da bi formalistički shvaćen pojam forme morao uključiti i Kantove „draži“, odnosno Hanslikove karakteristike samog zvuka kao aspekte koji čine „formalna svojstva“ jednog umetničkog dela. Percepcija zvuka neposredna je i ne zavisi od faktora kao što su namere autora i kulturno-istorijske okolnosti stvaranja, a odlike zvuka doprinose estetskoj i umetničkoj prirodi jednog muzičkog dela. Kao takva, boja zvuka ispunjava sve kriterijume da potpadne pod navedeni pojam, bez obzira na Kantovo intenzivnije ograđivanje od „materijalnih“ aspekata percepcije prilikom estetskog suđenja o lepom i Hanslikovo umerenije umanjivanje važnosti zvuka u poređenju sa drugim specifično estetskim karakteristikama. Takođe, formalistički teoretičari koji ovako postavljaju pojam forme zahtevaju da se umetnost (ili bar njena estetska vrednost) definiše na temelju pomenutih „formalnih svojstava“, a ne na osnovu autorove namere ili društvenih okolnosti stvaranja.<sup>259</sup> Međutim, ovakva tendencija nije prisutna ni u Kantovoj „Analitici lepoga“, niti u Hanslikovoj estetici. U prvoj, o formi se ne govori u kontekstu govora o umetničkom statusu predmeta iskustva, a percepcija forme, koja predstavlja preduslov suđenja o tom predmetu, ne proširuje se na „materijalne“ aspekte jedne predstave kao u formalističkim učenjima.

Sa druge strane, estetske karakteristike koje estetika muzike treba uzeti u obzir Hanslik vezuje za pojam specifično muzičkog (koji uključuje i boju zvuka), a ne samo za pojam forme, pa ni u njegovoj teoriji formalni aspekti nemaju izolovanu ulogu u obezbeđivanju umetničkog statusa muzici ili potvrđivanju njene estetske vrednosti. Čak i kada bi se Hanslikovom pojmu forme mogle pridati ovakve funkcije (što sugerišu neke njegove tvrdnje), „forma“ o kojoj on govori nije ekvivalentna „formalnim svojstvima“ zengvilovske formalističke estetike, pa bi nadovezivanje na njegovo učenje iziskivalo dodatnu elaboraciju. U nedostatku takvog obrazloženja, Zengvilovo povezivanje „formalnog“ sa „neposredno opazivim“ samo udaljava

---

<sup>258</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 56.

<sup>259</sup> Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

Hanslikovo isticanje važnosti „tonskih odnosa“ od pozicije savremenog formalizma. Kao što će biti očito u nastavku, ovo je tek početak problema povezivanja „forme“ u knjizi *O muzički lepom* sa preokupacijama formalističkog teorijskog okvira.

Ni Hanslikov pojam specifično muzičkog ne predstavlja pogodno tlo za razvijanje formalizma na način na koji to očekuju estetičari poput Zengvila. Iako se specifično muzičko približava Zengvilovom pojmu formalnih svojstava, budući da se njime ukazuje i na zvuk dela, Hanslik ne predstavlja slušalački dodir sa specifično muzičkim aspektima kao neposredno opažanje muzike, već kao širu duhovnu aktivnost koja podrazumeva različite operacije svesti, pa čak i izvesna znanja. Uvidi koje on u knjizi *O muzički lepom* iskazuje o melodijskim, harmonskim i ritmičkim aspektima jednog muzičkog dela, a posebno o njegovoj strukturi, nisu izvodivi samo iz neposredne evidencije čula, već iziskuju i neke druge informacije koje nisu imanentne samom delu. Hanslik od aktivnog recipijenta muzike očekuje dodatne veštine poput poznavanja određenih muzičkih konvencija, upoznatosti sa karakteristikama muzičkih oblika (sonate, simfonije), pa čak i posedovanja uvida o istorijskim tendencijama u muzičkom stvaralaštvu. Iako ovaj autor tvrdi da se „estetičko razmatranje ne može (...) osloniti ni na jednu okolnost koja leži izvan umjetničkog djela“,<sup>260</sup> time on iz tumačenja muzike odstranjuje istorijske i „biografske“ činjenice, ali ne i odlike konvencionalnih oblika klasične muzike koji pripadaju zapadnoj kulturi. Pre bi se moglo reći da Hanslik isključuje sve ono što ne pripada muzičkoj umetnosti – a to već predstavlja skup fenomena koji prevazilazi „formalna svojstva“ izvedena iz neposrednog čulnog opažaja muzike. Celokupan estetski doživljaj jednog dela, pa i uspostavljanje veze „između tonskog djela i njime izazvanog osjećajnog procesa“ direktno je za Hanslika determinisano „stajalištem naših muzičkih iskustava i utisaka“, koje se, kako nas autor uverava u diskusiji koja se nadovezuje na ovaj citat, menja u zavisnosti od istorijskog razvoja muzike.<sup>261</sup>

Tvrđenje o Hansliku kao formalističkom autoru koji muziku tumači iz perspektive „formalnih svojstava“ tako bi se mogle dovesti u pitanje i njegovim stavovima o tome da procenjivanje lepote jedne kompozicije nije isto u svim istorijskim trenucima, već se za neke kompozicije može „sa sigurnošću reći da su nekada *bile* lijepe“. <sup>262</sup> Da

---

<sup>260</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 113.

<sup>261</sup> *Ibid.* str. 47.

<sup>262</sup> *Ibid.* str. 97.

Hanslik smatra da su uvidi o muzici utemeljeni isključivo na neposrednoj evidenciji čula, slušalac jednog muzičkog dela ne bi mogao da tvrdi da su kompozicije „nekada bile lijepe“, jer nije došlo do promene ni u samoj muzici, ni u percepciji. Pre bi se moglo reći da se Hanslikov recipijent muzike u ovakvom vrednovanju oslanja na određena znanja o muzičkim konvencijama jednog doba koja prevazilaze domen neposrednog čulnog opažanja. Uostalom, uzimanje u obzir takvih istorijskih parametara prilikom govora o muzici nije strano Hansliku ni u drugim aspektima njegove teorije. Kao što je uočljivo iz prethodne analize važnosti zvuka u njegovoj koncepciji, on melodiju i harmoniju, kao i celokupan dijatonski sistem, smatra proizvodom istorijskog razvoja, i to kako u slučaju kompozitorskog rada, tako i u slučaju recepcije.<sup>263</sup> Ako se to uzme u obzir, mogao bi se braniti i stav da se, prema Hansliku, svako vrednovanje „čiste“ klasične muzike zasniva na posedovanju odgovarajućeg „kulturnog kapitala“ koji pripada zapadnoj kulturi.

Nadalje, izgleda da Hanslik ima slična očekivanja i kada je reč o strukturalnim aspektima muzike. Austrijski teoretičar pominje u knjizi i situacije u kojima slušalac zaboravlja na to kakav muzički oblik sluša i gubi iz vida celovitost kompozicije, a ovo pripisuje slušanju muzike „u bolno nadraženom raspoloženju“ koje ne smatra „čisto estetskim dejstvom“.<sup>264</sup> „Forma i karakter onoga što slušamo gube tada sasvim svoje značenje, pa bio to kao noć tmurni adagio ili svijetlo blistavi vacler ne možemo se otrgnuti od njihovih zvukova – više ne osjećamo djelo, nego same tonove“.<sup>265</sup> Ovo znači da Hanslik pretpostavlja da se u odgovarajućem „aktivnom slušanju“ muzike mora uzeti u obzir o kom muzičkom obliku je reč, a ovo predstavlja znanje koje nije imanentno samom delu i dostupno čulnim opažanjem. Njegova argumentacija na određenim mestima u knjizi direktno zavisi od pretpostavke da slušalac zna da razlikuje konvencionalne muzičke oblike od jednostavne improvizacije. On, primera radi, prećutno računa na to da slušaoci mogu samim slušanjem primetiti da je reč o „slobodnom preludiranju“, a ne samostalnoj kompoziciji kao što je fuga.<sup>266</sup>

Takođe, kada Hanslik poentira da je lepota muzike „specifično muzička“ i da se ne treba povezivati sa sadržajem koji bi mogao obezbediti tekst vokalno-instrumentalnih

---

<sup>263</sup> *Ibid.* str. 151-153.

<sup>264</sup> *Ibid.* str. 117, 118.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.* str. 116, 174.

kompozicija, on ističe nekoliko zanimljivih primera kojim taj stav potvrđuje, a između ostalog i činjenicu da je Hendl koristio iste melodije u slučaju duhovne i „svetovne“ muzike, čija vrednost ipak nije izmenjena tom alteracijom.<sup>267</sup> Razume se, Hanslik u ovom kontekstu pre svega ističe da je *tekst* ono što se razlikuje u pomenutim duhovnim i svetovnim kompozicijama koje sadrže isti melodijski materijal, a da su specifično muzički aspekti ostali isti. Iako je ova argumentacija prilično jednostavna, treba zapaziti da je ona ubedljiva samo ukoliko slušaoci nijednog trenutka ne gube iz vida šta se očekuje od jednog oratorijuma, a šta od drugačije vrste vokalno-instrumentalne kompozicije poput madrigala. Budući da slušaoci znaju šta podrazumeva muzika u oratorijumu, a šta muzički aspekti madrigala, kada se ispostavi da je Hendl koristio iste melodije u ovim slučajevima, ta okolnost za slušaoca predstavlja izvesno iznenađenje – čak i za one koji se potpuno slažu sa Hanslikovim stavom da je lepota kompozicije „specifično muzička“. „Svaki Nijemac koji dođe u Italiju začuđen je kada čuje u crkvama najpoznatije Rosinijeve, Belinijeve, Donicetijeve i Verdijeve operne melodije“.<sup>268</sup> Ipak, iznenađenja ne bi bilo kada bi slušaoci dolazili u dodir isključivo sa opažajnim kvalitetima muzike i mimo očekivanja koje grade na osnovu poznavanja karakteristika muzičkog oblika. U tom slučaju, „pravi“ slušaoci se ne bi nimalo obazirali na to da li slušaju duhovnu ili svetovnu muziku, a ni Hanslik sa njima.

Njegovo prećutno podrazumevanje da slušaoci poseduju pomenuta znanja i nije im svejedno da li slušaju oratorijum ili madrigal nije kompatibilno sa prethodno definisanim savremenim formalizmom, ali izgleda da to Hansliku ne predstavlja teškoću. Nasuprot tome, on ubedljivost prethodno izložene teze dodatno pojačava tvrdnjom da melodije svetovne muzike, implementirane u duhovna dela, „daleko od toga da ometu vjernike u njihovoj pobožnosti; naprotiv, obično ih do maksimuma duhovno uzdižu“.<sup>269</sup> Bez obzira što same ove melodije ne poseduju pobožni „sadržaj“ (jer sama muzika ne može biti nosilac sadržaja u Hanslikovoj koncepciji), one u kontekstu oratorijuma dobijaju drugačije odlike i muzičkim sredstvima podstiču pobožnost, a to ne bi mogle učiniti ukoliko su redukovane na neposredne predstave čula.

---

<sup>267</sup> *Ibid.* str. 70-71.

<sup>268</sup> *Ibid.* str. 70.

<sup>269</sup> *Ibid.*

Na kraju, i sama činjenica da je Hansliku važno da slušalac razlikuje „temu“ jedne kompozicije od drugih njenih delova zasniva se na pretpostavci da slušalac poznaje konvencije muzike na osnovu kojih se jedna tematska melodija u kompoziciji posebno izdvaja u odnosu na druge melodijske sadržaje, obično se javlja na početku muzičkog dela i očekuje se da bude ponovljena u kasnijim delovima kompozicije.<sup>270</sup> Budući da Hanslik insistira na tome da se „aktivno slušanje“ zasniva na anticipiranju onoga što je kompozitor učinio prilikom slušanja jedne kompozicije, ovo anticipiranje je nemoguće bez poznavanja bazičnih konvencija zapadne klasične muzike. Slušalac ne bi ništa mogao anticipirati ako je *bilo kakav* postupak kompozitora podjednako očekivan u nastavku kompozicije. Anticipacija koja se sprovodi na osnovu naučenih konvencija zapadne muzike ne sprovodi se na isti način u dodiru sa drugačijom muzikom – primera radi, nezapadni oblici muzičkog stvaralaštva ne poseduju uvek „temu“ kojoj austrijski teoretičar pridaje značaj u knjizi.<sup>271</sup> Takođe, anticipiranje kretanja jedne sonate zavisice od toga da li slušalac poznaje posebne konvencije koje se primenjuju u ovom konkretnom obliku muziciranja, koji diktira određena pravila kompozitoru. Tako bi njegov estetski sud o jednoj sonati mogao zavisiti od toga da li je kompozitor u drugoj celini sonatnog oblika (takozvanom „razvojnom delu“), iskoristio i na odgovarajući način varirao teme iz prve celine i priložio slušaocu nov tematski materijal, uveo druge tonalitete i završio drugu celinu razrešenjem u originalni tonalitet.<sup>272</sup>

Ovakva interpretacija „teme“ i muzičke strukture jedne sonate zavisi od prethodno stečenih veština i kompetencija slušanja muzike na jedan estetski doživljaj, pa se ni u takvim slučajevima ne nalazimo u okolnostima u kojima se Hanslikovo razumevanje doživljaja formalnog može redukovati na neposredno opažena svojstva jednog dela. To istovremeno ne znači da slušalac, prema Hansliku, mora posedovati „formalno muzičko obrazovanje“ kako bi doživeo muziku na odgovarajući način. Ovaj teoretičar nijednom u knjizi ne insistira na svojevrsnom školskom pristupu muzici kao neophodnom uslovu odgovarajućeg slušanja (iako aktivne slušaocce povremeno naziva „obrazovanim“). Štaviše, on ni u jednom delu knjige ne ističe važnost poznavanja

---

<sup>270</sup> *Ibid.* str. 173-174.

<sup>271</sup> Da melodija u gamelan muzici ne odgovara u potpunosti zapadnoj percepciji „glavne teme“ u jednoj kompoziciji, up. Perlman, Marc, *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, Berkeley, 2004, str. 1-3.

<sup>272</sup> Skovran, D. i Peričić, V. *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 223-225.



muzičke teorije za odgovarajuće slušanje muzike (bez obzira na činjenicu da se njegovo slušanje i interpretiranje kompozicija zasniva na ovom znanju), pa je opravdano pretpostaviti da je bogato slušalačko iskustvo, samostalno istraživanje i upoređivanje različitih ostvarenja koja pripadaju jednom muzičkom obliku za Hanslika dovoljno za duhovnu „kontemplaciju“ tonskih odnosa. Ovoj temi ću se detaljnije vratiti još jednom u poglavlju posvećenom Grejsikovoj kritici Hanslikove estetike.

Već je na ovom nivou razmatranja uočljivo da ukoliko se pojam forme u Zengvilovom savremenom formalizmu direktno primeni na Kantovu ili Hanslikovu koncepciju, to može izazvati brojne probleme i, u slučaju posebnih aspekata njihovog učenja, iziskivati dodatno preciziranje pojmova, koje bi rezultiralo udaljavanjem od prethodno definisanog pojma forme. Zbog toga nije sasvim jasno kako Zengvil zaključuje da „ne postoji nikakav problem“ u Hanslikovoj koncepciji, koju bez dodatnih intervencija povezuje sa prethodno navedenim poimanjem „formalnih svojstava“.<sup>273</sup> Kada je reč o Kantovoj koncepciji, Zengvil pruža i jedno dodatno pojašnjenje mogućnosti primene njegovog pojmovnog aparata na ovo tradicionalno estetičko učenje. On podelu na formalna i neformalna estetska svojstva upoređuje sa Kantovom dihotomijom sudova o slobodnoj i pridodatoj lepoti.<sup>274</sup> Međutim, ni ovo Zengvilovo povezivanje ne odgovara sasvim učenju iz „Analitike lepoga“. Kantovo učenje o slobodnoj lepoti se ne može redukovati samo na uklanjanje *pojmovna* iz čistog estetskog suđenja o lepom i time izjednačiti sa formalizmom koji se ograničava na neposredno opažene karakteristike predmeta, jer je Kantu važno da ovaj sud o lepom u svom usmeravanju na formu predmeta bude slobodan i od „draži“, što ne podrazumeva Zengvilov smisao „formalnih svojstava“.<sup>275</sup>

Nemogućnost usklađivanja pojma forme u savremenoj formalističkoj estetici sa kantovskom i hanslikovskom tradicijom nije jedini problem koji postoji u Zengvilovom određenju ovog pojma. Da stvar bude još interesantnija, izgleda da se on ne može lako uskladiti ni sa savremenom literaturom iz oblasti teorije umetnosti, čega je Zengvil u izvesnoj meri i svestan.<sup>276</sup> Ovo je problem ukoliko estetička

---

<sup>273</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 76.

<sup>274</sup> *Ibid*, str. 59-62.

<sup>275</sup> I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 91-93.

<sup>276</sup> Up. Zangwill, N. „Formalism“, u: *A Companion to Aesthetics*, str. 291.

literatura o muzici treba da doprinese interdisciplinarnom proučavanju muzike, u kome Hanslikova teorija već predstavlja jednu uporišnu tačku, jer se na nju pozivaju i muzikolozi, istoričari muzike i tome slično.<sup>277</sup> Kao što je već pomenuto, u teorijsko muzičkoj literaturi se pojam forme neposredno vezuje za strukturu kompozicije, a posebno za konvencionalne muzičke oblike. Dok se sve karakteristike jedne kompozicije koje doprinose njenoj strukturi mogu izvesti iz neposrednog opažanja te kompozicije, neke opažajne kvalitete muzičkog dela bi formalistička estetika smatrala formalnim iako ni na koji način nisu povezani sa pitanjem strukture jedne kompozicije. Boja tona jednog instrumenta nema nikakve veze sa tim da li je reč o gudačkom kvartetu ili simfoniji, a ona bi iz perspektive Zengvilovog učenja podjednako mogla doprineti „formalnim svojstvima“ kao i oni aspekti kompozicije koji utiču na njenu strukturu.

Sa druge strane, uvidi o formi u teorijsko muzičkoj literaturi ni na koji način se ne mogu povezati sa savremenim estetičkim formalizmom, jer neminovno prevazilaze govor o neposredno opaženom u kompoziciji, što je uočljivo u prethodno razmotrenom primeru konvencijâ koje postoje u kreiranju sonatnog oblika. To sugeriše da bi se razdvajanjem govora o formi u Hanslikovoj koncepciji od diskusije o formalizmu koja dominira u savremenoj estetici mogle otvoriti mogućnosti adekvatnijeg međusobnog razumevanja istraživača koji pripadaju estetičkom i teorijsko muzičkom području. Iz ugla ključnih autora koje razmatram u ovom radu, težnje ka interdisciplinarnosti ovakve vrste jasno su prisutne, budući da Grejsik i samu estetiku naziva „interdisciplinarnim područjem istraživanja“.<sup>278</sup>

## 2) Vilfingova interpretacija Hanslika i „dinamička strana“ osećanja

Aleksander Vilfing u tekstu „Tonalno *pokrenute* forme – Piter Kivi i 'obogaćeni formalizam' Eduarda Hanslika“ („Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick's 'enhanced formalism'“) pokušava da pokaže da je jedan oblik obogaćenog formalizma u izvesnoj meri već prisutan u Hanslikovom učenju, pa se ne može s pravom tvrditi da ovakvim estetičkim opredeljenjem Kivi i Dejvis dopunjuju

---

<sup>277</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>278</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 6, 14, 34.

neostvarene tendencije u knjizi *O muzički lepom*.<sup>279</sup> Obogaćeni formalizam, o kome smo detaljnije govorili u prethodnom poglavlju, Vilfing prikazuje kao rezultat teorijskih napora ovih autora da muzici pridaju „emocionalna svojstva kao objektivni element“, odnosno da emocionalnost ne posmatraju kao nešto što je muzici nužno spoljašnje jer pripada duševnom stanju kompozitora ili nekog drugog subjekta.<sup>280</sup> Kako bi odbranio stav da ovakva tendencija postoji i u Hanslikovom učenju, ovaj autor ističe različite delove knjige *O muzički lepom* (uključujući i tvrdnje koje se mogu naći u različitim izdanjima), ali posebno izdvaja Hanslikov govor o „dinamičkoj strani“ osećanja. Odgovarajući na pitanje „šta na osjećanjima može muzika prikazati, ako ne njihov sadržaj?“, Hanslik tvrdi da muzika „može reproducirati kretanje jednog fizikalnog procesa u njegovim momentima: brzo, lagano, slabo, ubrzano, usporeno. Ali, kretanje je samo jedno svojstvo, moment osjećaja, ne sam osjećaj“. <sup>281</sup> Primenjeno na konkretno emocionalno stanje, to znači da muzika može prikazati „[n]e ljubav, nego samo jedno kretanje ona može oslikati, kretanje koje se javlja uz ljubav, ali i uz neki drugi afekt“. <sup>282</sup> Vilfingu je u navedenim Hanslikovim stavovima značajno da je kretanje same muzike uporedivo sa kretanjem čovekovih osećanja, kao i da se to kretanje može pridati samoj muzici kao njeno objektivno svojstvo. <sup>283</sup>

Važno je istaći da Vilfing ne poistovećuje ovaj aspekt Hanslikovog učenja sa njegovom tendencijom da u knjizi *O muzički lepom* govori o muzičkim delima metaforičnim jezikom preuzetim iz svakodnevnog života, zadržavajući pritom stav o tome da se muzika ne poseduje nikakav sadržaj. Muzika se, prema Hansliku, može slikovito opisivati rečnikom emocija: „da bismo okarakterizirali ovaj muzički izražaj jednog motiva, često biramo pojmove iz našeg duševnog života, kao što su 'ponosno, zlovoljno, nježno, srdačno, čežnjivo““, ali ovde nije reč o prikazivanju ili izražavanju ovih emocija. <sup>284</sup> Vilfing pokazuje da Hanslik govorom o dinamičkoj strani osećanja na pomenutom mestu ne uspostavlja „perceptualne analogije između muzičke

---

<sup>279</sup> Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’“, u: *Principia*, str. 12-13, 26.

<sup>280</sup> *Ibid.*, str. 8.

<sup>281</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 60.

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’“, u: *Principia*, str. 11.

<sup>284</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 90-91.

strukture i specifičnih osećanja“, već tvrdi da je ta dinamička strana „inherentno svojstvo“ same muzike.<sup>285</sup> Uz pomoć ukazivanja na dinamiku kretanja muzike, u samu muziku se, prema Vilfingu, unose ekspresivna svojstva koja ne ukazuju na jednu konkretnu emociju (poput ljubavnih osećanja), već su „neodređena“ jer se mogu pridati različitim čovekovim osećanjima. Pridata samoj muzici, ova svojstva su ekspresivna, ali ne ukazuju na emociju samog kompozitora ili neke druge osobe, već su objektivno utkana u samu muziku i njene formalne odnose između tonova. Dok na ovaj način, poput Kivija, i Hanslik pridaje samoj muzici mogućnost ekspresivnosti, austrijski teoretičar ne razrađuje dublje ovu misao u svojoj estetici, jer neodređeni karakter ovakvih ekspresivnih svojstava čini da taj predmet ne ispunjava stroge kriterijume Hanslikove naučno motivisane estetike. Budući da se „dinamička strana“ osećanja ne može izjednačiti sa kompleksnim čovekovim emocijama, već samo sa jednim njihovim aspektom, a različita osećanja mogu imati istu „dinamiku“, Vilfing pokazuje da ovaj aspekt muzičkog dela nije dovoljno objektivna da bi on za Hanslika bio predmet estetičke analize.

Vilfingova interpretacija Hanslikovog učenja važna je jer skreće pažnju na teze o dinamičkoj strani osećanja koje obično ne uzimaju u obzir teoretičari koji to učenje jednostavno poistovećuju sa ekstremnim formalizmom, iako su one u direktnoj suprotnosti sa takvim karakterisanjem ovog učenja. Prethodno izloženi stavovi o ovom aspektu Hanslikove teorije biće važni u nastavku rada prilikom govora o Grejsikovoj kritici učenja izloženog u knjizi *O muzički lepom*. Ukoliko su Vilfingovi stavovi o Hanslikovim sklonostima ka jednoj varijanti (kivijeuskog) obogaćenog formalizma važni za predstojeće delove rada, zašto o njima govorim unutar diskusije o problemima interpretiranja ove teorije kao formalističke? Razlozi za to leže u činjenici da Hanslikovi stavovi o dinamičkoj strani osećanja ne vode nužno u formalističku interpretaciju ovog učenja (bilo da je reč o ekstremnoj, umerenoj ili obogaćenoj varijanti). Nasuprot tome, oni se mogu podjednako iskoristiti i za dovođenje u pitanje uobičajenog etiketiranja Hanslikovog učenja kao formalističkog ukoliko se interpretiraju na nešto drugačiji način i pojačaju nekim drugim aspektima učenja ovog teoretičara.

---

<sup>285</sup> Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’”, u: *Principia*, str. 12.

Naime, kada je reč o dinamičkoj strani osećanja, treba primetiti da se Hanslik u prethodno citiranim rečima neposredno pita o tome šta muzika može „prikazati“ (nem. *darstellen*, eng. *to represent*).<sup>286</sup> Sam Wilfing navodi ove Hanslikove reči, ali se ne osvrće na tvrdnju o „prikazivanju“ koja se u njima javlja.<sup>287</sup> I u drugim, direktnijim formulacijama u knjizi on poseže za sličnom terminologijom: „izvjestan krug *ideja* može muzika svojim vlastitim sredstvima najpunije prikazati. To su (...) neposredno sve one ideje koje se odnose na sluhu prijemljive promene snage, kretanja, proporcija (...). Nadalje, muzički estetski izraz može se nazvati ljupkim, blagim, žestokim (...) već prema ideji koja u tonskim vezama nalazi jednu odgovarajuću čulnu pojavu“.<sup>288</sup> Nešto kasnije, on poentira na izloženim stavovima: „koji je to moment u idejama koga se muzika može uistinu tako efikasno domoći? To je *kretanje*“.<sup>289</sup> Iako govori i o „idejama“ koje su „čisto muzikalne“, Hanslik na pomenutim mestima ne govori figurativno o idejama kretanja koje muzika može prikazati, budući da (hegelovski) tvrdi da se samo po sebi „razumije da su samo ideje, tj. oživljeni pojmovi, sadržaj umjetničkog otjelotvorenja“, a kretanje je u pomenutim slučajevima „jedno svojstvo, moment osjećaja“.<sup>290</sup> Drugim rečima, kretanje o kome govori Hanslik ne može se jednostavno izjednačiti sa karakteristikama specifično muzičkih aspekata kompozicije koji čine temelj njegovog estetičkog promišljanja, već se postavlja kao entitet koji je nezavisan od muzike same i „predstavlja taj element koji je zajednički i muzici i osjećajnim stanjima“.<sup>291</sup> U tom smislu, Hanslikov govor o dinamičkoj strani osećanja se može tumačiti i kao iskorak njegove teorije ka promišljanju prikazivačkih potencijala muzike, iako ovakva interpretacija knjige *O muzički lepom* ni u kom smislu ne predstavlja konvencionalni pristup njegovoj estetici muzike. U radu ne želim da branim ovako neuobičajeno tumačenje tog učenja, već samo da ukažem na ove potencijale kako bih skrenuo pažnju na ograničenja karakterizacije Hanslikove teorije kao formalističke.

---

<sup>286</sup> Hanslick, E. *Vom Musikalisch-Schönen*, str.26. Hanslick, E. *The Beautiful in Music*, str. 37.

<sup>287</sup> Wilfing, A. „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’”, u: *Principia*, str. 11.

<sup>288</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 58.

<sup>289</sup> *Ibid*, str. 61.

<sup>290</sup> *Ibid*, str. 60.

<sup>291</sup> *Ibid*, str. 61.

Ukoliko se izdvajanje nekolicine citata iz knjige *O muzički lepom* u kojima Hanslik govori o onome što muzika može „prikazati“ ne smatra dovoljno ubedljivom argumentacijom da bi se formalistička karakterizacija ovog učenja proglasila problematičnom, pomenutim stavovima se može pridružiti još jedan sličan Hanslikov „izlet“ prema isticanju ekspresivističkih tendencija muzike. Iako tumači estetike ovog teoretičara uglavnom u potpunosti zapostavljaju njegove stavove o *izvođenju* muzike (a Alperson čak tvrdi i da Hanslik „suštinski ispisuje izvođača iz priče“),<sup>292</sup> on se izvođenju ipak posvećuje u četvrtom poglavlju knjige. Tom prilikom, on otvoreno govori o *ekspresivnim* potencijalima izvođenja. „Izvođaču je dopušteno da se neposredno, preko svog instrumenta, oslobodi osjećaja koji ga je trenutno svladao i da u svoju interpretaciju udahne divlju burnost, čežnje, vedru snagu i radost svoje duše“.<sup>293</sup> Dok bi se na osnovu navedenih reči moglo pomisliti da u ovoj teoriji emocionalno stanje izvođača rezultira isključivo specifično muzičkim intervencijama interpretatora i ne dopire do slušalaca kao manifestacija određenog osećanja (što bi se očekivalo od navodno „strogog“ Hanslikovog formalizma), objašnjenje koje ovaj autor daje u nastavku ne odgovara tom očekivanju. „Tako ispoljavanje osjećanja i moment uzbuđenja u muzici leži u aktu reprodukcije, koji iz mračne tajne izmamљуje električne varnice i omogućuje da one preskoče u slušaočevo srce“.<sup>294</sup> „Varnice“ emocija koje „skaču“ ka slušaočevom srcu su duševna stanja izvođača utkana u muziku. Sa tim osećanjima slušaoci ne dolaze u dodir neposredno, primera radi, posmatranjem ponašanja muzičara (jer Hanslik i dalje očekuje od slušaoca da svesno prati i anticipira kretanje muzičke kompozicije), već uz pomoć muzike izvedene na specifičan način, prilagođene duševnom životu izvođača. Uostalom, Hanslik izvođenje praktično i definiše kao „[a]kt kojim se neposredno prelijeva osjećaj u tonove“.<sup>295</sup> Muzika koja je u prethodno navedenim Hanslikovim rečima „prikazivala“ ideje kretanja, odnosno dinamiku osećanja, sada „ispoljava“ osećanja interpretatora muzike prilikom slušanja muzičkog izvođenja – a takav oblik slušanja je praktično *jedini mogući* vid doživljaja muzike u Hanslikovom vremenu, pre ere snimljene muzike! Iako se austrijski teoretičar u drugim delovima knjige ne vraća ovde

---

<sup>292</sup> Alperson, P, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, str. 262.

<sup>293</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 115.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, str. 114.

izloženim stavovima o izvođenju, a u predstojećoj analizi slušanja čak i umanjuje emocionalni intenzitet doživljaja muzike, navedene stavove ne možemo tek tako zanemariti u korist drugih delova knjige *O muzički lepom*. Koji god značaj njima pridali u opštijem pogledu na Hanslikovu estetiku muzike, oni se ne mogu lako uklopiti u formalističku sliku o njegovoj teoriji, na kojoj insistiraju kasnije interpretacije ovog učenja.

Ukoliko postoje određene tendencije u Hanslikovoj estetici koje odstupaju od tradicije formalizma, a kojih je Vilfing u svojoj interpretaciji Hanslika svestan, zašto on pokušava da ponudi nešto drugačiju interpretaciju tog učenja ostajući pri tvrdnji da je Hanslik (nešto umereniji) formalista? Izgleda da njegova motivacija za ovakvo postupanje slična, ako ne i identična razlozima zbog kojih određenje forme u opštijoj estetičkoj literaturi nalazimo isključivo unutar diskusija o formalizmu – usklađivanje sa već uspostavljenim, konvencionalnim estetičkim diskursom o Hansliku. Započinjući svoj tekst napomenama o tome kako je Hanslikova teorija usmerila gotovo sve diskusije u savremenoj estetici muzike, Vilfing navodi upravo one teorije kojima je formalizam, u većoj ili manjoj meri, blisko teorijsko stanovište: pored Kivijeve i Dejvisove, i Alpersonovu, Zengvilovu, pa i Skrutonovu (*Roger Scruton*) koncepciju.<sup>296</sup> Verovatno je posebno veliki autoritet Kivijeve teorije u savremenoj estetici muzike učinio da se njegova varijanta obogaćenog formalizma proglasi prihvaćenim okvirom Vilfingove interpretacije Hanslika, iako on i sam Kivijev pristup naziva „neopravdano reduktivnim“ i jednostavno „uklađenim sa opštim tumačenjem Hanslikove studije u analitičkoj filozofiji“.<sup>297</sup>

U predstojećim delovima rada ću se još jednom vratiti na pitanje određenja Hanslikove estetike kao strogog formalizma, kada ću se osvrnuti na još neke stavove ovog teoretičara koji se ne uklapaju u konvencionalno tumačenje teorije izložene u knjizi *O muzički lepom*, poput statusa koji u njoj ima vokalno-instrumentalna muzika. Na ovom nivou razmatranja, prethodno analizirani aspekti Hanslikovog učenja se mogu smatrati dovoljnim za tvrdnju da se poistovećivanjem ovog učenja sa formalizmom kao estetičkim opredeljenjem ipak znatno redukuje složenost Hanslikove estetike, a neki njegovi stavovi nepravedno zapostavljaju. Istovremeno,

---

<sup>296</sup> Wilfing, A. “Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’”, u: *Principia*, str. 7.

<sup>297</sup> *Ibid*, str. 13, 23.

takav pristup ovoj koncepciji pripisuje Hansliku pojam forme koji ne odgovara toj složenosti, a pitanje forme se njime favorizuje na način koji ni sam autor knjige *O muzički lepom* ne bi odobrio, sudeći po njegovim terminološkim odlukama, ali i raznovrsnim teorijskim interesovanjima u različitim poglavljima knjige.

### *Zaključak*

Sprovedeno razmatranje Hanslikovog razumevanja forme pokazalo je da ovaj pojam ima važno mesto u njegovoj teorijskoj koncepciji, ali i da on nije jedini značajan pojam na kome ovaj estetičar utemeljuje svoju teoriju. Iako se iz Hanslikovih stavova o formi mogu izvesti temeljni stavovi njegove estetike u knjizi *O muzički lepom*, iz njih se ne mogu lako izvesti različiti oblici savremenog formalizma. Nasuprot tome, pojam forme se mora analizirati u kontekstu koji dobija u Hanslikovom neposrednom fokusiranju na specifično muzičke aspekte muzičke umetnosti, koji uključuju karakteristike zvuka i izvođenja. Taj kontekst je moguće na odgovarajući način sagledati samo ukoliko se smisao pojma forme potraži u tumačenju izvornog teksta knjige *O muzički lepom*, njenih različitih delova od kojih svaki otvara drugačiji ugao gledišta na Hanslikovu estetiku, a ne iz selektivnog izdvajanja poznatih fraza ovog teoretičara, kao što je tvrdnja da su „sadržaj muzike“ „forme pokrenute tonovima“.<sup>298</sup> Preimućstvo izvorne potrage za značenjem pojma forme ogleda se i u tome što se njime izbegava poistovećivanje Hanslikovog razumevanja formalnog sa Kantovom estetikom, postavljenom na potpuno drugačiji način, kao i sa onim varijantama formalizma koje polaze od epistemološki definisanog „formalnog“ u umetnosti.

Obuhvatajući, u skladu sa prethodnom analizom, melodijske, harmonske i ritmičke aspekte jedne kompozicije, kao i njenu strukturu, odnosno aranžman, ovako shvaćena forma predstavlja i konkretnije objašnjenje značenja koji se Hanslikovom pojmu forme namenjuje u estetičkoj literaturi. Jasno određenje tog pojma predstavlja prekid uobičajene prakse prećutnog podrazumevanja njegovog smisla, koja onemogućava odgovarajuću komunikaciju između teoretičara različitih usmerenja. Pitanje značenja ovog delikatnog pojma Hanslikove estetike zanemaruje se i time što teoretičari Hanslikovu „formu“ često poistovećuju sa manje preciznim jezičkim formulacijama poput „strukture tonova“ ili „odnosima između tonova“. Takvo nejasno određeno

---

<sup>298</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 84.



značenje Hanslikovog pojma forme nije dovoljno za potrebe ovog rada, u kome je potrebno sagledati ulogu koja se pridaje formalnim aspektima u estetici popularne muzike čak i u slučajevima u kojima se taj pojam ne upotrebljava eksplicitno, a savremeni teoretičari čak i nehotično postupaju kao Hanslik. Preciznije definisan na pomenuti način, Hanslikov pojam forme je mnogo više uskladiv i sa širom literaturom o muzici, koju imaju u vidu teoretičari poput Grejsika i Šustermana. Ovi autori se svakako ne upuštaju u uže diskusije o formalizmu u estetici, koji samo na nekoliko mesta tematizuju u svojim tekstovima, ali neguju interdisciplinarnu tendenciju savremenih estetičkih polemika, pa ovakvo konkretizovanje Hanslikovog pojma forme udaljavanjem od formalizma predstavlja i izvesno usklađivanje sa njihovim teorijskim stremljenjima.

Tumačenje izvornog Hanslikovog teksta u ovom poglavlju rezultiralo je i u ostvarivanju određenih uvida o jednoj temi koja u potpunosti izostaje kako iz tradicionalnih, tako i iz savremenih rasprava o estetici austrijskog teoretičara. Reč je o problemu statusa zvuka u ovoj koncepciji, koji se ispostavio kao teorijski posebno pregnantan motiv Hanslikove estetike, na kome se „lome koplja“ povodom nekoliko važnih dilema u tumačenju te koncepcije. Nešto opsežnije razmatranje uloge zvuka prevashodno je doprinelo striktnijem razdvajanju ovog aspekta muzičkog dela od onih elemenata kompozicije koje Hanslik nedvosmisleno izjednačava sa formom. Istovremeno, ono je omogućilo uspostavljanje direktnije veze između Hanslikove i Kantove estetike, veze o kojoj je mnogo pisano u istoriji estetike, bez obzira na činjenicu da se austrijski teoretičar ne poziva na konkretne stavove iz *Kritike moći suđenja* u svojoj knjizi. Analiza zvuka je zatim kreirala dobar temelj i za isticanje nemogućnosti usklađivanja Hanslikove pozicije sa Zengvilovim određenjem forme unutar koncepcije umerenog formalizma. Zbog toga je potrebno ovom aspektu teorije formulisane u knjizi *O muzički lepom* detaljnije se pozabaviti u nekom budućem radu.

Na kraju, detaljnija diskusija o razlikama između forme shvaćene u duhu kantovske estetičke tradicije, formalnih svojstava u savremenom formalizmu i Hanslikovog izvornog razumevanja tog pojma nije imala ulogu samo da ukaže na nedostatke drugih mogućih interpretacija Hanslikove terminološke aparature. Ona je imala za cilj i da još jednom, na konkretnom primeru Hanslikove estetike, ilustruje konfuziju koja postoji u savremenom estetičkom diskursu o (muzičkoj) formi, zbog koje se neki savremeni teoretičari odlučuju na uzdržavanje od upotrebe termina „forma“. Kao što

ćemo pokazati u nastavku rada, tako i Grejsik preferira da govori o „strukтури“ muzičkog dela kada referiše na Hanslikovo estetičko učenje, dok se „forme“ često kloni u nekim drugim kontekstima.<sup>299</sup> Ovakvo postupanje tog estetičara imaće direktne posledice po njegovu interpretaciju Hanslikovog učenja, ali i po realizaciju njegovih sopstvenih teorijskih ciljeva.

---

<sup>299</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139-141.

## Pojam forme u početnim poglavljima Grejsikove knjige<sup>300</sup>

Pre konkretnije analize stavova izloženih u knjizi *Slušanje popularne muzike*, potrebno je uzeti u obzir kako Grejsik ilustruje osnovne pretpostavke svog teorijskog poduhvata, jer će nam one biti važne u predstojećoj potrazi za ulogom forme u njegovoj estetici. Te pretpostavke najvećim delom su izložene već u početnim poglavljima – kratkom „Uvodu“ i prvom poglavlju posvećenom tendenciji da se popularna muzika smatra oblikom umetnosti. Razmotriću u nastavku Grejsikove reči o ciljevima njegove analize popularne muzike i zadacima koje u tom slučaju treba da preuzme estetika kao disciplina, kao i njegove stavove o tome šta je popularna muzika i da li ona ispunjava kriterijume koje estetika tradicionalno pripisuje umetničkim delima. U izlaganju navedenih tema, neću se striktno držati redosleda kojim su one izložene u početnim poglavljima knjige, već ću pokušati da ih predstavim na što pregledniji način.

### *Pretpostavke Grejsikove estetike u „Uvodu“ knjige*

Već na prvoj strani „Uvoda“, čitalac *Slušanja popularne muzike* dolazi u dodir sa stavovima koji će determinisati učenje izloženo u nastavku knjige. Popularna muzika „ima estetsku dimenziju“ i ne može se ukloniti iz estetičkog diskursa, iako on obično uzima u obzir samo proizvode visoke kulture. Ova vrsta muzike „estetski obogaćuje živote“ ljudi nezavisno od drugih uloga koje može imati u društvu.<sup>301</sup> Estetika muzike, koja bi proučavala ovu dimenziju, „nije u konfliktu“ sa drugim oblicima teorijske refleksije o popularnoj muzici, iako zastupnici drugih teorijskih pristupa popularnoj muzici to često tvrde.<sup>302</sup> Iz ove perspektive, Grejsik i postavlja „slušanje“ popularne muzike kao centralnu temu knjige. Problemi doživljaja i vrednovanja ove vrste muzike ističu se u prvi plan, dok se odbacuju poduhvati upoređivanja i povezivanja popularne muzike sa klasičnom muzikom kao umetničkim produktom i

---

<sup>300</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovim radovima: Milenković, Dušan, „Estetički pristup formi popularne muzike u svetlu osnovnih pretpostavki estetike Teodora Grejsika“, *Estetska kultura*, Iva Draškić Vićanović, Nebojša Grubor, Una Popović, Marko Novakčević, Miloš Miladinov (ur.). Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2018, str. 367-385. Milenković, D. „Muzička forma, estetske karakteristike i politička konotacija popularne muzike u knjizi *Listening to Popular Music* Teodora Grejsika“, *Estetsko i političko: zbornik radova*, Una Popović, Miloš Miladinov, Vladimir Milenković (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019, str. 57-77.

<sup>301</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 1.

<sup>302</sup> *Ibid.*

drugim oblicima umetnosti, po čemu se Grejsikov pristup razlikuje od tradicionalne i Šustermanove estetike.

Navedeni stavovi sugerišu šta Grejsik smatra predmetom estetičke analize, kako se taj predmet tiče popularne muzike i zašto je važno upravo na taj način proučavati savremene muzičke fenomene te vrste. Njegovim tezama o estetskoj dimenziji popularne muzike i karakteristikama estetičkog diskursa detaljnije ćemo se pozabaviti u gotovo svim predstojećim poglavljima posvećenim Grejsikovoj teoriji. Za razumevanje pretpostavki ovog učenja, važno je sada osvrnuti se na činjenicu da ovaj autor svoje teorijske ciljeve već na samom početku određuje nalazeći se u protivstavu prema drugim oblicima teorijske refleksije o muzici. On otvara polemiku kako sa tradicionalnim estetičarima koji odbacuju ili ignorišu popularnu muziku, tako i sa savremenim teoretičarima koji sumnjaju u to da je potrebno proučavati estetsku dimenziju popularne muzike. Obrazloženje tematskih celina knjige, koje on takođe prilaže u „Uvodu“, još jednom svedoči o ovoj činjenici. Od ukupno tri tematske celine – „Estetika bez elitizma“, „Estetska vrednost popularnog“ i „Slušanje kao dolaženje u dodir sa simbolima“ – čitava prva i najveći deo druge podrazumevaju kritički osvrt na drugačije teorijske pristupe popularnoj muzici.<sup>303</sup> Na ovaj način, Grejsik preuzima na sebe zaobilazni put do sopstvene estetike, pokazujući najpre šta estetika popularne muzike *ne treba da uradi* kako bi predmet svog interesovanja tretirala na pravi način. U takvim okolnostima, potraga za njegovim rešenjima problemâ koje zapaža u drugim koncepcijama može predstavljati teškoću, jer su teze koji predstavljaju predmet kritike najčešće u prvom planu, pa se Grejsikov stav mora derivirati iz te kritike. Ovo će predstavljati problem prilikom interpretacije njegove teorije, pa će otežati i potragu za ulogom forme u njegovoj estetici.

Grejsikova afirmacija estetičkog diskursa, koja se na prvim stranama knjige ističe kao njen primarni zadatak, ne znači odbacivanje drugih teorijskih pristupa popularnoj muzici ili umanjivanje njihovog značaja. Isticanje estetske relevantnosti popularne muzike on vidi kao važan cilj svog poduhvata i čak izražava čuđenje što se estetska priroda ove muzike zanemaruje u drugim teorijskim refleksijama: „ovo nije samo pitanje o tome da li je potrebno pripisati estetsku vrednost popularnom. To je takođe pitanje o tome zašto bilo ko misli da je moguće smisljeno doći u dodir sa popularnom

---

<sup>303</sup> *Ibid*, str. 1-2.

muzikom bez toga“.<sup>304</sup> Problemi doživljaja i vrednovanja ove vrste muzike postaju ključni za Grejsikovu teoriju, ali on u razmatranju tih problema koristi i domete drugih teorijskih osvrta na popularnu muziku, u kojima oni nisu posebno tematizovani. On se često osvrće na stavove muzičara, novinara, muzičkih kritičara, muzikologa, sociologa, pa čak i ekonomista, a filozofska i estetička literatura nema prednost u njegovim analizama. Štaviše, on otvoreno govori i o interdisciplinarnom karakteru estetike i ističe raznolikost njene terminologije i metodologije.<sup>305</sup> U poslednjim poglavljima knjige, i sam Grejsik će se okrenuti temama koje prevazilaze okvire estetičkog interesovanja za muziku, ukratko ilustriranog u „Uvodu“ isticanjem važnosti estetske dimenzije muzike. Na druge moguće uloge popularne muzike, poput njenog doprinosa u potrazi za ličnim identitetom osobe ili mogućnostima njenog društvenog uticaja, on će se detaljnije osvrnuti nakon što u izvesnom smislu već „reši“ pitanja koja se tiču slušanja.

Šta podrazumeva domen popularne muzike čiju „estetsku dimenziju“ Grejsik želi da istraži? Pored obrazlaganja zadataka koje sebi namenjuje, on se u „Uvodu“ osvrće i na značenje termina „popularno“ koji će imati u vidu u predstojećim razmatranjima. Analiza ovog termina daje nam smernice u pogledu toga kako on razlikuje popularnu muziku od drugih oblika muzičke delatnosti i čini je predmetom estetičkog promišljanja. Grejsik ističe da u literaturi ne postoji slaganje kada je reč o ovom pojmu, ali se mogu izdvojiti (bar) četiri značenja koje teoretičari različitih usmerenja imaju u vidu. Tako jedan muzički žanr pripada domenu popularnog ukoliko je (1) prihvaćen od strane velikog broja ljudi, (2) drugačiji od različitih oblika „visoke“ muzike, (3) široko dostupan, profitabilan i nije ograničen na privilegovanu publiku i (4) nastaje kao rezultat kreativne delatnosti „običnih ljudi“ koji kulturne proizvode stvaraju za sebe, mimo tržišta kreativne industrije.<sup>306</sup> Ovim određenjima on pridodaje i to da se termin „popularno“ može povezati sa tradicijom i folklorom jedne kulture, sa masovnom kulturom i umetnošću, ali i sa kontrakulturom.<sup>307</sup> Grejsik se ne opredeljuje za jedno od ovih određenja. Umesto toga, on smatra da je pojam popularne muzike

---

<sup>304</sup> *Ibid*, str. 4.

<sup>305</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 6, 14, 34. Da i drugi tumači Grejsikove koncepcije imaju utisak da je reč o interdisciplinarnom projektu, videti u: Erickson, Gregory, "Gracyk, Theodore. *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin* (Book Review)", u: *Journal of Popular Music Studies*, Volume 20, Issue 1, str. 93-94.

<sup>306</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 6-8.

<sup>307</sup> *Ibid*, str. 8.

„otvoren pojam“ koji nije potrebno precizno definisati, jer je promenljiv i drugačije se interpretira u različitim kontekstima.<sup>308</sup> On ističe da će pojam popularne muzike u njegovoj teoriji označavati muziku koja je kreirana „tako da bude lako razumljiva slušaocu koji poseduje malo ili nimalo formalne muzičke obuke“, a ovakvom određenju odgovaraju različiti žanrovi koji su konvencionalno prihvaćeni kao oblici popularne muzike.<sup>309</sup> Kao što je u radu već pomenuto, Grejsik najčešće govori o rok muzici, ali i o kantriju, bluzu, hip hopu i drugim srodnim žanrovima.

Analizi pojma popularnog Grejsik se neće ponovo vraćati u nastavku knjige. Zbog toga je u ovom kontekstu potrebno osvrnuti se nešto detaljnije na njegovo značenje, jer će ono biti važno za istraživanje statusa forme u ovoj koncepciji. Od pomenutih određenja termina „popularno“, ciljevima američkog estetičara najviše doprinosi drugo određenje, na osnovu koga se popularna muzika pozicionira nasuprot visoke, klasične muzike. To određenje direktno je povezano sa razlozima zbog kojih je potrebno formulisati estetiku popularne muzike kao posebno područje proučavanja. O popularnoj muzici Grejsik neće govoriti kao o umetnosti, dok će se klasična muzika i dalje posmatrati kao oblik umetničkog stvaralaštva, pa estetika formulisana na temelju klasične muzike ne predstavlja odgovarajuće polazište za estetički pristup popularnoj muzici. Gotovo celo prvo poglavlje knjige, preko kritike tradicionalnog poimanja umetnosti, indirektno je zaronjeno i u diskusiju o razlikama između popularne i visoke kulture. Udaljavanjem od tradicije i razdvajanjem domena popularne muzike i visoke umetnosti, Grejsik u nastavku knjige dolazi do pitanja o tome koje estetske karakteristike podrazumeva ova vrsta stvaralaštva, koji oblik doživljaja njemu odgovara i kako vrednovati dela različitih žanrova popularne muzike. Nasuprot tome, tvrdnje o „popularnosti“, dostupnosti ili profitabilnosti popularne muzike, kao i teze o popularnom kao otporu protiv glavnih struja na tržištu kulture, relevantnije su kao predmet drugačijih teorijskih refleksija, koje ne uzimaju estetski karakter muzike kao primarnu temu.

Razvijajući određenje „popularnog“ u suprotnosti sa načinom na koji se razume „visoko“ u kulturi i umetnosti, Grejsik u „Uvodu“ ističe da „popularnom“ pripadaju estetski fenomeni koji u jednoj kulturi nemaju „privilegovani status“, ali i oni koji

---

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.* Ovaj Grejsikov stav je u saglasnosti sa njegovim gledištima o „pristupačnosti“ popularne muzike u: Gracyk, T. “Popular Music”, u: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, str. 534-535, 538.

nisu predmet „ozbiljnog muzikološkog ispitivanja”.<sup>310</sup> Nasuprot tome, iza kulturnih proizvoda koji su privilegovani stoje etablirane umetničke institucije (često finansirane od strane države), a sudeći po Grejsikovim rečima, i „zvanični” teoretičari i kulturni radnici koji, zahvaljujući tim institucijama, zadobijaju autoritet i teorijsku aparaturu za govor o „visokoj“ kulturi. „Muzika Frenka Zape se ne smatra popularnom ukoliko se analizira u kontekstu istraživanja Zape s namerom da ono bude prezentovano na muzikološkoj konferenciji”.<sup>311</sup> Iako ne razrađuje detaljnije ovu problematiku u „Uvodu“, „ozbiljno muzikološko ispitivanje” se u navedenim Grejsikovim rečima može interpretirati kao teorijska procedura koja pripada vladajućoj paradigmi u svetu visoke kulture. Nasuprot njoj, popularna muzika zahteva „malo ili nimalo formalne muzičke obuke”.<sup>312</sup>

Iz navedenih Grejsikovih reči proizilazi i to da je muzikologija dominantni teorijski pristup problemima visoke muzike. Šta on podrazumeva pod „ozbiljnim ispitivanjem” koje pripisuje ovoj disciplini? Muzikologija ne podrazumeva striktan set temâ i metoda koje istraživači primenjuju u dodiru sa muzičkim fenomenima, već predstavlja skup različitih načina da se teorijski govori o muzici, koji uključuju istorijske, antropološke, ali i teorijsko muzičke uvide i stručan govor o istaknutim melodijskim, harmonskim i ritmičkim rešenjima kompozitora.<sup>313</sup> Ovakvoj višestrukoj refleksiji o muzici odgovara rad teoretičara poput Ričarda Midltona i Filipa Tega koje smo u radu već pomenuli, ali i Roberta Valsera (*Robert Walser*) i Suzan Meclari (*Susan McClary*), koje Grejsik ima u vidu u nastavku knjige i na čije stavove ćemo se osvrnuti kasnije.<sup>314</sup> Njegova kritika ovih muzikologa biće povezana sa tendencijom da se popularna muzika interpretira iz perspektive isticanja njene društvene relevantnosti. Budući da će u predstojećoj analizi njihovih stavova Grejsik izdvojiti samo one teze u kojima oni ističu društvenu dimenziju popularne muzike, iz te diskusije ne možemo zaključiti kakvo ispitivanje pripisuje autorima ovog usmerenja. Sudeći po načinu na koji on u predstojećim delovima knjige govori o muzikološkom pristupu muzici, izgleda da Grejsik njime primarno ima u vidu tendenciju da se muzika tumači na

---

<sup>310</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 7.

<sup>311</sup> *Ibid.*, str. 8.

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> Up. Zanio, Zabine, „Muzikologija“, u: *Leksikon savremene kulture*, Ralf Šnel (ur.), Plato, Beograd, 2008. str. 449-451.

<sup>314</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 46-50, 58.

osnovu *teorijsko muzičkih* uvida. Tako će on „muzikološko slušanje” povezati sa „aktivnom slušanjem“ formalnih i strukturalnih aspekata muzike, a tezu o ovakvom slušanju pripisati tradicionalnim estetičarima koji govore o klasičnoj muzici, između ostalih i Hansliku.<sup>315</sup> Takođe, muzikološku analizu će on neposredno povezati i sa primenom teorijskih obrazaca formalnog muzičkog obrazovanja na različite muzičke fenomene.

Iako je svestan da se delatnost muzikologije ne ograničava na klasičnu muziku, Grejsik „ozbiljno muzikološko ispitivanje“ primarno povezuje sa visokom kulturom, a „muzikološko slušanje“ sa „aktivnim slušanjem“ koje odgovara klasičnoj muzici i formalnim muzičkim obrazovanjem čiji je glavni predmet ova vrsta muzike. Takvi postupci mogu izazvati probleme u njegovoj koncepciji. Ukoliko se estetika popularne muzike formuliše ukazivanjem na razlike između popularne i visoke muzike, a jedna od njih je i sklonost ka muzikološkom ispitivanju koja odgovara visokoj, ali ne i popularnoj muzici, onda je očekivano da će se Grejsikova estetika ograditi od teorijskih obrazaca estetike visoke muzike. Budući da se muzikološko ispitivanje u tekstu primarno povezuje sa teorijsko muzičkom analizom klasične muzike, a predmet ove analize je forma muzike, onda bi Grejsik mogao zazirati i od govora o formi u popularnoj muzici.

Kao „pretpostavku“ sopstvenog teorijskog poduhvata, Grejsik u „Uvodu“ izdvaja još jedan stav koji će determinisati njegovu argumentaciju u nastavku knjige. On „muzikalnost i estetsko interesovanje“ smatra „univerzalnim ljudskim sposobnostima“ koje su biološki uslovljene i određuju način na koji ljudi pristupaju različitim muzičkim fenomenima.<sup>316</sup> Američki estetičar ne govori puno o tome u čemu se sastoji „muzikalnost“ na koju ovde ukazuje, iako se u narednim poglavljima vraća na stav da se na njoj zasniva svako estetsko iskustvo muzike. Iz konteksta koji je uspostavljen u „Uvodu“, jasno je da on podrazumeva čovekovu biološku sposobnost razlikovanja tonova različite visine, dužine, jačine i boje. „Ona je paralelna sa našom sposobnošću da sortiramo složene vizuelne fenomene kako bismo bez napora većinu objekata videli kao odvojene jedne od drugih, kao i od njihove pozadine“.<sup>317</sup> Muzikalnost se nešto kasnije, u drugom poglavlju, izdvaja kao ona

---

<sup>315</sup> *Ibid*, str. 149, 155.

<sup>316</sup> *Ibid*, str. 5-6.

<sup>317</sup> *Ibid*, str. 5.



čovekova sposobnost koja opravdava potrebu za estetičkim ispitivanjem „estetske dimenzije“ popularne muzike i pokazuje da nije dovoljno sagledati ovu vrstu muzike kao društveni fenomen.<sup>318</sup> Dosta kasnije u knjizi, o muzikalnosti se još jednom govori iz perspektive dečje potrebe za pevanjem, njihove zainteresovanosti za različite muzičke igre i tome slično.<sup>319</sup> Za razliku od sažetog govora o „muzikalnosti“, o „estetskom interesovanju“ se govori detaljnije u ostatku knjige, a posebno u drugom poglavlju.<sup>320</sup> U „Uvodu“ se pod njim podrazumeva da ljudi imaju potrebu da se vrednosno odnose prema različitim estetskim fenomenima nezavisno od drugih vrednosti koje bi ovi fenomeni mogli promovisati. U ovom kontekstu, Grejsik čovekovu težnju ka vrednosnom odnošenju prema muzici takođe smatra jednim od evolutivnih mehanizama „muzikalnosti“. Ako u dodiru sa različitim vrstama muzike imamo podjednaku potrebu da iznosimo vrednosne stavove o njoj, onda je „estetsko razlikovanje [*discrimination*] jednostavno deo naše osnovne muzikalnosti“.<sup>321</sup>

Ukoliko u ovom trenutku ostavimo po strani problematiku estetskog interesovanja za popularnu muziku i bliže se pozabavimo Grejsikovim stavovima o „muzikalnosti“, možemo uočiti da ona predstavlja biološku osnovu čovekovog interesovanja za estetski doživljaj *muzike bilo kog tipa*, sudeći po rečima kojima je ovaj autor opisuje. Do kakvih god specifičnosti čovekovog odnošenja sa popularnom muzikom američki estetičar bude došao u nastavku knjige, „muzikalnost“ će uvek biti tu kao razlog zbog koga diskusiju o doživljaju ove muzike vredi voditi, a ne u startu isključiti popularnu muziku iz estetičkog diskursa. Ukoliko se, prema prethodno sprovedenoj interpretaciji, Grejsikova „muzikalnost“ zaista tiče čovekovih sposobnosti razlikovanja različitih auditivnih fenomena i upoređivanja njihovih karakteristika, izgleda da ovaj estetičar pod biološkom osnovom čovekovog interesovanja za muziku podrazumeva percepciju koja se usmerava na *formu* muzike. Međutim, ako je percipiranje tonskih odnosa u Grejsikovoj estetici utkano u biološke temelje slušanja zbog „muzikalnosti“, kako to da se „ozbiljno muzikološko ispitivanje“, a time, indirektno, i razmatranje forme, pripisuje samo „visokoj kulturi“, a diskusija o formi ne promoviše kao posebno važna tema u domenu estetike popularne muzike? Ovo će

---

<sup>318</sup> *Ibid*, str. 59.

<sup>319</sup> *Ibid*, str. 178.

<sup>320</sup> *Ibid*, str. 58-63.

<sup>321</sup> *Ibid*, str. 5-6

biti jedno od pitanja koje treba razmotriti u nastavku rada. Ukoliko Grejsikov stav o ovoj temi potražimo u „Uvodu“, određene sugestije možemo pronaći u načinu na koji se on odnosi prema jednom primeru, na koji ću se ubrzo osvrnuti.

### *Grejsikov osvrt na predrasude o podeli na visoku i popularnu muziku*

Pored predstavljanja osnovnih pretpostavki svog učenja, Grejsik se u uvodnom poglavlju nešto detaljnije osvrće na problematične predrasude teoretičara koji sumnjaju u smislenost estetike popularne muzike kao teorijskog poduhvata. Reč je o tendencijama da se razlike između visokog i popularnog u kulturi toliko zaoštire da se prihvatanje jedne strane u ovoj dihotomiji smatra automatskim odbacivanjem druge. Tako bi tradicionalna estetika, prihvatanjem visoke kulture, smatrala popularnu umetnost „estetski siromašnom“ i time irelevantnom, dok bi zagovornici popularne umetnosti visoku kulturu odbacili kao elitističku i intelektualističku.<sup>322</sup> Tom prilikom, autor pokazuje kako iz stava da unutar jedne kulture postoji razlikovanje između popularnih i visokih kulturnih proizvoda može proizaći jednostavan zaključak da ova dva domena kulturnog života ne podrazumevaju iste mehanizme doživljaja i vrednovanja, što će biti njegov stav i u nastavku knjige. Diskusijom o ovoj temi u „Uvodu“, Grejsik želi da pokaže da je teško braniti dalekosežnu tezu da estetski karakter odgovara samo visokoj kulturi i da jedino ona zaslužuje estetičku refleksiju, ali ističe i da bi suprotna krajnost bila problematična. Zastupnici popularne kulture ponekad sumnjaju u to da se estetska recepcija u domenu visoke kulture temelji na stvarnom, iskrenom estetskom interesovanju. Kako bi izložio jedan oblik ovakve sumnje, Grejsik se okreće analizi reči Džona Lenona (*John Lennon*).

U napadu na visoku kulturu sa pozicije zastupnika popularne muzike, Lenon ispoljava sumnju u to da se termini koji se obično upotrebljavaju prilikom govora o klasičnoj muzici mogu s pravom primeniti i na popularnu muziku. Grejsik referiše na poznati intervju sa ovim članom Bitlsa (*The Beatles*), u kome on gotovo sa nevericom ističe da je „srednja klasa“ počela da sluša Bitlse nakon što je jedan kritičar u „London Tajmsu“ (*London Times*) primetio da u jednoj njihovoj pesmi postoje „eolske kadence“.<sup>323</sup> Lenon u nastavku intervjua sa neskrivenim sarkazmom ističe da nema

---

<sup>322</sup> *Ibid*, str. 2-5.

<sup>323</sup> *Ibid*, str. 3. Up. i MacDonald, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Chicago Review Press, Chicago, 2007, str. 97-98.

pojma šta to zapravo znači, već da ga ova reč podseća na imena nekih „egzotičnih ptica“. Ovu anegdotu on iznosi kako bi poentirao da je u slučaju muzike liverpulske benda važna sama „muzika“, a ne „etikete“ poput ove, koje ukazuju na intelektualne vrednosti i „inteligenciju“ Bitlsa.<sup>324</sup> „Kadence“ o kojima je na ovom mestu reč su formalne karakteristike određenog muzičkog dela koje se tiču njegove melodije i harmonije, a „eolsko“ u muzičkoj teoriji imenuje lestvicu koja je poznatija kao „molska lestvica“.<sup>325</sup> Ovi muzički termini obično se koriste u slučaju govora o klasičnoj muzici, pri čemu se ukazivanjem na kadence najčešće referiše na takvo harmonsko kretanje u kome se manji ili veći niz akorada usmerava ka razrešenju u određenom tonalitetu.<sup>326</sup>

Američki estetičar ovim primerom želi da ilustruje da je popularna muzika „internalizovala distinkciju“ između visokog i popularnog, a time i sama, na isti način kao što je to prethodno učinila i visoka kultura, odbacila mogućnost primene istih mehanizama slušanja, vrednovanja i teorijske refleksije u slučaju ovih dveju skupova muzičkih žanrova.<sup>327</sup> On ističe da u domenu popularne kulture postoji averzija prema terminologiji koja se koristi u razmatranju visoke kulture, što je jedna od reakcija popularne kulture na kritiku koju joj upućuju predstavnici visoke kulture. Dok tradicionalni teoretičari odbacuju popularno kao bezvredno ili „estetski siromašno“, popularna kultura reaguje tako što odbacuje njihovu teorijsku aparaturu – ona ne pristaje na takav diskurs o umetnosti.<sup>328</sup> Zbog toga „eolske kadence“ nagone Lenona na ilustrovanu reakciju. Ovaj muzičar odbacuje takav govor jer on pripada onoj strani distinkcije na kojoj se, prema njegovom uverenju, ne nalazi muzika Bitlsa i njena publika, već elitistički nastrojena „srednja klasa“ sa drugačijim slušalačkim potrebama i navikama.<sup>329</sup>

„Eolske kadence“ koje je uočio muzički kritičar „London Tajmsa“ u muzici Bitlsa prećutno se u Lenonovim rečima proglašavaju predmetom interesovanja „srednje klase“, navikle na klasičnu muziku. Reč je o publici koja je ne samo zainteresovana za

---

<sup>324</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 3.

<sup>325</sup> Videti odrednice „Modes“ i „Cadence or Close“ u: *The Oxford Dictionary of Music*<sup>1</sup>, Michael Kennedy (ur.), Oxford University Press, Oxford, New York, 2001, str. 140, 583-584.

<sup>326</sup> *Ibid.*, str. 140.

<sup>327</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 4.

<sup>328</sup> *Ibid.* Up. i Shusterman, P. *Pragmatist Aesthetics*, str. 170.

<sup>329</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 3.

slušanje ozbiljne muzike, već za intelektualnu analizu ovakvog muzičkog stvaralaštva. Takvu analizu ova publika pronalazi u pomenutom članku iz britanskih novina, koji im ukazuje na „inteligenciju“ ispoljenu u muzičkom radu Bitlsa. Lenonova pažnja je tako u ovom citatu pre svega usmerena na to da je „srednjoj klasi“ popularna muzika postala interesantna onog trenutka kada je ova publika dobila uvid o „eolskim kadencama“ kao rezultat obavljene teorijske analize. Ovaj stav poznatog muzičara istaknut je u tvrdnji da da bi svako „intelektualizovanje“ popularne muzike zapravo ugrozilo doživljaj muzike Bitlsa, dok se prećutno pretpostavlja da potraga za „eolskim kadencama“ ne bi ugrozila slušanje određene visoke muzike, iako o tome Lenon ne govori.

Grejsik Lenonove reči tek ukratko komentariše, ali već u njima otkriva nešto o svom odnosu prema muzičkoj formi, odnosno, u ovom slučaju, stručnoj muzičkoj analizi formalnih aspekata jedne kompozicije, koje bi imalo u vidu „ozbiljno muzikološko ispitivanje“. Tako Grejsik tvrdi da je sklonost ovog muzičara da „eolske kadence“ poveže sa „inteligencijom“, a „pravo“ slušalačko iskustvo Bitlsa sa samom „muzikom“, učinila da Lenon ne uspeva da „konceptualizuje povezanosti“ koje postoje između dveju potpuno različitih pesama Bitlsa: pop numere „Help“ i kompozicije „Revolution 9“, koju Grejsik izdvaja kao „konkretnu muziku“.<sup>330</sup> „Konkretna muzika“ je modernistički muzički podžanr klasične muzike iz 20. veka, koji se zasniva na kreiranju kompozicije uz pomoć korišćenja snimljenih zvukova.<sup>331</sup> Na osnovu navedenog Grejsikovog stava, Lenon ne bi mogao da uvidi i razmotri vezu između kompozicijâ istog benda, jer bi u slučaju „konkretne muzike“ smatrao da je potrebno osloniti se na intelekt, a u slučaju pop numere jednostavno „slušati“.

Važno je primetiti da se Grejsik u ovom komentaru ne solidariše sa Lenonom u povezivanju „eolskih kadenci“ sa „intelektom“ i „srednjom klasom“. Nasuprot tome, izgleda da on podrazumeva da analiza poput one do koje dolazi u slučaju uviđanja „eolskih kadenci“ ne ugrožava slušanje muzike, pa se ona ne može optužiti za to da udaljava slušaoca Bitlsa od same muzike. Štaviše, izgleda da bi samom Lenonu bilo korisno određeno „intelektualizovanje“, jer bi mu ono, prema Grejsikovoj napomeni, omogućilo da „poveže“ i samom sebi predstavi dva potpuno različita ostvarenja Bitlsa

---

<sup>330</sup> *Ibid*, str. 3-4.

<sup>331</sup> Up. "Musique Concrète", u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>, 14.11.2022.

kao podjednako legitimne oblike muzičke delatnosti koji pripadaju različitim žanrovima. „Eolske kadence“ su teorijska „etiketa“ koja se zasniva na slušalačkom uvidu u formalne odlike jednog muzičkog dela, a ne klasni indikator. Iako se zadržava samo na navedenoj konstataciji, izgleda da Grejsik ne pristaje na to da se uvidi o formi (ovde formulisani u duhu muzičke teorije) proglase nečim „intelektualnim“, a time „antimuzičkim“, prema Lenonovoj sugestiji, već, upravo suprotno, ukazuje na prednosti ovakve „konceptualizacije“.<sup>332</sup> Iskazivanje teorijskog stava nalik onom o „eolskim kadencama“ u „pop numeri“ ima tu prednost što čini domen popularne kulture bližim svetu visoke kulture, ali i obrnuto.<sup>333</sup> Na ovaj način, tvrdnje o interesantnim povezanostima između muzičkih dela različitih žanrova postaju smislene, pa je moguće uporediti i izneti uvide o kompozicijama kao što su „Help“ i „Revolution 9“.

Sledstveno tome, izgleda da u navedenom Grejsikovom zapažanju postoji izvestan otpor kada je reč o Lenonovoj tvrdnji da visokoj i popularnoj muzici odgovaraju suprotstavljene tendencije u slušanju, jer se u prvom slučaju traga za „inteligencijom“, a u drugom za samom „muzikom“. Istovremeno, ovaj autor ne dopušta da se analiza forme popularne muzike automatski poistoveti sa elitističkim potrebama u slušanju i teoretisanju o muzici. Ukoliko negativan stav prema formalnoj analizi popularne muzike postoji u određenom delu javnosti koja se na različite načine bavi popularnom kulturom, izgleda da Grejsik nema načelni problem sa analizom forme u estetici popularne muzike. Međutim, otpor koji on ispoljava prema Lenonovim rečima nije sasvim uskladiv sa poistovećivanjem „ozbiljnog muzikološkog istraživanja“ i „muzikološkog slušanja“ sa tradicijom klasične muzike. Zato je ove tendencije u Grejsikovom učenju potrebno imati u vidu u predstojećoj analizi njegovog sopstvenog estetičkog učenja. Kao što će biti vidljivo u nastavku rada, on neće imati ništa protiv „intelektualizovanja“ u vidu formalne analize popularne muzike u delovima knjige u kojima i sam sprovodi ovakvo teoretisanje, kako bi izveo sopstvene zaključke. Međutim, to i dalje ne znači da će analiza forme time dobiti odgovarajući značaj u njegovoj estetičkoj koncepciji.

Na kraju, u kontekstu govora o predrasudama koje se u estetičkom diskursu javljaju usled preteranog oslanjanja na dihotomiju visokog i popularnog, Grejsik se osvrće na

---

<sup>332</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 4.

<sup>333</sup> *Ibid.*

još jedan problem, blisko povezan sa optužbom tradicionalne estetike da je popularna kultura „estetski siromašna“. On se pita koje bi se razlike između visoke i popularne muzike mogle navesti u prilog tezi da je popularna muzika „estetski siromašna“ ili čak bezvredna.<sup>334</sup> Grejsik ne pokušava da pruži odgovor na to pitanje na ovom mestu, već samo ističe da se tako uspostavljena hijerarhija ne može unapred podrazumevati i smatrati realnim stanjem stvari, kao što to tradicionalna estetika i elitistički nastrojeni mislioci obično predstavljaju. Umesto ovakvog vrednosnog pozicioniranja visoke i popularne muzike, on smatra da bi estetički diskurs o muzici trebalo započeti jednostavnijom, čak trivijalnom tvrdnjom da ova dva oblika muziciranja „funkcionišu na osnovu različitih normi“.<sup>335</sup> U svetlu diskusije o njegovom odnosu prema problemima forme, potrebno je osvrnuti se u predstojećim delovima rada i na to da li se formalni aspekti popularne muzike kvalifikuju kao one karakteristike na osnovu kojih se ona može razlikovati od visoke muzike. Ovakva dilema nije neosnovana ukoliko imamo u vidu da se javlja i u drugim koncepcijama u estetici popularne muzike. Brus Bo u poznatom tekstu o rok muzici ističe da je forma rok muzike inferiorna, ali smatra da ova vrsta muzike ima druge kvalitete koji nadomeštaju tu slabost.<sup>336</sup> Šusterman sprovodi odbranu popularne muzike od kritika koje postoje u tradicionalnoj estetici analizirajući optužbu o navodnoj trivijalnosti njene forme, a tim pitanjem ću se pozabaviti kasnije u delu rada posvećenom učenju ovog teoretičara.

#### *Uloga forme u prvom poglavlju Grejsikove knjige*

U prvom poglavlju *Slušanja popularne muzike* američki estetičar želi da pokaže da dodeljivanjem umetničkog statusa popularnoj muzici estetičari upadaju u veće teorijske probleme nego što to može izgledati na prvi pogled. Tako on pokazuje da bi nam upotreba termina „umetnost“ prilikom govora o popularnoj muzici mogla pogrešno sugerisati da je potrebno primeniti estetičke obrasce mišljenja, kreirane zarad razumevanja doživljaja i vrednovanja visoke umetnosti, na potpuno drugačiji fenomen popularne kulture.<sup>337</sup> Grejsik ističe da je pokušaj primene estetike formulisane na temelju visoke kulture upravo i doveo do odbacivanja popularne

---

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>336</sup> Baugh, B. „Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*, str. 500.

<sup>337</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 12-15.

muzike u tradicionalnom estetičkom diskursu, ali da je imao još jednu negativnu posledicu – izazvao je sumnju u to da se na estetički način uopšte mogu proučavati fenomeni popularne kulture. Zato on preuzima na sebe dvostruki zadatak u prvom poglavlju. Grejsik najpre navodi razloge zbog kojih se estetički diskurs može sprovesti mimo govora o umetnosti i pokazuje da je ovakvo teorijsko postupanje manje problematično. Zatim, on pokazuje da se estetički pristup (popularnoj) muzici ne može jednostavno odbaciti usled ograničenja tradicionalnih teorija.

Prvi zadatak ovaj autor sprovodi detaljnom analizom jednog primera popularne muzike i pokazivanjem da se on ne može objasniti iz perspektive odlika umetnosti, a potom i komentarisanjem savremenih teorija koje ovo ipak pokušavaju, kao što je slučaj sa Šustermanovom estetikom.<sup>338</sup> Sličan kritički pristup on primenjuje i u slučaju drugog zadatka koji sebi namenjuje, pokazujući da je Burdijeova kritika Kantove estetike kao elitističke problematična i ne može se njome braniti tvrdnja o irelevantnosti estetike u slučaju popularne kulture.<sup>339</sup> Grejsikov zaključak na temelju ovih diskusija tiče se afirmisanja estetike koja se okreće estetskom doživljaju kao polaznoj tački teorijskog diskursa i proširuje se na sve fenomene u svakodnevnom životu koji podstiču doživljaj i kojima su recipijenti skloni da pridaju estetsku vrednost. Argumentacija koju ovaj autor prilaže kako bi odbranio sve prethodno pomenute teze višestruka je i ne može se sa posebnom pažnjom tretirati u ovom radu, koji se fokusira na ulogu forme u Grejsikovoj i Šustermanovoj koncepciji. Njegovi naponi u prvom poglavlju najvećim delom su posvećeni ukazivanju na ograničenja drugih teorija koje govore o popularnoj kulturi i široj metateorijskoj diskusiji o zadacima estetike u savremenim okolnostima. U takvom kontekstu, Grejsik ne izlaže puno sopstvenih rešenja koja su neposredno povezana sa teorijom izloženom u nastavku knjige. Ipak, radi odgovarajućeg razumevanja njegove pozicije, potrebno je ukratko izložiti u čemu se sastoje stavovi ovog estetičara o prednostima udaljavanja od pojma umetnosti.

Najpre treba istaći da Grejsik ne smatra da je vrednosno *neutralan*, klasifikatorski pojam umetnosti teorijski problematičan.<sup>340</sup> Ovakvim pojmom mogli bi se obuhvatiti

---

<sup>338</sup> *Ibid*, str. 15-27.

<sup>339</sup> *Ibid*, str. 28-35. Up. i Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, 1984. str. 3-6, 41-44.

<sup>340</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 14-15.

različiti kulturni proizvodi kreirani da bi izazvali estetski doživljaj u recipijentu, a time i popularna muzika. Međutim, on smatra da je taj pojam u savremenim istorijskim okolnostima zadobio pozitivnu vrednosnu konotaciju koja se ne može lako ukloniti u korist vrednosno neutralnog termina. „Pošto je istorijski prekasno da se izbrišu počasne [*honorific*] implikacije te oznake, bolji potez je pokazati da estetička teorija nije ograničena na umetnost, da estetička teorija nije koekstenzivna sa teorijom lepe umetnosti i da estetska vrednost nije ekvivalentna umetničkoj vrednosti“.<sup>341</sup> Teoretičari i kritičari često koriste upravo ovu konotaciju da bi potvrdili vrednost kulturnih proizvoda poput popularne muzike, koja ne dobija jednak tretman u kulturi kao produkti visoke umetnosti. Takvu motivaciju on pronalazi u Šustermanovom učenju, a Grejsikov odnos prema ovoj koncepciji ću detaljnije komentarisati nešto kasnije u radu. Kada je reč o muzičkoj kritici, on pokazuje da ovakvoj strategiji pribegava Džim Fjusili (*Jim Fusilli*) u svojoj knjizi o albumu „Pet Sounds“ grupe *Beach Boys*.<sup>342</sup> Najveći deo njegove argumentacije o problemima sagledavanja popularne muzike kao umetnosti Grejsik formuliše nadovezujući se na Fjusilijeve stavove o muzici ove grupe.

Grejsik pokazuje da teoretičari koji status umetnosti pridaju određenim kulturnim proizvodima obično smatraju da ti proizvodi ispunjavaju pet uslova. Za umetnička dela tvrdi se da su (1) nezavisna od svakodnevnog života i društvenog konteksta u kome nastaju, da (2) transcendiraju prostor i vreme u kome nastaju, (3) originalna su i predstavljaju proizvod genija, (4) izazivaju „osećaj strahopoštovanja, čuđenja i obustave svakodnevnog [eng. *suspension of the ordinary*]“ i (5) izazivaju intenzivnu emocionalnu reakciju u recipijentu.<sup>343</sup> Ne dobija svaki od navedenih uslova za umetnički status jednog proizvoda kulture jednak tretman u Grejsikovoj teoriji, niti ih on u nastavku poglavlja komentariše ovim redosledom. Umesto toga, njegov primarni cilj jeste da pokaže da ovi uslovi odgovaraju različitim teorijama o pojmu umetnosti, teorijama koje najčešće nisu međusobno uskladive, već sugerišu čak i suprotna rešenja. Izdvojiću u nastavku samo neke od Grejsikovih argumenata kojima brani stav o izvesnoj kontradiktornosti takve upotrebe pojma umetnosti, pre nego što razmotrim u kojoj meri se oni tiču statusa forme u njegovoj koncepciji.

---

<sup>341</sup> *Ibid*, str. 28.

<sup>342</sup> *Ibid*, str. 15-24. Up. i Fusilli, Jim, *Pet Sounds*, Continuum, London, 2009, Kindle Edition, (15.1 – 15.34).

<sup>343</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 17.



Na primeru albuma „Pet Sounds“, Grejsik prilaže svoju argumentaciju o tome zašto se prethodno navedeni uslovi ne mogu neproblematično primeniti na proizvode popularne muzike. Tom prilikom, on se posebno fokusira na tvrdnju da umetnička dela transcendiraju prostor i vreme, kao i na različite teze o geniju i pretpostavku da je njegov zadatak da učini svoje delo emocionalno ekspresivnim. Tako Grejsik smatra da estetske karakteristike popularne muzike ne prevazilaze prostor, vreme i društvene uslove nastanka i procenjuju se nezavisno od tih parametara, jer odgovarajući doživljaj karakteristika muzike jednog žanra zavisi od odlika koje ta muzika dobija u tim koordinatama.<sup>344</sup> Ukoliko slušalac ne poznaje žanrovske konvencije muzike nastale u ovim uslovima, on je ne može ni doživeti na pravi način, a kamoli pridati joj estetsku vrednost. Kao takvi, proizvodi popularne muzike ne ispunjavaju ni prvi ni drugi uslov za doseganje umetničkog statusa. Veliku pažnju Grejsik posvećuje i stavu da je umetnost delo genija, a posebno tezi da je ona rezultat njegove emocionalne ekspresije.<sup>345</sup> Američki estetičar navodi nekoliko različitih teorija o geniju, pokazujući da romantičarskom pojmu genija odgovara zahtev za ekspresijom emocija u stvaralaštvu, ali da je u slučaju renesansnog pojma genija reč o „superiornoj veštini podražavanja“ koja sa ekspresivnošću nema nikakve veze.<sup>346</sup> Ni u Kantovom razumevanju ovog pojma, genije nije posvećen zadatku pretakanja sopstvenih emocija u delo, već se njegova genijalnost ispoljava u dolaženju do novih pravila umetničkog stvaralaštva.<sup>347</sup> Ukoliko iz perspektive govora o geniju želimo da istaknemo estetsku vrednost jednog muzičkog dela kao što je album „Pet Sounds“, mi nužno „dajemo prioritet jednom od nekoliko modela genija“ i obavezujemo se na argumentaciju o tome zašto je upravo to gledište o geniju privilegovano.<sup>348</sup>

Umesto ovakvih teorijskih vratolomija i konsultovanja različitih koncepcija o geniju i ekspresivnosti, Grejsik predlaže da se diskusija o estetskoj vrednosti (popularne) muzike sprovede mimo tih složenih mehanizama na koje se obavezujemo kada koristimo pojmove poput umetnosti ili genija. Čak i ako želimo da iskoristimo neku od navedenih strategija kako bismo potvrdili estetsku vrednost određenog kulturnog

---

<sup>344</sup> *Ibid*, str. 18-19.

<sup>345</sup> *Ibid*, str. 20-23.

<sup>346</sup> *Ibid*, str. 20.

<sup>347</sup> *Ibid*, str. 20-21. Up. Kant, I. *Kritika moći suđenja*, str. 147-148.

<sup>348</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 22.

proizvoda, mi u izvesnom smislu zloupotrebljavamo te pojmove ograničavajući njihovo značenje na smisao koji doprinosi našoj argumentaciji. „Uobičajeni koncept umetnosti je toliko otvoren i pokriva toliko različitih vrsta stvari, da bi trebalo da budemo sumnjičavi prema svakome ko tvrdi da status umetnosti zavisi od uskog spektra vrednosnih [*value-conferring*] kriterijuma“.<sup>349</sup> Oslanjanjem na „počasne“ pojmove poput umetnosti bismo zaobišli neposrednu analizu razloga zbog kojih je jedno delo popularne muzike rezultiralo „dragocenim estetskim iskustvom“.<sup>350</sup>

U kontekstu razmatranja ograničenja sa kojima se suočavamo kada želimo da pridamo umetnički status popularnoj muzici, diskusija o formi se ne može opravdano očekivati od Grejsika. Pojam forme se u estetičkoj tradiciji najčešće javlja unutar govora o odlikama umetničkog dela (osim u slučaju estetičkih koncepcija poput Kantove). Takođe, na sličan način formu razmatraju i tradicionalni formalisti poput Klajva Bela, smatrajući da se uz pomoć formalnih karakteristika može izdvojiti zajednički sadržalac različitih umetničkih ostvarenja.<sup>351</sup> Ipak, Grejsik čak i u određenim delovima ovog poglavlja ukazuje na formu, koja implicitno učestvuje u njegovoj argumentaciji u isticanju problema do kojih dolazi prilikom pridavanja umetničkog statusa popularnoj muzici. Kao i u slučaju napomena koje se tiču forme u „Uvodu“ knjige, i na ove aspekte je potrebno osvrnuti se kako bi se, uzimajući u obzir različite aspekte ovog učenja, u celini sagledao Grejsikov odnos prema problemu forme kao tradicionalnoj estetičkoj temi.

Diskusiju o uslovima koje treba da ispuni delo popularne muzike kako bi se smatralo umetnošću Grejsik započinje razmatranjem već pomenute tvrdnje da ono mora transcendirati prostor i vreme. U tu svrhu, on navodi Fjusilijeve reči o tome kako frontmen grupe *Beach Boys* Brajan Vilson (*Brian Wilson*) u pesmi „God Only Knows“ pribegava specifičnom rešenju problema koji je nastao u njenoj harmoniji, rešenju kojim uspeva da prevaziđe odlike rok muzike svoga vremena i uzdigne svoje ostvarenje na nivo umetnosti.<sup>352</sup> Naime, Vilson je u toj pesmi na autentičan način rešio problem prelaska iz jednog dela te numere u drugi, spašavajući je problematičnog utiska da u njoj nema odgovarajućeg harmonskog kretanja i da

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, str. 24.

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> Up. Bell, C. *Art*, str. 7-9.

<sup>352</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 18.

harmonija u izvesnom smislu „stoji u mestu”. Slušalac koji bi uvideo da nema harmonske inventivnosti u toj kompoziciji mogao bi zaključiti da je ona monotona, što bi pobudilo sumnju u njenu estetsku vrednost. Vilson je izbegao ovakav utisak veštim korišćenjem vokalnog višeglasja, kojim je zamaskirao manjkavosti u harmonskom kretanju. Odgovarajući na navedeni Fjusilijev stav, Grejsik ne dovodi u pitanje originalnost Vilsonovog aranžerskog rada. Međutim, on problematizuje mišljenje ovog kritičara da će album „Pet Sounds“ biti relevantan i za buduće generacije u vremenu nakon uspona klasičnog roka zahvaljujući, između ostalog, i rafiniranim harmonskim rešenjima. Nasuprot tome, on naglašava da ova harmonska intervencija može biti značajna slušaocima koji ovu muziku doživljavaju i vrednuju iz perspektive jasne svesti o karakteristikama rok muzike šezdesetih godina prošlog veka, kao i poznavanja drugih konvencija zapadne muzike.<sup>353</sup> Reč je o slušaocima koji su sposobni da uvide karakteristike „strukture pesme“ i „harmonske sekvence“, odnosno onima koji mogu da prepoznaju delove jedne numere i njihovu ulogu (primera radi, da razlikuju strofu od refrena), kao i da uporede vokalnu melodiju sa harmonskom podlogom.<sup>354</sup>

Žanrovske karakteristike rok muzike šezdesetih godina u ovoj argumentaciji posebno dolaze do izražaja, a u prvom planu su formalne i strukturalne odlike ove vrste muzike. Recipijenti koji nisu upoznati sa ovim konvencijama, već su navikli da ove odlike muzike tumače na osnovu nekih drugih parametara, ne bi bili skloni tvrdnji da je ovakvom harmonskom intervencijom Vilson postigao nešto izuzetno.<sup>355</sup> Grejsik ističe da slušaoci bluzna i tradicionalne muzike ne poznaju strukturalne izazove koje nose rok kompozicije. Sve navedene estetske karakteristike će biti drugačije interpretirane i u budućnosti, koja će doneti neke nove slušalačke navike, pa on na ovaj način dovodi u pitanje i Fjusilijevu tezu da će vrednost tih kompozicija transcendirati doba u kome su konvencije roka šezdesetih poznate slušaocima. Ni u istorijskom trenutku kao što je i samo doba u kome Grejsik piše pomenutu knjigu ne podrazumeva se da će slušaoci koji dolaze u dodir sa ovim Vilsonovim harmonskim rešenjima imati odgovarajuće predznanje za doživljaj i vrednovanje te kompozicije.

---

<sup>353</sup> *Ibid*, str. 19.

<sup>354</sup> *Ibid*, str. 18.

<sup>355</sup> *Ibid*, str. 18-19.

Percepcija ovih aspekata muzike grupe *Beach Boys* zavisi od toga koliko su vremena i truda slušaoci posvetili različitim oblicima rok muzike šezdesetih godina.

Iako se Grejsik u ovom slučaju ne upušta u detaljniju analizu ostalih muzičkih praksi koje su prisutne na ovom albumu pomenute grupe, već različite aspekte njihovog muziciranja navodi sporadično, istakao bih još neke karakteristike ove muzike koje bi mogle pojačati Grejsikovu argumentaciju. Samo vokalno višeglasje na kojima se zasniva ovaj Fjusilijev primer takođe je muzičko sredstvo tipično upravo za muzičke žanrove šezdesetih godina, kako za rok, tako i za soul i „ritam i bluz“.<sup>356</sup> Grupa „Beach Boys“ bila je poznata tokom šezdesetih i zbog toga što su (u tom trenutku aktuelna) vokalna višeglasja u njoj bila aranžirana prilično vešto. Nadalje, harmonska inventivnost je bila od posebnog značaja za muziku šezdesetih godina, pa nije neuobičajeno da je Vilson pribegao posebnim rešenjima da stvori „iluziju širenja forme“ u kompoziciji koja ne poseduje kompleksnu harmonsku osnovu.<sup>357</sup> Takođe, na pomenutom albumu je prisutan i specifičan način korišćenja različitih instrumenata, počevši od sviranja gitare koji pripada surf rok muzici šezdesetih godina, muzičkoj paradigmi unutar koje je pomenuta grupa započela svoje muziciranje i ostvarila prve uspehe.<sup>358</sup> Na nekoliko mesta na ovom albumu slušalac dolazi u dodir i sa posebnim načinom sviranja portabilnih orgulja (eng. *combo organ*) ili čembala, kao i zvukom ovih instrumenata. Upotreba ovih instrumenata toliko je bila dominantna tokom šezdesetih godina (posebno kada je reč o orguljama), da njihov zvuk neminovno budi asocijacije na ovaj period razvoja popularne muzike.<sup>359</sup> Ni u jednom od ovih slučajeva nije reč o nekom univerzalnom načinu kreiranja jedne kompozicije u savremenoj zapadnoj muzici. Kada se karakteristična vokalna višeglasja ove vrste jave u savremenoj popularnoj muzici, ona predstavljaju jasnu referencu na muziku

---

<sup>356</sup> „Harmonious sounds rule 1960s, '70s music“, u: *Jamaica Gleaner*, September 21, 2014, <https://jamaica-gleaner.com/article/entertainment/20140921/harmonious-sounds-rule-1960s-70s-music-0> 14.11.2022. Up. i „The History of Harmony: The '60s“, <https://www-beta.napster.com/blog/post/the-history-of-harmony-the-60s>. 14.11.2022.

<sup>357</sup> Up. Harrison, Daniel, „After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music“, u: *Understanding Rock: Essays In Musical Analysis*, John Covach i Graeme M. Boone (ur.), Oxford University Press, New York, 1997, str. 39.

<sup>358</sup> Up. Wallenfeldt, Jeff, „Surf Music“, u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/surf-music>, 14.11.2022.

<sup>359</sup> Up. "The 1960's Rock Organ", <https://clocktower.org/show/the-1960s-rock-organ>. 14.11.2022. Up. i Greenwood, Tom, „The Rise and Fall of the Harpsichord in the 1960s“, <https://contributormagazine.com/the-rise-and-fall-of-the-harpsichord-in-the-1960s/>. 14.11.2022.

šezdesetih godina. Sa druge strane, način sviranja orgulja uobičajen u ovom periodu gotovo da se ne može naći u muzici osamdesetih ili devedesetih godina prošlog veka.

Izloženi stavovi o znanjima koje slušalac treba posedovati da bi Vilsonovo harmonsko rešenje uspešno interpretirao dovoljni su za svrhu Grejsikove argumentacije da instistiranje na umetničkom statusu popularne muzike kreira više problema nego koristi. Iz perspektive govora o albumu „Pet Sounds“ kao umetničkom delu, Fjusili, prema Grejsiku, dolazi do svojevrsne protivrečnosti time što očekuje da ovo delo bude podjednako vredno kako za publiku koja ovaj album sluša tokom šezdesetih godina, tako i za savremenu publiku.<sup>360</sup> Da stvar bude još interesantnija, može se primetiti da ovim prigovorom Grejsik sprovodi čak i više od onoga što sebi namenjuje. On ne pokazuje samo da jedno delo popularne muzike ne bi dobilo privilegovani status time što bi mu se priznala umetnička priroda, već pokazuje i to da bi tim statusom delo čak i izgubilo nešto od svojih estetskih karakteristika. U slučaju kompozicije o kojoj je reč u Fjusilijevoj knjizi, ona bi, kao umetničko delo van konteksta u kome zadobija odlike originalnosti i odstupanja od konvencija svog doba, izgubilo tu specifičnost i estetski bi se procenjivalo „pod vidom večnosti“. Ukoliko bismo to delo lišili istorijski uslovljenih mehanizama doživljaja i vrednovanja, umesto njih bismo morali da osmislimo univerzalne principe slušanja i procenjivanja koji bi zahvatili kako dela iz šezdesetih, tako i savremenu muzičku produkciju. Nije izvesno da bi u takvom poduhvatu slušalac došao u dodir baš sa onim karakteristikama koje ima u vidu Fjusili kada ističe umetnički status pomenutog albuma. Kao što će biti jasno u nastavku knjige, sam Grejsik ne smatra da postoje takvi univerzalni kriterijumi za ocenjivanje muzičkog dela, koji bi poslužili estetskom vrednovanju mimo odgovarajućeg prostora i vremena.

Iako odbacuje tezu o umetničkom statusu pomenutog albuma američke grupe, očigledno je da Grejsik ipak ne odbacuje sam teorijski diskurs o formi prilikom komentarisanja Fjusilijevih stavova. To znači da ovaj estetičar ne smatra da razmatranje forme u muzičkom delu zavisi od pretpostavke da je reč o umetničkom produktu, iako se pitanje forme povezuje sa umetnošću u određenim oblicima tradicionalne estetike i formalizma. Bez obzira na razlike u pristupu rok muzici između njega i Fjusilija, američki estetičar se nadovezuje na stavove ovog kritičara i

---

<sup>360</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 19.

dopunjuje ih mišljenjem da uočene (formalne) karakteristike zavise od odgovarajućeg muzičkog konteksta. Štaviše, stiče se utisak da je u Grejsikovom osvrtu na doživljaj muzike grupe „Beach Boys“ upravo poznavanje formalnih obrazaca jednog žanra popularne muzike ono što predstavlja neophodna znanja za odgovarajuće slušanje te muzike. Da doživljaj muzike treba zasnovati na određenim znanjima i veštinama, Grejsik ističe u pomenutom kontekstu, a o tome će govoriti detaljnije i u drugim delovima knjige.<sup>361</sup> Razume se, u ovakvim slučajevima nije reč o diksurzivnom znanju. Potrebno je da slušalac u samom estetskom iskustvu bude sposoban da uoči specifična harmonska rešenja u pesmama na albumu „Pet Sounds“, čak i ako ta rešenja ne može da imenuje stručnom terminologijom, da bi onda na tom uvidu zasnovao stav o afirmativnoj estetskoj vrednosti ovih pesama.

Činjenica da doživljaj formalnih odlika jedne kompozicije Grejsik ilustruje kao postupanje koje zavisi od poznavanja konvencija jednog žanra i istorijskih tendencija muzike čini njegovu teoriju nespojivom sa formalističkim učenjima koja ograničavaju estetsko iskustvo na neposredno opazive odlike predmeta. To je važno istaći na ovom nivou razmatranja njegove pozicije kako se potraga za Grejsikovim napomenama koje se tiču forme ne bi pretvorila u obelodanjivanje skrivenih formalističkih tendencija ovog autora. Takvih tendencija nema u njegovim početnim osvrtima na formalno u rok muzici, a osnovne postavke njegovog poduhvata sugerišu da ih neće biti ni u nastavku. On na samom početku knjige formuliše svoje stavove uzimajući podjednako u obzir različite aspekte muzičkog dela, kako formalne, tako i ekspresivne, neposredno opazive ali i istorijski uslovljene, pa je i njegov govor o formalnim karakteristikama lišen konotacije koju zadobija u diskusijama o estetičkim opredeljenjima poput formalizma. Ova okolnost time ipak ne čini njegovu teoriju manje uporedivom sa Hanslikovom koncepcijom, u kojoj je, kao što je prethodno pokazano, govor o formi takođe (prećutno) podrazumevao poznavanje istorijski uslovljenih muzičkih konvencija. Budući da se formalnim aspektima daje određena uloga već u prvom poglavlju, Grejsikova estetika bi trebalo da se osvrne na ulogu forme, kao i na to u čemu se sastoje potrebna znanja o formalnim specifičnostima jednog žanra, u predstojećoj refleksiji o doživljaju i vrednovanju ove vrste muzike. Na ovom mestu u knjizi, on to još uvek ne čini, već jednostavno navodi Fjusilijeve uvide o formi bez posebnog osvrta na ulogu tog aspekta muzičkog dela (i bez konkretnije

---

<sup>361</sup> *Ibid.*

tematizacije formalnog u muzici), kao da se podrazumeva da je forma u popularnoj muzici važna za recipijenta.

Muzička forma na još jedan interesantan način dobija svoje mesto u Grejsikovom komentarisanju Fjusilijeve teze o umetničkom statusu albuma „Pet Sounds“ grupe *Beach Boys*. Razmatrajući da li bi se o ovom albumu moglo govoriti kao o umetničkom delu ukoliko insistiramo na tome da je reč o delu genija, na šta Fjusilijeva interpretacija upućuje, Grejsik najpre obrazlaže već pomenuti stav da u istoriji estetike postoje međusobno neuskладive teorije o geniju. Dok ova diskusija o različitim, neuskладivim tezama o umetniku kao geniju ne doprinosi razmatranju statusa forme u njegovoj estetici muzike, jedan stav koji on iznosi prilikom tog razmatranja otkriva nam nešto i o ulozi koji bi forma mogla imati u njegovim predstojećim analizama dela popularne muzike.

Naime, Grejsik razmatra i jednu kombinaciju prethodno pomenutih gledišta o geniju u kojoj se pitanje forme neposredno tematizuje. U određenim teorijama koje smatraju da „ekspresivni genije“ kreira umetničko delo koje „dopušta da i mi izrazimo [eng. *express*], posredno, naše sopstvene emocije“, Grejsik pronalazi zahtev prema kome bi i „forma muzike, njen *dizajn*, morao biti u službi emocionalne ekspresije“ (kurziv T. G).<sup>362</sup> Odgovarajući na ovu teorijsku mogućnost, on kratko sugerise da bi takav stav mogao umanjiti važnost inovativnosti Vilsonovih harmonskih i aranžmanskih rešenja. Formalni aspekti tada ne bi posedovali samostalni značaj za slušaoca, već bi se pridružili tekstu pesme, odnosno njenom „sadržaju“, u ostvarivanju navedenog ekspresivnog dejstva. U tom slučaju bi, prema Grejsikovom uverenju, vrednost albuma „Pet Sounds“ u većoj meri zavisila od temâ o kojima se u tekstovima pesmama govori. Međutim, u takvim okolnostima se „suočavamo sa činjenicom da mnogim ljudima smeta ekspresija određenih tema. Bilo kakav naglasak na tome šta je izraženo – na sadržaju koji je izražen – postaje barijera“ za odgovarajuće iskustvo muzike.<sup>363</sup> Prema ovakvoj interpretaciji, recipijent koji nije zainteresovan za tematiku o kojoj jedna pesma govori prebrzo bi odbacio tu kompoziciju i zanemario druge estetske karakteristike koje mu ona nudi. Oni bi tako propustili da dožive estetske

---

<sup>362</sup> *Ibid*, str. 23.

<sup>363</sup> *Ibid*.

potencijale formalne inovativnosti o kojima Fjusili govori u slučaju pesme „God Only Knows“.<sup>364</sup>

Diskusiju o ovoj temi Grejsik odlaže za drugo poglavlje knjige, u kome će se ovom problematikom pozabaviti detaljnije, kritikujući stavove teoretičara koji sumnjaju u estetsku relevantnost popularne muzike i isključivo ističu njen društveni značaj. Toj tematici ću se vratiti u narednom odeljku rada. Na ovom nivou razmatranja njegove teorije, potrebno je primetiti da američki estetičar ne odobrava ilustrovano podređivanje formalnog ekspresivnom i podrazumeva da je ovakva interpretacija slušanja popularne muzike problematična. Drugim rečima, on ne staje na stranu onih teoretičara koji bi zagovarali estetičku koncepciju koja će uzeti „sadržaj“ kao temelj za estetsko vrednovanje, jer bi to značilo prebrzu diskvalifikaciju drugih aspekata muzičkog dela. To sugeriše da bi i njegova teorija vrednovanja bila nepotpuna ukoliko ne uzme u obzir slušaočeve sposobnosti da percipira nesadržajne odlike popularne muzike – „specifično muzičke“ aspekte, među kojima, pored zvuka instrumenata, i formalne odlike muzike igraju važnu ulogu. Ukoliko u nastavku knjige Grejsik ne istakne konkretnu ulogu formalnih karakteristika u doživljaju i vrednovanju popularne muzike, njegova koncepcija neće uzeti u obzir one odlike muzičkog dela koje on nesumnjivo ima u vidu prilikom kritike drugih teorijskih refleksija o muzici.

Grejsik završava prvo poglavlje knjige sugestijom da je potrebno formulisati estetičku teoriju koja će uzeti u obzir estetske potencijale svih predmeta kojima je čovek okružen u svakodnevnom životu.<sup>365</sup> U komentarisanju ovog mišljenja, on se oslanja na teze savremenih teoretičara koji se bave estetikom svakodnevnog života, poput Toma Ledija (*Tom Leddy*), ali ima u vidu i Šustermanove pragmatističke stavove o toj temi, bez obzira na kritiku njegovih stavova o popularnoj muzici kao umetnosti.<sup>366</sup> Usmerenje ovog tipa on podupire i Kantovim stavovima o estetskom sudu o slobodnoj lepoti, a prema jednoj napomeni, jasno je da on ima u vidu i stavove Džona Djujija, teoretičara koji je inspirisao kako Ledija, tako i Šustermana.<sup>367</sup> „Djui [je] tvrdio da je

---

<sup>364</sup> Fusilli, Jim, *Pet Sounds*, (15.22 – 15.29).

<sup>365</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 35-40.

<sup>366</sup> *Ibid*, str. 35.

<sup>367</sup> Up. Leddy, Tom i Puolakka, Kalle, „Dewey’s Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ur.),

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/>. 14.11.2022.



estetska vrednost princip organizovanja svakodnevnog života, a ne samo problem slikâ u muzejima“.<sup>368</sup> Izvesnoj srodnosti između Grejsikovog i Djuijeovog učenja vratiću se još jednom u poglavlju o Šustermanovoj estetici.

Iako diskusija o „svakodnevnoj estetici“ nije važna za potrebe ovog rada, važno je imati u vidu da on u njoj ispoljava i stavove o tome kako treba promišljati estetsko vrednovanje različitih predmeta iskustva, pa i popularne muzike. U poslednjem delu poglavlja, Grejsik ističe značaj odgovarajućeg „konteksta“ u kome se nalaze estetske karakteristike jednog predmeta iskustva. Percipirana karakteristika može biti „estetski dobra ili loša, bolja ili gora, na osnovu njenog učešća u određenom kontekstu“, koji umnogome određuje i kakvo će ponašanje recipijent ispoljiti u okolnostima u kojima predmet doživljava.<sup>369</sup> Kada je reč o popularnoj muzici, autor smatra da nju često slušamo „zato što njena predvidiva familijarnost čini da se osećamo kao kod kuće“, a takvo slušanje je samo jedno od mogućih iskustava muzike.<sup>370</sup> Način na koji on govori o različitim „situacijama“ u kojima doživljavamo muziku sugerise da ne postoje okolnosti slušanja koje imaju inicijalnu prednost u estetičkoj analizi: „Dok tradicionalna analiza estetskog stava naglašava bezinteresnu kontemplaciju posebnog objekta, nova estetika nas usmerava da tražimo estetsku nagradu u bilo kom svesnom usmeravanju na jednu situaciju. (...) Muzika značajno boji svako okruženje u kome učestvuje. Bilo koja situacija koja uključuje popularnu muziku može biti estetski vrednovana“.<sup>371</sup> Još je važnije da će same estetske karakteristike muzike koja se sluša u odgovarajućim okolnostima zavisiti od ovih situacija. Nasuprot tome, one su „perceptualne karakteristike objekata, situacija i dešavanja koje bi bilo ko mogao navesti kao one koje direktno doprinose – ili štete – estetskoj vrednosti jednog iskustva“.<sup>372</sup>

Ovakav Grejsikov stav o tome kako bi estetika trebalo da se odnosi prema svom predmetu sugerise da će sve estetske karakteristike popularne muzike u nastavku njegove knjige dobiti zasluženi tretman ukoliko na odgovarajući način doprinose „kontekstu“ koji je uspostavljen u jednom delu. Iz ove perspektive se još jednom

---

<sup>368</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 34. Up. i Dewey, John, *Art as Experience*, str. 3-13.

<sup>369</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 36-37.

<sup>370</sup> *Ibid*, str. 38.

<sup>371</sup> *Ibid*.

<sup>372</sup> *Ibid*, str. 39.

možemo prisetiti pitanja statusa forme u njegovoj estetici. Ovakvim teorijskim usmerenjem, autor otvara put za ravnomerno razmatranje kako formalnih, tako i različitih „sadržajnih“, ekspresivnih i simboličkih karakteristika popularne muzike, u zavisnosti od njihove konkretne uloge u doživljaju i vrednovanju jedne kompozicije. Ovo je još jedan razlog zašto bi se razmatranje uloge forme moglo opravdano očekivati od Grejsikove estetike. Budući da iz ovog mišljenja proizilazi i da različite prilike u kojima se popularna muzika sluša zahtevaju drugačije percipiranje njenih estetskih odlika, a da jedna vrsta doživljaja poput „bezinteresne kontemplacije“ nema prednost u estetičkoj analizi, od ove teorije se može očekivati i demokratizacija različitih slušalačkih praksi. Toj temi ću se vratiti još jednom nešto kasnije u ovom radu.

### *Zaključak*

Prethodna analiza pokazuje da osnovne pretpostavke Grejsikovog teorijskog poduhvata u knjizi o slušanju popularne muzike nisu u protivrečnosti sa otvorenim govorom o formi ove vrste muzike. Štaviše, određeni temeljni stavovi ovog učenja, poput njegovog isticanja „muzikalnosti“ kao biološkog preduslova za doživljaj muzike, sugerišu da će do promišljanja problema forme doći u nastavku knjige. „Muzikalnost“ ilustruje čovekovu urođenu sposobnost da uoči estetske kvalitete tonova u muzici i uzme u obzir odnose u koje tonovi stupaju u jednom muzičkom delu. Budući da se na ovoj sposobnosti zasniva i slušanje popularne muzike, estetičko promišljanje doživljaja ovog oblika muziciranja trebalo bi uzeti u obzir formalne karakteristike koje recipijent uviđa u dodiru sa njim. Indirektno, i Grejsikova afirmacija proučavanja „estetske dimenzije“ popularne muzike sugeriše da analiza forme ima svoje mesto u njegovim predstojećim promišljanjima. Formalne odlike popularne muzike predstavljaju čitav skup karakteristika koje pripadaju njenoj „estetskoj dimenziji“. Uostalom, te karakteristike su se ispostavile kao važne i u kontekstu rok muzike, što je Grejsik pokazao na primeru kompozicija grupe *Beach Boys*. Zanemarivanje udela tih odlika u popularnoj muzici značilo bi da nisu svi estetski potencijali ove vrste muzike uzeti u obzir u estetičkoj refleksiji o njoj. U takvim okolnostima, nije izvesno da bi „estetska dimenzija“ popularne muzike mogla biti u celosti teorijski afirmisana, a time bi se mogla dovesti u pitanje i potreba za estetičkim diskursom o ovoj vrsti muzike.

Iako Grejsik „ozbiljno muzikološko ispitivanje“ forme povezuje sa analizom koju sprovode teorije o klasičnoj muzici, on nije spreman da teorijsko muzički govor o formi „protera“ iz domena popularne muzike smatrajući ga elitističkim i intelektualističkim. Ovaj autor se ne solidariše sa Lenonom koji ismeva uvid o „eolskim kadencama“ u muzici Bitlsa, već smatra da bi teorijsko promišljanje različitih oblika stvaralaštva moglo pomoći u razumevanju povezanosti između popularnog i visokog u muzici. To istovremeno ne znači da će Grejsik ovakvu analizu zahtevati i od slušaoca popularne muzike – on ostaje pri mišljenju da doživljaj ove muzike zahteva „malo ili nimalo formalne muzičke obuke“.<sup>373</sup> Ipak, njegovi stavovi otkrivaju da ne postoje smetnje kada je reč o primeni teorijsko muzičke analize u estetičkom kontekstu, pa je opravdano očekivati ih u nastavku knjige. Tako Grejsik već u prvom poglavlju pokazuje da za formalnu analizu ima mesta u estetici popularne muzike, kada se nadovezuje na Fjusilijeve harmonske uvide o muzici grupe *Beach Boys*.

Ne pristajući na grubu Lenonovu dihotomiju između recipijenata visoke kulture koji traže „inteligenciju“ i ljubitelja popularne kulture koji su, u slučaju Bitlsa, zainteresovani za samu „muziku“, ovaj autor obelodanjuje još jednu tendenciju u svojoj teoriji. On ne prikazuje domene visokog i popularnog kao sukobljene strane, već kulturne proizvode koji im pripadaju smatra podjednako podobnim za estetsko doživljavanje. Ovaj stav doživljava kulminaciju u isticanju estetskog iskustva kao ključnog pojma u estetici, čiji predmet treba proširiti na celokupan svakodnevni život, čak i izvan domena visokog i popularnog u kulturi. Bez obzira na kritiku tradicionalne estetike, ovakvim postupanjem Grejsik pokazuje da ne želi da zasnuje estetiku popularne muzike na temelju animoziteta prema visokoj kulturi i teorijskim koncepcijama koje govore o njoj. To je jedna od karakteristika ovog učenja koja čini teoriju izloženu u *Slušanju popularne muzike* naprednijom od pokušaja zasnivanja estetike popularne muzike koje sprovode Ričard Šusterman ili Brus Bo.

Na sličan način, Grejsik u prvom poglavlju ne predstavlja različite estetičke refleksije kao konkurentne teorijske okvire za tumačenje savremenih oblika muzičkog stvaralaštva. Umesto odbacivanja svih teorijskih mehanizama elitistički nastrojene estetičke tradicije, on hoće da istakne probleme koji se javljaju u nekritičkoj primeni

---

<sup>373</sup> *Ibid*, str. 8.

estetičkih koncepcija koje govore isključivo o visokoj kulturi na fenomene popularne muzike i pokaže da savremena estetika ne mora da upadne u slične zamke. Ne podrazumeva se da su mehanizmi savremene estetike (pa i njena relevantnost za novije kulturne proizvode) identični sa procedurama estetičke tradicije, već se pre može očekivati da je estetika u dodiru sa novim fenomenima prevladala ta ograničenja. „U izvesnoj meri, napadati estetičku analizu na temelju stava da sprovodeći je, pretpostavljamo elitne vrednosti lepe umetnosti, jeste prilično čudno, kao kad bih ja pomenuo da vozim Forda, a vi biste pretpostavili da je reč o Modelu T“.<sup>374</sup> Zato on u nastavku knjige pokušava da unapredi estetički diskurs kritikom tradicionalnih oblika ove discipline, kako se savremena estetika ne bi poistovećivala sa propustima koje su estetičari činili u prošlosti.

Posebno je interesantno da je Grejsik u početnim poglavljima komentarisao probleme vezane za formu popularne muzike na mestu na kome se to najmanje očekuje. Čitalac ove knjige dobija uvide o važnosti poznavanja formalnih konvencija jednog žanra popularne muzike unutar njegove analize Fjusilijevih stavova o umetničkoj prirodi muzike grupe *Beach Boys*. Estetski potencijali formalnih aspekata muzike potvrđuju se čak i u njegovom osvrtu na tradicionalno poimanje umetnosti kao proizvoda genija. Ovakvi Grejsikovi postupci sugerišu da udaljavanje estetike popularne muzike od diskursa o umetnosti ne dovodi do odbacivanja analize forme koji mu tradicionalno pripada. Preciznije rečeno, na ovom nivou razmatranja, Grejsikova kritika teze o umetničkoj prirodi popularne muzike ne predstavlja smetnju za razmatranje problema forme. Štaviše, njegovi stavovi o formi doprinose argumentaciji uz pomoć koje on razdvaja popularnu muziku od govora o umetnosti i kao takvi upotpunjuju estetički diskurs koji on sprovodi. Ovaj doprinos već predstavlja dovoljan razlog zbog koga se konkretnija tematizacija pitanja o formi očekuje u predstojećim poglavljima knjige.

Ipak, razdvajanje pitanja popularne muzike od problema umetnosti samo je jedan aspekt njegove kritike teorijske aparature tradicionalne estetike. Da li će njegova kritika estetičke tradicije, sprovedena u punom obimu u ostalim delovima knjige, dovesti do zanemerivanja problema forme, potrebno je sagledati u predstojećem razmatranju. Dok bi analiza forme mogla predstavljati Grejsikovo isticanje „estetske dimenzije“ popularne muzike, ta analiza bi u datom kontekstu mogla imati i jednu

---

<sup>374</sup> *Ibid*, str. 34.

negativnu posledicu, koja bi mogla čak i osujetiti njegove ciljeve. Ako slušalac uviđa formalne karakteristike popularne muzike na isti način kao i recipijent klasične muzike, a „muzikološko ispitivanje“ se zaista ne „proteruje“ u domen visoke kulture, već je važno i u analizi popularnog u muzici, da li je opravdano razdvojiti klasičnu muziku kao „umetničku“ od popularne kao „neumetničke“? Zatim, ako na teorijskom nivou estetika popularne muzike postupa na sličan način kao i estetika klasične muzike, u čemu je specifikum estetike popularne muzike i zašto postoji potreba za formulisanjem posebne discipline o ovim muzičkim fenomenima? Možda upravo u činjenici da bi diskurs o formi otvorio teorijske dileme ove vrste leži jedan od razloga zbog kojih će Grejsik izbegavati da se otvoreno pozicionira o pitanjima forme u narednim poglavljima knjige.

## Uloga forme u Grejsikovoj afirmaciji estetskog doživljaja popularne muzike<sup>375</sup>

U drugom poglavlju knjige *Slušanje popularne muzike*, Grejsik privremeno ostavlja po strani tradicionalnu estetiku kao primarnu temu svoje kritike i upoređuje estetičku analizu sa drugim savremenim pristupima popularnoj muzici. U ovom poduhvatu, on se pre svega okreće različitim načinima na koji se mogu analizirati fenomeni koji pripadaju domenu popularne muzike, uzimajući u obzir kako estetske karakteristike kompozicija ovog žanra, tako i širu društvenu konotaciju koju delo popularne muzike može sugerisati slušaocu. Analizirajući ovako popularnu muziku, američki estetičar želi da uporedi način na koji se njeni recipijenti odnose prema predmetima svog estetskog interesovanja sa teorijskim tretmanom koji fenomeni ove vrste zadobijaju u literaturi o popularnoj muzici različitih profila – pre svega sociološkoj, kulturološkoj, antropološkoj, muzikološkoj i žurnalističkoj.

U skladu sa ovakvim ciljem, ne treba da čudi što pomenuto poglavlje Grejsik započinje upravo razmatranjem načina na koji se dve različite kompozicije Brusa Springstina (*Bruce Springsteen*), „Dancing in the Dark“ i „Born in the U.S.A.“, mogu doživeti i interpretirati.<sup>376</sup> On se posebno koncentriše na zanimljivu činjenicu da je politička konotacija poznate kompozicije „Born in the U.S.A.“ tumačena na više različitih načina u vreme velikog uspona ovog Springstinovog hita i istoimenog albuma. Ne ulazeći u potragu za „ispravnim tumačenjem“ ove kompozicije, već naglašavajući da popularna kultura uvek podrazumeva pluralizam tumačenja, Grejsik postavlja pitanje koje će odrediti tok i tematiku ostatka rasprave.<sup>377</sup> Da li neslaganje recipijenata kada je reč o interpretaciji *značenja* teksta u kompoziciji popularne muzike istovremeno znači i da se ovi recipijenti ne mogu složiti u tome kakva je njena *estetska* vrednost?<sup>378</sup> Na to pitanje potvrdno odgovaraju teorije koje smatraju da se vrednovanje popularne muzike zasniva isključivo na sklonostima slušalaca da muzici pripisuju određeni smisao i u njoj prepoznaju (društvene) vrednosti koje ona

---

<sup>375</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovim radovima: Milenković, D. „Muzička forma, estetske karakteristike i politička konotacija popularne muzike u knjizi *Listening to Popular Music* Teodora Grejsika“, *Estetsko i političko: zbornik radova*, Una Popović, Miloš Miladinov, Vladimir Milenković (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019, str. 57-77. Milenković, D. „Kakvo društvo simbolizuje popularna muzika? Kritika Grejsikove estetičke koncepcije u knjizi *Listening to Popular Music*“, *Estetika u humanističkom ključu*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019. str. 229-247.

<sup>376</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 41-45.

<sup>377</sup> *Ibid.* str. 45.

<sup>378</sup> *Ibid.*

promoviše. Prema koncepcijama ove vrste, vrednovanje kompozicije se uvek zasniva na činjenici da se slušalac, svesno ili nesvesno, *slaže* sa značenjem koje se muzici pridaje. Takvo razumevanje vrednovanja ne ostavlja prostora za to da se slušaocima jedna kompozicija dopada iz specifično estetskih razloga, mimo njenih simboličkih potencijala. Ukoliko uopšte i prihvataju da postoji nešto poput estetskih karakteristika popularne muzike, teoretičari ovakvog usmerenja smatraju da uvidi o tim karakteristikama ne determinišu suđenje o muzici. Grejsik će najveći deo poglavlja posvetiti komentarisanoj i osporavanju takvih teorijskih stremljenja.

Analizirajući stanovišta te vrste, američki estetičar pokazuje da ovakvo usko shvatanje doživljaja i vrednovanja dela popularne muzike ne odgovara realnim slušalačkim praksama i ne može se lako braniti.<sup>379</sup> U skladu sa tezama izloženim u „Uvodu“, on će u ovom poglavlju braniti tezu da je slušaocima važna „estetska dimenzija“ popularne muzike, koju je moguće odvojiti i razlikovati od potrage za značenjima, čime se ne umanjuje značaj smisla koji ima tekst pesme ili njeni simbolički potencijali. U predstojećoj analizi Grejsikove afirmacije specifično estetskih aspekata u doživljaju popularne muzike, potrebno je sagledati koji značaj on pridaje uvidima slušalaca o formalnim aspektima kompozicija sa kojima dolaze u dodir.

### *Formalizam i „teza o društvenoj relevantnosti“ – dve krajnosti u govoru o estetskoj relevantnosti muzike*

Otvarajući diskusiju o tome na čemu recipijenti popularne muzike baziraju sopstveno estetsko suđenje, Grejsik ilustruje dva suprotna načina na koji bi se teoretičari mogli odnositi prema problemu estetske relevantnosti popularne muzike. Jednu krajnost u ovom sporu zauzeli bi formalistički estetičari, a drugu zastupnici takozvane „teze o društvenoj relevantnosti“.<sup>380</sup> Razmotrimo najpre šta on podrazumeva pod ovim alternativama.

Grejsik napominje da bi formalistička estetička pozicija smatrala da vrednost jedne kompozicije, poput „Born in the U.S.A“, ne zavisi od političke poruke koja se njome plasira, pa time ni od načina na koji Springstinova kompozicija govori o „Sjedinjenim

---

<sup>379</sup> *Ibid*, str. 51-59.

<sup>380</sup> *Ibid*, str. 45-46.

Američkim Državama tokom osamdesetih“.<sup>381</sup> Kao što je pomenuto u uvodnim delovima rada, sam Grejsik ne govori detaljnije o formalističkoj orijentaciji, niti o autorima koji bi zastupali to mišljenje, pa ni na navedenom mestu ne razrađuje način na koji bi se ona odnosila prema primerima poput Springstinove rok muzike. Kao što će biti slučaj i u drugim delovima knjige, formalizam se ovde ističe samo kao jedan ekstrem, povezan sa tradicionalnom estetikom, koji je, sudeći po Grejsikovim stavovima na drugim mestima,<sup>382</sup> potrebno prevazići uz pomoć rafiniranije teorije. Međutim, ono što američki estetičar podrazumeva na ovom mestu jeste da bi ovakva vrsta formalističkog učenja zastupala tvrdnju da se estetski doživljaj jedne kompozicije popularne muzike zasniva isključivo na iskustvu njene forme, dok bi se tumačenje svojevrsnog sadržaja, u vidu političke konotacije koja se javlja u tekstu pesme, smatralo drugačijim načinom ophođenja prema ovom muzičkom delu. Potpuno koncentrisanje slušalaca na tumačenje sadržaja teksta i deriviranje političkih ideja iz njega ovakva formalistička teorijska koncepcija ne bi bila sklona da nazove estetskim doživljajem i vrednovanjem jednog muzičkog dela.

Interesantno je da Grejsik na ovom mestu tvrdi i da bi jedna formalistička teorija dopustila tezu prema kojoj bi „estetska privlačnost pesme mogla objasniti zašto se publika nije slagala oko njenog političkog sadržaja, ali ne i obrnuto“.<sup>383</sup> „Born in the U.S.A“ je postala predmet političkih sporova zahvaljujući njenoj estetskoj vrednosti. Da je publika nije smatrala estetski vrednom, ne bi diskutovala o njenoj političkoj konotaciji. Prema ovom stavu, takva formalistička teorija ne bi insistirala na potpunoj nezavisnosti estetskih od društvenih vrednosti, što Grejsik sugerise prethodnim određenjem formalizma, već bi pre zastupala tezu o *primatu* estetskog. Sfere estetskog i političkog nemaju samostalno dejstvo ako se domet političkog determinišu estetskim uspesima jedne kompozicije. Tako činjenica da poznata Springstinova pesma poseduje estetsku vrednost, ustanovljenu na osnovu striktno estetskih karakteristika, dovodi do naknadne mogućnosti da se govori o njenoj političkoj konotaciji (kao i konkretnom društvenom dejstvu koji ona, kao takva, može imati), dok se, u suprotnom, o političkom ne bi uopšte moglo ni govoriti. Iako Grejsik ne obrazlaže ovu usputnu misao, potrebno je pomenuti da je ona teorijski problematična.

---

<sup>381</sup> *Ibid*, str. 45.

<sup>382</sup> Up. *Ibid*, str. 139-143.

<sup>383</sup> *Ibid*, str. 45.



Naime, nije jasno zašto on formalističkom opredeljenju pripisuje misao o tome da estetska vrednost muzike u izvesnom smislu determiniše njeno političko dejstvo. Pre bi se moglo tvrditi da formalisti čine diskurse o estetskom i političkom u umetnosti nezavisnim jedan od drugog, tako da jedan nema nikakav uticaj na drugi.<sup>384</sup> Ukoliko je to slučaj, onda bi i pesma upitne estetske vrednosti mogla biti nosilac društvenih vrednosti i „vredna [političke] rasprave“.<sup>385</sup>

Nezavisno od ovih problema, važno je istaći da Grejsik ne želi da zastupa određenu vrstu formalizma u odbrani estetske relevantnosti popularne muzike. Ukoliko imamo u vidu njegove stavove iz „Uvoda“ i prvog poglavlja, ovo je u izvesnom smislu i očekivano. Budući da smatra da kontekst u kome se delo doživljava diktira koje će karakteristike jednog dela biti posebno relevantne za recipijenta, on dopušta da i specifično estetske odlike kompozicije, kao i različiti nivoi njenog značenja, doprinesu njenoj vrednosti. U ovom odeljku knjige, ne rukovodeći se konkretnim estetičkim usmerenjem, on želi da posebno izdvoji i afirmiše estetske karakteristike dela jer se one zanemaruju u određenim teorijskim refleksijama, ali to ne želi da čini na uštrb drugih mogućih uvida koje recipijent može imati prilikom doživljaja. Nasuprot tome, Grejsik smatra da estetski motivisan doživljaj kompozicije može dovesti recipijenta i do društvenih vrednosti koje su njome sugerisane, a o tome ćemo govoriti nešto kasnije.

Da li se prethodno navedena Grejsikova ilustracija formalizma može primeniti na Hanslikovu estetičku teoriju? Američki estetičar ne sugerise na pomenutom mestu da tu teoriju treba tumačiti na ovaj način, ali će je on poistovetiti sa formalističkim tendencijama u kasnijim delovima knjige, prilikom govora o takozvanoj „tezi o aktivnom slušanju“.<sup>386</sup> Dok će njegovi stavovi o toj temi zahtevati detaljniju obradu u narednom poglavlju rada, za sada je važno napomenuti da se Hanslikova estetika može povezati sa prvom navedenom tendencijom formalizma, iako se ta koncepcija, prema analizi iz prethodnog odeljka, ne može lako izjednačiti sa formalističkom tradicijom. Ta teorija sadrži tezu o nezavisnosti estetskog i društvenog, ali ona prosto ne tematizuje (i ne može tematizovati) ono što Grejsik ističe u drugoj napomeni:

---

<sup>384</sup> Različiti istorijski oblici formalizma bi se mogli objasniti govorom o nezavisnosti estetskog i političkog. Up. Dowling, Christopher „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

<sup>385</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 45.

<sup>386</sup> Up. *Ibid*, str. 135-141.

moogućnost da se rasprava o političkoj konotaciji dela sprovodi zahvaljujući njegovoj afirmativnoj estetskoj vrednosti. Hanslik bi ta dva načina odnošenja prema delu smatrao podjednako korisnim – on ne bi prosto ignorisao mogućnost političke motivacije autora prilikom stvaranja jednog dela – ali bi govor o estetskim karakteristikama rezervisao za estetiku, dok bi isticanje društvene konotacije prepustio drugim disciplinama.<sup>387</sup> Uostalom, njegovo insistiranje na metodološkoj striktnosti i „naučnosti“ estetike ne bi dopustilo da politička konotacija u vokalno-instrumentalnim delima postane predmet estetičkog diskursa, niti da se mogućnost političke simbolike u instrumentalnim delima smatra estetskim doprinosom muzike.

Dok na početku drugog poglavlja ne razvija svoje teze o formalističkoj krajnosti i njenom odgovoru na pitanje o uticaju značenja teksta vokalno-instrumentalne kompozicije na vrednovanje muzike, Grejsik se mnogo detaljnije posvećuje direktnoj suprotnosti formalističkoj estetici: teorijama koje zastupaju „tezu o društvenoj relevantnosti“.<sup>388</sup> Prema koncepcijama ove vrste, traganje za specifično estetskom vrednošću određene kompozicije je uzaludan poduhvat. Ovakve koncepcije uz pomoć različitih argumentacijâ dolaze do razloga zbog kojih ne treba tragati za estetskom relevantnošću u delima popularne muzike, pa ću se njima detaljnije pozabaviti u nastavku. Ono što je, prema Grejsiku, svakoj od njih zajedničko jeste mišljenje da su muzičke preferencije recipijenta u potpunosti determinisane njegovim društvenim položajem, pa će slušalac uživati u određenoj kompoziciji ukoliko se, direktno ili indirektno, uz pomoć nje afirmišu društvene vrednosti koje on prihvata.<sup>389</sup> Estetske karakteristike recipijent uvek doživljava u skladu sa društvenim položajem u kome se nalazi, a te karakteristike nemaju samostalno dejstvo ili vrednost mimo društvenih parametara koji se na njih, svesno ili nesvesno, primenjuju. Autori koji zastupaju ovo učenje smatraju da estetička analiza ne oslikava na pravi način ovakvo, društveno uslovljeno postupanje slušalaca, pa kao takva pripada prošlosti. Prema pobornicima ovog gledišta, estetika insistira na tome da recipijenti dolaze u dodir sa samostalnim estetskim odlikama jednog dela i time promašuje poentu o tome zašto ljudi smatraju ta dela vrednim. Ona se, navodno, zadržava na površini govora o preferencijama recipijenata kada govori o tim odlikama, umesto da otkrije „pravu“ (društvenu)

---

<sup>387</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 100-103.

<sup>388</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 46-59.

<sup>389</sup> *Ibid*, str. 47-48.

motivaciju koju oni imaju. Zbog toga se interdisciplinarno teorijsko područje na kome se nalaze ti kritičari estetike istovremeno promovira i kao savremena alternativa ovoj tradicionalnoj disciplini.<sup>390</sup>

Grejsikov zadatak ogleda se u osporavanju „teze o društvenoj relevantnosti“, kako bi na još jedan način afirmisao relevantnost govora o estetskom doživljaju popularne muzike, a time i specifično estetički diskurs o ovoj vrsti muzike. Razume se, afirmaciju estetskog odnošenja prema muzičkim delima on ne želi da sprovede negirajući činjenicu da kompozicije popularne muzike mogu biti nosioci političkih vrednosti. Naprotiv, on tvrdi da dela popularne muzike gotovo uvek u određenoj meri referišu na različite vrste društvenih vrednosti, kao što je to slučaj i sa drugim oblicima ljudskog života u zajednici.<sup>391</sup> Međutim, on želi da ospori one teorijske pozicije prema kojima svi aspekti kompozicije koje recipijent smatra značajnim moraju da se protumače kao nosioci određenih značenja koja svedoče o društvenom položaju samog recipijenta.<sup>392</sup> Takva teorijska pozicija podrazumeva da se o estetskim karakteristikama dela ne može ništa značajno reći mimo uzimanja u obzir tog položaja.<sup>393</sup> Ona polazi od pretpostavke da će se u jednom doživljaju i sam izbor onih aspekata dela koji se smatraju nosiocima vrednosti, kao i tumačenje značenja koje oni nose, menjati u zavisnosti od društvene perspektive recipijenta. Na ovaj način, svaki spor o vrednosti jedne kompozicije moguće je svesti na spor između ljudi koji se nalaze u različitim društvenim položajima i pridaju delu različito značenje, pa govor o samim estetskim karakteristikama kao takvim nikada ne vodi, ne može svedočiti o slušalačkim navikama ljudi i ne govori nam ništa o samom muzičkom delu, smatraju zastupnici ove pozicije.<sup>394</sup> Grejsik zato preuzima na sebe zadatak da pokaže kako se estetske karakteristike jedne kompozicije u celokupnom estetskom iskustvu muzike zaista mogu razlučiti od onih aspekata koji bi mogli ukazati na političke vrednosti

---

<sup>390</sup> *Ibid*, str. 51.

<sup>391</sup> *Ibid*, str. 48, 50.

<sup>392</sup> *Ibid*, str. 48-50.

<sup>393</sup> Takvu misao Grejsik pripisuje i Valserovim stavovima o ciljevima analize fenomena popularne muzike. Up. Walser, Robert, „Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances“, u: *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ur.), Cambridge University Press, New York, 2009, str. 18-22, 37-38.

<sup>394</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 49.

koje ta kompozicije promoviraju, a da te karakteristike zatim služe i kao temelj za estetsko vrednovanje te kompozicije.<sup>395</sup>

*Specifično muzičko i forma u Grejsikovoju kritici „teze o društvenoj relevantnosti“*

Prvi i najveći deo Grejsikovog prigovora upućenog zastupnicima „teze o društvenoj relevantnosti“ zasniva se na njegovoj analizi stavova koje je u knjizi posvećenoju vrednovanju popularne muzike izneo ekonomista Wilfred Dolfsma (*Wilfred Dolfsma*). Ovaj teoretičar je razmatrao jedan specifičan trenutak u istoriji recepcije popularne muzike – nagli rast popularnosti američkog rokenrola među holandskim tinejdžerima tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka. Dolfsma ovaj fenomen interpretira tvrdeći da je slušanje rokenrola za ove tinejdžere bilo ono što ih međusobno povezuje, budući da je američki rokenrol za sve njih bio nosilac „vrednosti“ na kojoj se utemeljuje njihova međusobna interakcija: druženje, razgovor o muzici, pa čak i zajedničko slušanje.<sup>396</sup> Već u ovakvom pristupu uočljiva je Dolfsmina povezanost sa teoretičarima koji su bliski „tezi o društvenoj relevantnosti“, jer on polazi od pretpostavke da je rokenrol važan za ove mlade ljude zbog toga što upućuje na društvene vrednosti koje na ovaj ili onaj način manifestuje. U ovom duhu će biti izloženi i njegovi zaključci. On se u analizi ovog fenomena približava stavu da slušanje rokenrola i razgovor o muzičarima i kompozicijama ovog žanra doprinosi razvoju ličnog identiteta tinejdžera, afirmaciji njihove samostalnosti u odnosu na vrednosti koje prihvata društvo kome oni pripadaju i tome slično.

Ono što je Grejsiku posebno interesantno u Dolfsminoj koncepciji tiče se načina na koji on pristupa problemima koji se približavaju domenu estetičkog promišljanja umetnosti. Iako je reč o teoretičaru koji ne pristupa analizi rokenrola uz pomoć terminologije i metodologije estetike, Dolfsma donosi zaključke čije konsekvence sežu i do pitanja estetske vrednosti popularne muzike. Ovaj autor se posebno približava estetičkom diskursu preko zaključka da su holandski tinejdžeri vrednovali iskustvo slušanja ne samo zato što su bili motivisani psihološkim težnjama ka izgradnji ličnog identiteta ili društvenim faktorima (kao što je njihova potreba za otklonom od dominantne kulture), već i zbog toga što je iskustvo slušanja za njih bilo

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, str. 50, 51.

<sup>396</sup> *Ibid.*, str. 53. Up. Dolfsma, Wilfred, *Valuing Pop Music: Institutions, VALUES, and Economics*, Eburon, Delft, 1999, str. 51-53, 133-134.

„intrinzično vredno“.<sup>397</sup> Neočekivano je da jedan teoretičar koji zastupa „tezu o društvenoj relevantnosti“ prida slušanju „intrinzičnu vrednost“, ne svodeći ovakvo ponašanje recipijenata na neke dublje društvene potrebe koje oni pokušavaju da zadovolje slušanjem. Dolfsma je u izvesnom smislu „otkrio“ specifično estetsku dimenziju slušalačkog iskustva holandskih tinejdžera, a time se neposredno suočio sa razlozima zbog kojih estetika postoji i bavi se tom dimenzijom (bar) od 18. veka do danas. Grejsik će u komentarisanju Dolfsmine koncepcije, kao i srodnih teorija, ukazati na ovakve trenutke u kojima zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“ ne mogu u potpunosti da objasne postupke recipijenata a da ne priznaju da postoji nezavisna estetska relevantnost te muzike. Time će on potvrditi važnost estetičkog diskursa o muzici, bez obzira na činjenicu da se zastupnici pomenute teze ograđuju od te tradicije ili je jednostavno ignorišu.

Iako pokazuje da stavovi do kojih dolazi Dolfsma jesu bliski koncepciji koju propagiraju zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“, Grejsik u njegovoj analizi pronalazi stavove koji potvrđuju da su slušalačke aktivnosti holandskih tinejdžera često bile usmerene na estetske karakteristike rokenrol kompozicija. Povlačeći konsekvence iz načina na koji Dolfsma prikazuje odnos ovih mladih ljudi prema američkom rokenrolu (a posebno iz njegovog uvida o „intrinzičnoj vrednosti“ slušanja), Grejsik pokazuje da se njihova potreba za slušanjem rokenrola zaista velikim delom zasnivala na uživanju koje omogućava sam estetski doživljaj kompozicija ovog žanra. Potvrdu ovog stava on nalazi u detaljnijem opisu interakcije ovih slušalaca sa rokenrolom, a posebno u činjenici da se veliki deo aktivnosti holandskih tinejdžera temeljio upravo na samostalnom slušanju stranih, često „piratskih“ radio-stanica koje su emitovale ovu vrstu muzike.<sup>398</sup> Ti tinejdžeri su često provodili večernje sate i noći slušajući rokenrol kompozicije, čije tekstove uglavnom nisu razumeli, budući da su oni bili na engleskom jeziku.<sup>399</sup> Da ovi mladi ljudi nisu smatrali samu slušalačku aktivnost vrednom, oni bi se, prema Grejsiku, zadržali na drugim oblicima opštenja sa ovom vrstom kulture – zadovoljili bi se jednostavnijim informisanjem o zvezdama rokenrola iz holandskih časopisa, koji su mnogo više prostora posvećivali američkoj popularnoj kulturi, nego što su to činile holadske

---

<sup>397</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 56. Up. i Dolfsma, W. *Valuing Pop Music*, str. 140.

<sup>398</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 53-54, 56.

<sup>399</sup> *Ibid*, str. 55.

radio-stanice.<sup>400</sup> Budući da u ovom slučaju postoji specifično estetsko odnošenje prema kompozicijama rokenrola koje nije svodivo na odnos tih tinejdžera prema društvu ili na postupanje determinisano jednom fazom u njihovom psihičkom razvoju, estetika ima šta da kaže o rokenrolu. Teorijska refleksija drugih disciplina o slušalačkim praksama ove vrste jeste važna za šire proučavanje uspona rok muzike pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, ali se značajni teorijski uvidi ne iscrpljuju u njihovom radu.

Grejsikova teza da su holandski tinejdžeri bili zainteresovani za estetske karakteristike rokenrola može se dodatno potkrepiti i odvesti korak dalje ukoliko se testira na jednom srodnom primeru. Način na koji se on odnosi prema Dolfsmينوj interpretaciji postupanja holandskih tinejdžera gotovo se u potpunosti može primeniti na jednu zanimljivu okolnost do koje u isto vreme – šezdesetih godina prošlog veka – dolazi na našim prostorima, u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. Jugoslovenski tinejdžeri su rokenrol otkrivali na slične načine, slušajući, između ostalog, i Radio Luksemburg koji Dolfisma pominje u svojoj knjizi.<sup>401</sup> Jedna okolnost vezana za slušalačko iskustvo jugoslovenskih tinejdžera posebno dobro podvlači Grejsikovu tezu da su osobe koje su na ovaj način izgradile sopstvene preferencije prema rokenrolu to činile iz specifično estetskih razloga. Naime, u Jugoslaviji šezdesetih godina, poznata britanska grupa *The Shadows* bila je, prema određenim svedočanstvima, u jednom trenutku popularnija čak i od Bitlsa (*The Beatles*). „Ja mislim da čak ni Bitlsi nikad nisu bili toliko popularni u Beogradu koliko Šedousi [*The Shadows*]. Šedousi su bili popularni kô Tito“, tvrdi Vladimir Janković Džet, novinar i muzičar koji je svirao u rok grupama tokom šezdesetih.<sup>402</sup> Da je ta

---

<sup>400</sup> *Ibid*, str. 54.

<sup>401</sup> Up. dokumentarnu emisiju *Rockovnik: „II strana: Ljubav i moda (Beograd 1958-1963)“*, u: Vesić, Dušan i Rančić, Sandra, *Emisija Rockovnik*, Radio Televizija Srbija, Beograd, 2010. Up. „Rockovnik“, <https://www.imdb.com/title/tt6069872/>. 14.11.2022.

<sup>402</sup> Up. dokumentarnu emisiju *Rockovnik: „II strana: Ljubav i moda (Beograd 1958-1963)“*. Ovaj muzičar je dobio nadimak „Džet“ zbog basiste Terensa Džeta Herisa (*Terence Jet Harris*) iz grupe *The Shadows*. Up. Janjatović, Petar, *Yu-rock enciklopedija (1960-1997)*, Geopoetika, Beograd, 1998, str. 41. O uticaju grupe *The Shadows* na jugoslovensku muziku, videti. i „The Shadows“, u: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Shadows](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shadows), 14.11.2022. Ne postoje konkretnija istraživanja ove teme u domaćoj literaturi. Ukoliko anegdotalna evidencija Vladimira Jankovića „Džeta“ iz pomenute emisije ne zvuči dovoljno ubedljivo, pomenuo bih, u svrhe podupiranja ove tvrdnje, da ono potpuno odgovara slušalačkom iskustvu koje je jedan njegov savremenik – moj deda, Vučko Stojanović – imao tokom šezdesetih godina kao student u Beogradu. Grupa *The Shadows* je bila njegov omiljeni bend, o kome mi je puno pričao (a često smo zajedno i slušali snimke koncerata ovog benda), dok mi, u razgovorima o muzici i muzičkim dešavanjima u Beogradu u tom periodu, Bitlse nije nijednom pomenuo.

popularnost bila na zavidnom nivou, može se braniti i činjenicom da je tokom šezdesetih godina postojao čitav niz bendova koji je muzički stil bazirao upravo na gitarističkoj muzici ove grupe.<sup>403</sup> Oba pomenuta benda dolaze iz iste države i podjednako predstavljaju primere „zapadne kulture“ za omladinu socijalističke republike, pa ne postoji očigledno društveno opravdanje kojim bi se ovaj neočekivan fenomen mogao objasniti. Koji bi se razlozi mogli navesti za ovakve okolnosti i da li bi se oni mogli povezati sa estetskim karakteristikama muzike grupe *The Shadows*?

Postoji jedna važna specifično muzička razlika između stvaralaštva ovih dvaju britanskih sastava koju je potrebno uzeti u obzir kako bi se odgovorilo na ovo pitanje. Naime, muziciranje grupe *The Shadows* u prvoj polovini šezdesetih godina bilo je uglavnom instrumentalno.<sup>404</sup> Jugoslovenski tinejdžeri su mogli biti direktno privučeni estetskim karakteristikama muzike ovog benda budući da njihove pesme nisu imale tekst koji bi se mogao sugerisati određenu društvenu konotaciju. Oslobođeni izazova, ali i teškoće tumačenja te konotacije, oni su se mogli prepustiti čarima same muzike. Štaviše, veća popularnost instrumentalnih kompozicija grupe *The Shadows* od vokalnih pesama Bitlsa mogla bi se potražiti u činjenici da bi u slučaju vokalno-instrumentalne muzike većina tinejdžera bila uskraćena za razumevanje značenja teksta. Sudeći po tome da učenje engleskog jezika još uvek nije bilo obavezno u jugoslovenskom obrazovanju toga doba,<sup>405</sup> interpretacija tekstova Bitlsa predstavljala je suviše težak zadatak za većinu tadašnjih jugoslovenskih slušaoca rok muzike. U dodiru sa instrumentalnom muzikom grupe *Shadows*, mladi Jugosloveni su mogli doživeti ove kompozicije u celosti, dok to nije bio slučaj kada je reč o muzici Bitlsa, koja se publici u svim periodima svog rada obraćala adresirajući u tekstovima dominantne teme koje okupiraju (mladog) čoveka – od ljubavne problematike do društvenog otpora.<sup>406</sup>

---

<sup>403</sup> Up. *Ibid.* Videti članke o grupama „Bijele Strijele“, „Crni Biseri“, „Crveni Koralji“, „Siluete“ i „Indexi“ u: Janjatović, P. *Yu-rock enciklopedija (1960-1997)*.

<sup>404</sup> Up. „The Shadows“, u: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Shadows](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shadows), 14.11.2022

<sup>405</sup> Erdeljac, Nela, „Engleski jezik i američka hladnoratovska kulturna diplomacija u Jugoslaviji (1951-1961)“, u: *Radovi - Zavod za hrvatsku povijest*, Vol. 52, br. 1, Zagreb 2020, str. 273-305. Engleski jezik postaje dominantni strani jezik u školama sredinom sedamdesetih godina prošlog veka. Up. i Bancroft, Jane, „Foreign Language Teaching in Yugoslavia“, u: *The Modern Language Journal*, Vol. 58, No. 3 (Mar., 1974), str. 103-108.

<sup>406</sup> Up. Bryan Wawzenek, „Top 10 Beatles Lyrics“, June 24 2013, <https://ultimateclassicrock.com/beatles-lyrics/>. 14.11.2022.

Kada je reč o vokalnoj popularnoj muzici šezdesetih godina, u jugoslovenskom muzičkom stvaralaštvu je postojalo i jedno specifično „rešenje“ problema nerazumevanja teksta zapadne popularne muzike. Reč je o „prepevima“ poznatih kompozicija popularne muzike sa tekstom koji je preveden ili osmišljen nezavisno od originala.<sup>407</sup> Činjenica da je na tržištu muzičkog stvaralaštva i izvođenja postojala potreba za „prepevima“ ove vrste, kao i da su oni bili prihvaćeni od strane jugoslovenske publike, potvrđuje da je tekst pesama smatran važnim aspektom muzičkog dela, da ga nije bilo moguće jednostavno zanemariti prilikom slušanja strane kompozicije. Međutim, da političke ideje sugerisane u tekstu nisu bile presudne za njihovo slušalačko iskustvo, pokazuje i to da su prepevi često sadržali tekst potpuno drugačije konotacije. Primera radi, tekst pesme Bitlsa „A Hard Day’s Night“ može sugerisati frustraciju mladog čoveka u kapitalističkom društvu, kome jedino ljubav prema voljenoj osobi pomaže da prevaziđe taj osećaj. Dok bi se ovaj tekst mogao tumačiti kao kritika kapitalističkog društvenog uređenja, to se ne može reći za prepev Indeksa (*Indexi*) „Učini jednom bar“, u kojoj je primarno reč o jednoj drugačijoj frustraciji – ljubomori. Iako se, u vidu reference, zaista i u prepevu pominje tematika originala u stihu „jer kad sa posla svog, umoran dođem, san me svlada“, on se javlja tek kasnije, u drugoj strofi, kada je slušalac već upoznat sa problematikom koja muči naratora: „jer tebe viđaju svi, da s drugim ideš kroz grad, a to me boli, dobro znaš“.<sup>408</sup> Za razliku od prepeva, narator u originalnoj numeri na samom početku govori o umoru izazvanim poslom, ponavljajući te stihove više puta u nastavku, a na ovu tematiku ukazuje i naslov. Sudeći po uspehu Indeksa sredinom šezdesetih godina, izmenjena konotacija u ovom prepevu nije smetala jugoslovenskoj publici. Grupa je osvojila drugo mesto na beogradskoj „Gitarijadi“ 1964. godine, nakon čega je na prvom singlu objavila jednu obradu instrumentalne pesme „Atlantis“ grupe *The*

---

<sup>407</sup> Milaković, Nina, "Koga su Jugosloveni prepjevali, a kojeg velikana inspirisali?", <https://www.bosonoga.com/2020/06/12/koga-su-jugosloveni-prepjevali-a-kojeg-velikana-inspirisali/>. 14.11.2022.

<sup>408</sup> Up *Indexi*, „Učini jednom bar“, <https://www.youtube.com/watch?v=zqj6nrXuolM>. 14.11.2022. Autor teksta u prepevu je Kornelije Kovač. Up. i „*Indexi – U Inat Godinama (1964-1999 Antologija)*“, <https://www.discogs.com/release/6031477-Indexi-U-Inat-Godinama-1964-1999-Antologija>. 14.11.2022.



*Shadows* (budući da je grupa i započela karijeru svirajući obrade pesama ove grupe), a na drugom singlu i jedan prepev Bitlsa.<sup>409</sup>

Sledstveno tome, zastupnicima „teze o društvenoj relevantnosti“ objašnjenje okolnosti u kojima se nalaze holandski i jugoslovenski tinejdžeri kao slušaoci rokenrola ne bi predstavljalo lak zadatak. Postoji velika mogućnost da su ovi mladi ljudi vrednovali samo slušanje kao takvo, mimo društvenih faktora koji bi mogli determinisati njihove odluke u ovom domenu, kao i da su bili privučeni specifično muzičkim karakteristikama kao što je zavodljiv rokenrol ritam i oštar, prodoran zvuk električne gitare. Međutim, kao ni u slučaju Grejsikove analize, razmatranje ovih primera ne čini da se zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“ ne mogu braniti od prigovora koje im upućuju teoretičari koji brane estetsko interesovanje za popularnu muziku i estetički diskurs o njoj. Oni bi se mogli ograditi od Grejsikove kritike zasnovane na interpretaciji Dolfsmine primera ukazivanjem na to da se slušalačkim praksama holandskih tinejdžera ostvaruje njihova društvena (a ne estetska) potreba da se udalje od muzičkog ukusa koji im je serviran u standardnim holandskim medijima, čime bi potvrdili svoju samostalnost u odnosu na autoritet starijih. Oni se okreću američkim vrednostima preko muzike (ne mareći za njene karakteristike) jer na taj način uspešno ispoljavaju bunt prema vrednostima društva čiji pritisak osećaju na sopstvenoj koži. Na sličan način, zastupnici ove teze bi primer sa jugoslovenskim tinejdžerima mogli protumačiti kao potrebu ovih mladih ljudi da se uz pomoć drugačijeg muzičkog ukusa, okrenutog britanskim bendovima, udalje od socijalističkih vrednosti koje im se serviraju u tom istorijskim trenutku. Grejsik se ne osvrće na prigovore ove vrste prilikom razmatranja Dolfsmine interpretacije slušalačkih praksi holandskih tinejdžera. Umesto toga, on oslabljuje njihovu snagu razmatrajući u nastavku poglavlja druge teorijske analize slušalačkih praksi u kojima se važnost estetskog doživljaja muzike zamenaruje u korist govora o društvenim vrednostima, čime pokazuje da Dolfsmine postupanje nije izuzetak. Ipak, odbrana bi se mogla sprovesti i malo detaljnijom analizom samog slušalačkog iskustva holandskih tinejdžera.

---

<sup>409</sup> Up. Janjatović, *Yu-rock enciklopedija (1960-1997)*, str. 87. Up. i informacije o ovim izdanjima u: „Indeksi\* – Sedam Veličanstvenih“, <https://www.discogs.com/master/1624444-Indeksi-Sedam-Veli%C4%8Danstvenih>. 14.11.2022. i „Indeksi\*\* – Naše Doba“, <https://www.discogs.com/master/2481658-Indeksi-Na%C5%A1e-Doba>. 14.11.2022. Prepev „Učini jednom bar“ je zvanično objavljen tek kasnije, ali je sačinjen i snimljen u istom periodu kao i pomenute obrade. Up. „Indexi – U Inat Godinama (1964-1999 Antologija)“, <https://www.discogs.com/release/6031477-Indexi-U-Inat-Godinama-1964-1999-Antologija>. 14.11.2022.

Razmatranje estetskih kvaliteta sa kojima ovi mladi ljudi dolaze u dodir upućuje nas, između ostalog, i na formalne aspekte kompozicija rokenrol žanra.

Slično načinu na koji američki estetičar povlači konsekvence iz postupaka holandskih tinejdžera o kojima govori Dolfsma, izgleda da se iz Grejsikovog zaključka mogu izvesti posledice koje se tiču recepcije same forme u rokenrolu kao obliku popularne muzike. Kao što je već sugerisano, ukoliko se uzme u obzir da su holandski tinejdžeri zapravo slušali muziku čiji tekst nisu razumeli, njihovo slušanje rokenrol kompozicija zasnivalo se na doživljavanju specifično muzičkih odlika ovih kompozicija. Šta podrazumevaju ove odlike rokenrola koje su ti slušaoci mogli čuti preko radija? Oni su dolazili u dodir sa melodijskim, harmonskim i ritmičkim odnosima između tonova odsviranih na specifičnim instrumentima poput električne gitare ili proizvedenih karakterističnim načinom pevanja koji se pripisuje ovoj vrsti muzike, kao i ritmičkim odnosima zvukova izvedenim na standardnom setu bubnjeva korišćenom u rokenrolu. Drugim rečima, u nedostatku načina da dođu u dodir sa određenim sadržajem koji im može ponuditi tekst pesme na engleskom (a indirektno i društvenim vrednostima koje im taj tekst može sugerisati), holandski tinejdžeri su svoje slušalačke aktivnosti usmerili na one aspekte muzike koje i Hanslik ima u vidu prilikom govora o „specifično muzičkom“. Oni su obraćali pažnju na sam zvuk električnih instrumenata, ali i na aspekte koji su formalni u Hanslikovom smislu te reči – na melodiju, harmoniju i ritam – a u dodiru sa njima pronašli su odgovarajuće uživanje, koje ih je nagnalo da ovoj aktivnosti posvećuju mnogo vremena. Ti aspekti muzičkog dela bili su ponuđeni estetskom iskustvu ovih slušalaca bez dodatnih prepreka, specijalnog prilagođavanja i potrebe za razvijanjem dodatnih veština, budući da su već u određenoj meri bili adaptirani na konvencije popularne muzike s obzirom na to da su im bili poznati drugi oblici popularne muzike sa kojima su došli u dodir u svojoj zemlji. Za razliku od toga, do njihovog dodira sa političkim vrednostima utkanim u tekstove pesama američkog rokenrola nije moglo doći tako glatko. Sugerisane društvene vrednosti u njima mogli su neki od njih i razumeti, ali ih interakcija sa ovim vrednostima ne bi držala budne tokom noći u nezgodnim pokušajima da „uhvate“ stranu radio stanicu ili piratski radio.

Činjenica da su u ovakvim netipičnim okolnostima holandski tinejdžeri neposredno dolazili u dodir sa muzičkim kvalitetima ne sugerise samo da su njima bili važni specifično muzički i formalni aspekti rokenrola, već ima i dodatne konsekvence po

promišljanje estetske relevantnosti popularne muzike. Grejsik u isticanju specifično estetskih aspekata iskustva ovih mladih ljudi ne problematizuje detaljnije domet Dolfsmine tvrdnje i ne analizira da li su ove slušalačke aktivnosti mogle biti motivisane njihovom potrebom za poistovećivanjem sa stranim rokenrol muzičarima u potrazi za ličnim identitetom. On se zadržava na već pomenutoj tvrdnji da se ugledanje ovih tinejdžera na poznate ličnosti zapadne muzike moglo sprovesti i bez muzike, na lakši način – uz pomoć holandske štampe.<sup>410</sup> Međutim, ako se njihovo slušanje rokenrola preko radija detaljnije analizira, moglo bi se još konkretnije tvrditi da ovi mladi ljudi zapravo nisu ni imali priliku da transcendiraju samo slušalačko iskustvo u korist poistovećivanja sa stilom oblačenja, karakternim osobinama rokenrol muzičara ili njihovim načinom života. Za razliku od mogućnosti koje je kasnije obezbedio medijum televizije, holandski tinejdžeri su preko radija dolazili u dodir sa „specifično muzičkim“, nemajući uvek ni priliku da povežu numeru koju slušaju sa muzičarem čiji su sliku videli u štampi ili o čijem karakteru su čitali u časopisima na holandskom jeziku. Nasuprot tome, ono što su oni slušali na ovim stranim i piratskim stanicama često je bio samo „rokenrol“ kao takav, bez imena pesama, teksta koji se može razumeti i benda sa kojim se neko može poistovetiti – dakle, bez onoga što Hanslik odbacuje pod pojmom „sadržaja“ koji koriste njegovi teorijski prethodnici.

Kao Dolfsmine primer sa slušalačkim iskustvom holandskih tinejdžera, Grejsik tretira i odnošenje recipijenata prema još jednoj vrsti popularne muzike koju razmatra prilikom problematizovanja „teze o društvenoj relevantnosti“. On pokazuje kako novinar i teoretičar Bakari Kitvana (*Bakari Kitwana*) u analizi recepcije hip hopa u svojoj knjizi *Zašto beli klinici vole hip hop (Why White Kids Love Hip-Hop)* ne povlači odgovarajuće konsekvence iz stavova različitih slušalaca hip hopa koje navodi u ovoj knjizi. Da se Kitvana takođe može smatrati zastupnikom teze o društvenoj relevantnosti, Grejsik brani isticanjem da se ovaj autor u pomenutoj knjizi približava zaključku da povećano interesovanje mladih ljudi bele boje kože za hip hop svedoči o njihovoj spremnosti da učestvuju u preispitivanju pitanja rasne nejednakosti.<sup>411</sup> Pokazujući da slušalačka iskustva ove vrste nije moguće redukovati na ovu, vrlo specifičnu društvenu motivaciju, Grejsik navodi da se u stavovima slušalaca hip hopa

---

<sup>410</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 54-55.

<sup>411</sup> *Ibid*, str. 57. Up. i Kitwana, B. *Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*, Basic Civitas, New York, 2005, str. 36-38, 39.

na koje Kitvana referiše u knjizi može uočiti da su mlade slušaoce ovog žanra najpre privukli muzički kvaliteti hip hopa, a tek naknadno društvene vrednosti koje bi se afirmisale uz pomoć nje, bilo tekstom pesme, bilo činjenicom da ovu vrstu muzike najčešće kreiraju afroamerički autori.<sup>412</sup> Ne analizirajući detaljnije Kitvanine teze, Grejsik ističe da se slušaoci hip hopa najčešće zainteresuju za ovaj žanr u godinama u kojima su „previše mladi i neiskusni da bi razumeli simbolički sadržaj“ koji ova vrsta muzike nudi svojim tekstovima.<sup>413</sup> Nažalost, on ne govori detaljnije o tome u čemu bi se, prema njegovoj interpretaciji, sastojali specifično estetski aspekti hip hopa koje ovi mladi ljudi doživljavaju kada su implicitne društvene vrednosti, utkane u tekst hip hop pesme, van njihovog domašaja.

Kako bi se Grejsikova kritika Kitvaninog mišljenja učinila ubedljivijom, potrebno je malo detaljnije razviti stav ovog estetičara da su mladi slušaoci hip hopa okrenuti samoj muzici, suprotno zaključcima u knjizi *Zašto beli klinici vole hip hop*. Naime, navedeno slušalačko iskustvo mladih ljudi koji se prvi put susreću sa hip hopom gotovo je ekvivalentno okolnostima u kojima se nalaze holandski tinejdžeri prilikom slušanja američkog rokenrola, budući da ni jedni ni drugi ne pridaju vrednost muzici koju slušaju usled susreta sa društvenim vrednostima koje izražava tekst. I u ovom slučaju se estetski doživljaj hip hopa pre svega zasniva na uviđanju specifično muzičkih karakteristika ovih kompozicija, a time, pored specifičnih zvukova korišćenih u ovim muzičkim ostvarenjima, i formalnim aspektima sa kojima slušaoci ovog žanra popularne muzike dolaze u dodir. Iako Grejsik o tome ne govori, u Kitvaninoj knjizi postoje mesta na kojima je reč o specifično muzičkom i formalnom, iako se ovaj autor na više mesta implicitno ili eksplicitno ograđuje od diskursa o hip hopu „samo kao o muzici ili pop kulturi“.<sup>414</sup>

Kitvanina knjiga sadrži brojna svedočanstva njegovih sagovornika o odlikama, razvoju i društvenom uticaju hip hopa, a u njima je moguće naći upućivanje na striktno muzičke karakteristike ovog žanra i isticanje njene estetske vrednosti. Primera radi, Kitvana navodi reči Kajla Stjuarta (*Kyle Stewart*), slušaoca hip hopa, u kojima se ističe pozitivan društveni uticaj hip hopa, ali se jasno izdvajaju i muzičke odlike ovog žanra koje se smatraju poželjnim. Stjuart tvrdi da je hip hop inicijalno bio

---

<sup>412</sup> *Ibid*, str. 30. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 57-58.

<sup>413</sup> *Ibid*, str. 58.

<sup>414</sup> Između ostalog, up. Kitwana, B. *Why White Kids Love Hip Hop*, str. 166, 169.

primamljiv jer otkriva „bolesti društva“, ali i zbog toga što je njegov „ritam [eng. *beat*]<sup>415</sup> zarazan“.<sup>416</sup> Slično nalazimo i u rečima još jednog Kitvaninog sagovornika, Džeremija Milera (*Jeremy Miller*), koga i Grejsik citira, ali iz nekog razloga izostavlja upravo onaj deo u kome se podvlači koji su to muzički aspekti interesantni slušaocima hip hopa. Miler tvrdi: „kada je reč o ritmu [*beat*], načinu na koji su reči uklopljene uz muziku, to je za mene samo moćna muzika i mislim da bela deca zaista osećaju snagu u toj muzici i načinu na koji je stvorena“.<sup>417</sup> Kitvana citira i svedočanstvo izvesne Dženis Fisko (*Janice Fisco*), u kome se muzički aspekti ističu kao važniji od tekstualnih: „Jedan od razloga zbog kojih volim hip hop je ritam [eng. *rhythm*]. Osim ako nije u pitanju veoma dobar reper, ne mislim da me kupuju reči“.<sup>418</sup> Konačno, neki od sagovornika iskazuju nameru da legitimišu hip hop tvrdeći da se njihov stav zasniva na odgovarajućim uvidima u muzičku prirodu ovog žanra, ne ističući pritom njegove društvene potencijale. Tako novinar Plejtel Bendžamin (*Playthell Benjamin*) svoje pozitivno mišljenje o ovoj vrsti muzike pokazuje naglašavanjem da iza njegovog stava stoje „pravo obrazovanje u klasičnoj muzici“, iskustvo sviranja bubnjeva i kongi u džez i afroameričkim bendovima i tome slično.<sup>419</sup> Bendžamin smatra da je time što se on i pored bogatog (specifično muzičkog i muzičarskog) iskustva vezanog za klasičnu muziku i džez pozitivno izjašnjava o hip hopu „dovoljno rečeno“.<sup>420</sup> Iako ne pominje konkretne specifično muzičke i formalne odlike ove muzike, njegova tvrdnja pretpostavlja da se hip hop može legitimisati uvidima koji pripadaju polju muzičke teorije i poznavanjem specifično muzičkih aspekata onih vrsta muzike koje se obično smatraju komplikovanijima (poput klasike i džeza). Kao takvo, ni ovo svedočanstvo nije u saglasnosti sa Kitvaninom težnjom da u duhu „teze o društvenoj relevantnosti“ ne govori o hip hopu „samo kao o muzici“, pa se ne može reći da njegovo zaziranje od diskursa o muzičkim karakteristikama hip hopa predstavlja opšteprihvaćeni pogled na ovaj muzički žanr. Nasuprot tome, u navedenim

---

<sup>415</sup> Iako je doslovni prevod reči „beat“ zapravo „takt“, ovde nije reč o karakteristikama takta hip hop muzike: gotovo sve pesme ovog žanra su u 4/4 taktu. Reč „beat“ se koristi u neformalnom govoru kako bi se istakli ritmički kvaliteti jedne kompozicije. Up. „Beat“, <https://musicaldictionary.com/beat/>. 14.11.2022.

<sup>416</sup> Kitwana, B. *Why White Kids Love Hip Hop*, str. 27.

<sup>417</sup> *Ibid.*, str. 30.

<sup>418</sup> *Ibid.*, str. 76.

<sup>419</sup> *Ibid.*, str. 109.

<sup>420</sup> *Ibid.*

primerima se jasno ističe „estetska dimenzija“ hip hopa, a posebno njegov ritam, čije je dejstvo nezavisno od značenjskih nivoa koje može imati tekst hip hop kompozicije, pa i od njegovih političkih potencijala.<sup>421</sup>

Na još jednom primeru može se pokazati da osporavanje teze o društvenoj relevantnosti Grejsik sprovodi uz pomoć implicitnog isticanja načina na koji slušaoci popularne muzike dolaze u dodir sa formom i specifično estetskim karakteristikama kompozicije koja pripada ovoj vrsti muzike. U pitanju je njegovo kratko razmatranje zaključaka koje izvodi muzikolog Robert Valser, analizirajući u svojoj knjizi *Trčati sa đavolom (Running with the Devil)* rezultate upitnika o slušanju hevi metal muzike. Istraživanje koje je ovaj autor sproveo pokazuje da najveći broj slušaoca hevi metala usmerava svoju pažnju na samu muziku, dok se manji broj slušalaca okreće podjednako muzici i tekstu pesme, a najmanji broj slušalaca prvenstveno interesuje tekst pesme.<sup>422</sup> Među najvažnijim aspektima hevi metal kompozicije, Valserovi ispitanici ističu „gitarске solaže“, „moćne bubnjeve i bas“, ali i značaj teksta vokalno-instrumentalnih pesama ovog žanra, kao i „istinu“ koja se obelodanjuje u njima.<sup>423</sup> Kada je reč o pomenutom upitniku, Valser tvrdi da njime nije želeo da postigne određenu „statističku preciznost“<sup>424</sup> i, nažalost, ne analizira detaljno rezultate tog ispitivanja u knjizi.

Valser iz sopstvenih analiza izvodi zaključke koji su sasvim u duhu teze o društvenoj relevantnosti. Umesto ukazivanja na to da se doživljaj hevi metal muzike najčešće fokusira na specifično muzičke aspekte ovog oblika popularne muzike (što je njegov upitnik pokazao), Valser smatra da su slušaocima koje najviše interesuje sama muzika važna „muzička značenja“, koja su „istorijski konstituisana i društveno konstruisana“.<sup>425</sup> Izvan primene društveno-istorijskih kriterijuma na tumačenje slušalačkog iskustva, ovaj autor prepoznaje samo „lična svidanja ili nesvidanja“, koja

---

<sup>421</sup> Up. i Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 202-206.

<sup>422</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 58. Up. i Walser, R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1993. str. 17-19, 175-177.

<sup>423</sup> *Ibid*, str. 19.

<sup>424</sup> *Ibid*, str. 18.

<sup>425</sup> *Ibid*, str. xvii, 29-30. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 58. Da sam Valser naglašava da je veliki broj ispitanika ipak istakao važnost teksta, videti u: Walser, R. *Running with the Devil*, str. 17.

su potpuno subjektivna, slučajna i neupotrebljiva za teorijsku analizu.<sup>426</sup> Štaviše, i terminologija koju Valser koristi pokazuje da on slušanje muzike isključivo posmatra kao dodir recipijenata sa društveno ustanovljenim značenjima. Ovo potvrđuju i Valserove reči na koje i Grejsik skreće pažnju; „kao i većina muzičara i fanova, ja reagujem intenzivnije na muziku nego na reči ili slike. Pre nego što sam znao neki tekst pesme [*lyrics*], čak pre nego što sam video nekog važnijeg izvođača, bio sam privučen hevi metalom na osnovu specifično muzičkih faktora“.<sup>427</sup> Paradoksalno, „specifično muzičko“ je odmah nakon tih reči potpuno poistovećeno sa muzikom kao svojevrsnim „društvenim znakovnim sistemom“.<sup>428</sup>

Grejsik se u knjizi ne posvećuje detaljnije ni ovoj koncepciji koja zastupa jedan oblik „teze o društvenoj relevantnosti“. Komentarišući rezultate Valserovog upitnika o slušanju hevi metala, on napominje da bi se oni mogli shvatiti kao potvrda da se slušanje hevi metal muzike može direktno ticati specifično estetskih karakteristika ovih kompozicija, mimo drugih vrednosti koje bi se ovom slušalačkom aktivnošću mogle afirmisati. Usmereni na te karakteristike, slušaoci pokazuju da prema ovoj muzici gaje „*estetsko* interesovanje, koje može ali i ne mora biti povezano sa favorizovanim značenjima“.<sup>429</sup> Da značenja nisu u prvom planu za slušaocima ove muzike, pokazuje i već pomenuta činjenica da je u upitniku „samo manjina fokusirana primarno na tekstove“ pesama.<sup>430</sup> Iako to Grejsik ne navodi u svojoj analizi, zaključak prema kome ne treba pre naglašavati važnost značenja do kojih slušalac dolazi uz pomoć teksta bi se opravdano mogao očekivati od Valsera ako imamo u vidu da on ne smatra da je tekst ključan u sagledavanju fenomena hevi metala. Nasuprot tome, gotovo poput Grejsika, on kritikuje autore koji to čine, smatrajući da se nedovoljno posvećuju muzici i da nisu sposobni za „muzičku analizu“, a pokazuje da preterano vezivanje za tekst ne odgovara ni slušalačkim praksama u slučaju drugih vrsta muzike.<sup>431</sup> „Mnogi fanovi opere ne preferiraju da znaju tekst“, smatra Valser.<sup>432</sup>

---

<sup>426</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 58. Up. i Walser, R. „Popular Music Analysis: Ten Apophthegms and Four Instances“, u: *Analyzing Popular Music*, str. 19-21.

<sup>427</sup> Walser, R. *Running with the Devil*, str. xiv.

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 58.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> Walser, R. *Running with the Devil*, str. 20-23.

<sup>432</sup> *Ibid.*, str. 22.

Bez obzira na sličnosti sa drugim zastupnicima „teze o društvenoj relevantnosti“; potrebno je naglasiti da se Valserov projekat razmatranja hevi metal muzike umnogome razlikuje od načina na koji prethodno navedeni autori pristupaju ovoj problematici. Dolfisma je primarno zainteresovan za muziku kao proizvod koji stupa u ekonomske relacije, pa govori o takvoj vrsti potrošnje u društvu koja se zasniva na sklonosti ekonomskih subjekata da proizvode biraju na osnovu svojih stavova o tome koji proizvodi su nosioci vrednosti. Kitvana govori o muzici kao o medijumu društvene promene i ispoljava čak i negativan stav prema diskursu koji hip hop u izvesnom smislu „redukuje“ na muziku. Ni jednom ni drugom teoretičaru samo *slušanje* popularne muzike nije posebno značajno. Osim u delovima njihovih analiza koje je Grejsik izdvojio, slušanje je samo povod na osnovu koga dolazi do određenih društvenih interakcija. Međutim, Valser muzici pristupa „iznutra“, budući da poznaje muzičke konvencije hevi metala i kao muzičar, i kao pasionirani slušalac, ali svesno bira da govori o ovoj vrsti muzike iz perspektive „otvoreno politizovanog konteksta o kulturnoj borbi oko vrednosti, moći i legitimiteta“.<sup>433</sup> Njegovi stavovi se, i pored toga, u velikoj meri tiču konkretnih uvida o prirodi slušalačke aktivnosti u dodiru sa hevi metalom. On ne započinje svoje tumačenje muzike kao vrste „diskursa“ polazeći od jednostavne činjenice da je do slušanja došlo, nego od uvida kakvo je samo to slušanje. Opisujući to slušanje, on ukazuje i na takva slušalačka iskustva koja se ne moraju nužno tumačiti iz perspektive teorijske paradigme koju je usvojio. Primera radi, Valser u početnim poglavljima knjige, pre razvijanja teze o muzici kao „diskursu“, govori o muzičkim sredstvima hevi metala koja su bila značajna slušaocima tokom istorije ovog žanra, poput distorzije, glasnoće ili virtuoznosti.<sup>434</sup>

Budući da Valser slušanje ne pojednostavljuje i ne redukuje čin slušanja na neku konkretnu ulogu koju ono može ispuniti, iz njegove analize bi se mogla roditi i jedna estetika, dok se to ne bi moglo desiti ukoliko podrobnija analiza same muzike i slušalačkih praksi izostaje. Do ovoga, ipak, ne dolazi u Valserovom slučaju, jer on ne prepoznaje potencijale ovakve analize. Da stvar bude još interesantnija, izgleda da sopstvenom „društveno relevantnom tumačenju“ ovaj autor upravo suprotstavlja „formalističku“ muzičku analizu. On ističe „opasnosti muzičke analize“ prema kojima se šuma „društvenih značenja i borba moći“ ne uočava od pojedinačnog „drveća u

---

<sup>433</sup> *Ibid*, str. xiii, xiv.

<sup>434</sup> *Ibid*, str. 2, 9-10, 14.



vidu nota i akorda“, kao i da je u muzikologiji trenutno na delu „poništanje formalističke depolitizacije klasične muzike“. <sup>435</sup> Kako bi izbegao ovakve „zamke“, Valser zaključuje da „rok pesme, kao i svaki diskurs, imaju značenja koja mogu biti otkrivena analizom njihove forme i strukture, ali je takva analiza korisna samo ako je kulturalno i istorijski utemeljena“. <sup>436</sup>

Iako Valser insistira na društvenom tumačenju slušalačkih aktivnosti ljubitelja hevi metala, kada je reč o rezultatima pomenutog upitnika o tim aktivnostima, važno je primetiti da su slušaoci koji su bili primarno okrenuti samoj muzici direktno ili indirektno istakli važnost formalnih aspekata kompozicija sa kojima su došli u dodir. Osvrnimo se na činjenicu da su ispitanici kao najvažnije aspekte kompozicija ove vrste izdvojili upravo „gitarske solaže“, kao i „moćne bubnjeve i bas“. <sup>437</sup> Naglašavanje važnosti „moćnih bubnjeva i basa“ može protumačiti i kao isticanje karakteristika samog zvuka ovih instrumenata i specifičnog načina na koji taj zvuk dolazi do izražaja u hevi metalu. Ipak, ukoliko je zvuk ovih instrumenata protumačen kao „moćan“, taj zvuk se svakako ne javlja u izolovanom muzičkom kontekstu, već dolazi do izražaja u ritmičkom kretanju koje ovi instrumenti uspostavljaju, dakle u formalnim odnosima u kojima slušaoci percipiraju ove zvukove. Bujanj i bas su takozvana „ritam sekcija“ u najvećem broju žanrova popularne muzike. <sup>438</sup> „Moć“ koju Valser ističe u ovoj formulaciji u upitniku svakako može doživeti društvenu interpretaciju (što se i dešava u nastavku njegove knjige), <sup>439</sup> ali „moćna“ ritmička podloga koju uspostavljaju bubanj i bas može biti i neposredno primamljiva slušaocima mimo određenog „muzičkog značenja“. Ovo sugerišu i neka autorova zapažanja u prvom poglavlju knjige o hevi metalu, u kojima se, pre detaljnije analize ovog žanra, ističu osnovne karakteristike te vrste muzike. Iz činjenice da „glasnoća i intenzitet hevi metal muzike vidljivo osnažuje obožavatelje, čije vikanje i lupanje glavom svedoče o kruženju energije na koncertima“, kao i da „metal daje energiju

---

<sup>435</sup> *Ibid*, str. 30.

<sup>436</sup> *Ibid*. Up. i Walser, R. „Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances“, u: *Analyzing Popular Music*, str. 38.

<sup>437</sup> Walser, R. *Running with the Devil*, str. 19. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 58.

<sup>438</sup> Up. Feist, Jonathan, „What Is a Rhythm Section?“, February 01 2019, <https://www.liveabout.com/what-is-a-rhythm-section-2456822>. 14.11.2022.

<sup>439</sup> Walser, R. *Running with the Devil*, str. 1-3, 108-136.

telu“<sup>440</sup>, može proizaći i to da postoji neposredno dejstvo ove muzike, pa i „moćne“ ritam sekcije, na slušaoca, kome se oni prepuštaju radi estetskog zadovoljstva, bez potrebe da njime afirmišu neke društvene vrednosti ili oblike ponašanja.

Kada je reč o „solažama“, nema sumnje da se navođenjem gitarskih solo deonica ističu formalni odnosi oličeni u tom, najčešće virtuoznom, melodijskom toku odsviranom na distorziranoj električnoj gitari. O „virtuoznosti“ se govori u Valserovoj knjizi o hevi metalu,<sup>441</sup> ali se njeno neposredno, specifično muzičko dejstvo na slušaoca ne obrađuje, iako je reč o jednom aspektu hevi metal kompozicije koji takođe ne mora biti povezan ni sa kakvim „društvenim značenjem“. Virtuoznost gitarskih solaža „može stvoriti osećaj savršene slobode i onipotencije“,<sup>442</sup> ali ona može biti primamljiva i kao jedno specifično kretanje tonova, koje skreće pažnju slušaoca na samu muziku time što predstavlja ispoljavanje izvođačke veštine i autentičnih muzičkih rešenja jednog gitariste. Soliranje u hevi metalu predstavlja priliku da muzičar ispolji sopstvene muzičke ideje (kao i tehničku uvežbanost) i predstavi ih slušaocu u posebnom delu kompozicije. Valser u knjizi govori o virtuoznosti kao o pogonu napretka hevi metal muzike, koja velikim delom i nastaje zahvaljujući tome što su se generacije gitarista najpre ugledale na tehničku muzičku sposobnost Džimija Hendriksa (*Jimi Hendrix*), a zatim i Edija Van Hejlana (*Eddy Van Halen*).<sup>443</sup> Međutim, začuđujuće je da on ignoriše mogućnost da su ovi muzičari bili privučeni samim melodijskim sadržajem koje nude solaže ovih gitarista. Posebno je paradoksalno što on to ne čini iako detaljno analizira melodijske i harmonske procedure koje su hevi metal muzičari prilagodili za sopstvene potrebe koristeći se dometima klasične muzike. Valser sprovodi podrobnu teorijsko muzičku analizu hevi metala čiji je neposredan predmet forma, ali se njen značaj zatim interpretira isključivo iz uske perspektive društvene relevantnosti, „jer je odavno trebalo da naučimo od Adorna da se društveni odnosi i borbe odvijaju unutar muzike same“.<sup>444</sup> Zbog propuštenih teorijskih potencijala ove vrste u Valserovom razmatranju hevi metala, jedna naknadna, specifično estetička reinterpretacija njegovih formalnih

---

<sup>440</sup> *Ibid*, str. 2.

<sup>441</sup> *Ibid*, str. 57-107.

<sup>442</sup> *Ibid*, str. 53.

<sup>443</sup> *Ibid*, str. 9-15.

<sup>444</sup> *Ibid*, str. 104.

analiza mogla bi biti veoma značajna za dalji razvoj estetike popularne muzike kao discipline.

U nastavku drugog poglavlja, Grejsik na još nekoliko načina implicitno ili eksplicitno ukazuje na važnost specifično estetskih karakteristika popularne muzike, a time i njene forme, uz pomoć govora o različitim oblicima slušalačke aktivnosti. Između ostalog, on referiše na „četiri decenije empirijskog istraživanja“ koje potvrđuju da se slušaoci popularne muzike uglavnom izjašnjavaju o estetskoj vrednosti kompozicija ove vrste „pre razumevanja teksta“ kao jednog aspekta vokalno-instrumentalnih kompozicija.<sup>445</sup> Međutim, u skladu sa inicijalnim ograđivanjem od „teze o društvenoj relevantnosti“, ali i udaljavanja od formalističke pozicije o kojoj govori na početku drugog poglavlja, njegovo interesovanje će se u nastavku okrenuti potrazi za estetikom koja bi istakla specifično estetsko u popularnoj muzici, ali bi pomirila navedene teorijske krajnosti. Zbog toga se on nešto detaljnije posvećuje ilustraciji načina na koji estetske karakteristike popularne muzike i njena društvena konotacija mogu stupiti u specifičan vid interakcije.

#### *Forma u Grejsikovom razmatranju doživljaja kompozicije „Bohemian Rhapsody“*

U delu drugog poglavlja posvećenom načinu na koji je slušanje kultne pesme „Bohemian Rhapsody“ grupe *Queen* prikazano u komediji *Vejnov svet (Wayne's World)* (1992), Grejsik potvrđuje neke od stavova koje je izložio kritikom koncepcija zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“, ali ostvaruje i još jednu nameru u ovom delu knjige.<sup>446</sup> On afirmiše specifično estetsko odnošenje prema delima popularne muzike kao jednu legitimnu slušalačku praksu, koja ne samo da ne isključuje mogućnost da popularna muzika promoviše i određene društvene vrednosti, već može direktno uticati i na to da se slušaoci bliže upoznaju sa tim vrednostima. Da afirmativno estetsko vrednovanje jedne kompozicije popularne muzike može podstaknuti slušaoca da preispita svoj odnos prema društvenim vrednostima o kojima govori tekst pesme, a možda i prihvati vrednosti koje se sugerišu na ovaj način, američki estetičar pokazuje na pomenutom primeru.

---

<sup>445</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 62, 206.

<sup>446</sup> up. „Wayne's World“, <https://www.imdb.com/title/tt0105793>. 14.11.2022.

Kako bi sagledao mogućnosti takve interakcije estetskih i društvenih vrednosti, Grejsik analizira poznatu scenu na početku filma *Vejnov svet* u kojoj dva glavna aktera u filmu, Vejn (*Wayne*) i Gart (*Garth*), sa svojim društvom odlaze u večernji provod, slušajući u autu kasetu na kojoj je „Bohemian Rhapsody“.<sup>447</sup> Sa manjim prekidima, najveći deo ove scene Vejn i njegovi drugari horski pevaju različite delove te pesme i reaguju, uglavnom sa oduševljenjem, na njene muzičke odlike. Društvo u kolima dolazi u dodir sa drugim delom ove kompozicije, počevši od stihova „Ja vidim malu siluetu čoveka“ („I see a little silhouetto of a man“). Detaljima ove scene pozabaviću se u predstojećoj analizi načina na koji je Grejsik interpretira u *Slušanju popularne muzike*.

Ova scena na više načina doprinosi razmatranju koje Grejsik sprovodi. Ona pre svega predstavlja trenutak uobičajenog estetskog doživljavanja jednog oblika popularne muzike u okolnostima svakodnevnog života. Kao takav, taj trenutak je pogodan kao predmet estetičke analize. Analizom prikazane scene se u izvesnom smislu demistifikuje sam čin slušanja, jer se njome staje na put prethodno ilustrovanim tendencijama da se slušanje uvek interpretira iz perspektive unapred prepostavljene društvene pozadine koja se pripisuje popularnoj muzici i njenim recipijentima. U njoj je na neposredan način istaknuta reakcija aktera filma na estetske karakteristike poznate kompozicije grupe *Queen*. Kao posebno važne, Grejsik izdvaja one aspekte pomenute scene u kojima ovi mladi ljudi reaguju na instrumentalni deo pesme ritmičkim pokretima glave (eng. *headbanging*), kao i momente u kojima se „ističe gitara Brajana Meja [*Brian May*]“.<sup>448</sup> Slušajući muziku u kolima na putu do kluba, oni se ne posvećuju interpretaciji teksta kompozicije, ne razgovaraju o njemu, a u momentima u kojima su prikazani kako pevaju pesmu, naglasak je na samom pevanju kao aktivnosti. Nasuprot tome, scena započinje delom pesme u kome vokalni aranžman podseća na operu. Mladi ljudi horski pevaju te vokalne deonice spontano raspoređujući različite glasove između sebe. Prvi deo teksta operskog dela pesme ima šaljiv karakter i gotovo se može smatrati besmislenim; drugi deo se može tumačiti na osnovu značenja upostavljenog u prvom delu pesme, ali sa početkom kompozicije akteri filma ne dolaze u dodir u ovoj sceni.<sup>449</sup> Umesto teksta, u sceni se ističe njihova

---

<sup>447</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 63-64.

<sup>448</sup> *Ibid*, str. 64.

<sup>449</sup> *Ibid*.

međusobna interakcija u aktivnom estetskom uživanju u ovoj kompoziciji, koje se ispoljava entuzijastičnim pevanjem i telesnim reakcijama.

Američkom estetičaru je ova scena iz filma važna i zato što ona podstiče same gledaoce da reaguju na veseli prizor sa odobravanjem. Naime, oni se u ovoj sceni tek upoznaju sa glavnim likovima filma, reagujući na njihovo slušalačko iskustvo, ali i slušajući, zajedno sa njima, delove pesme „Bohemian Rhapsody“, koji, istrgnuti iz celine kompozicije, ne sugerišu ni gledaocima određeno značenje koje pesma može ponuditi.<sup>450</sup> Gledalac je time, smatra Grejsik, privučen specifično estetskim aspektima delova ove kompozicije, pa je motivisan da kompoziciju naknadno poslušati i u celini.<sup>451</sup> Sudeći po informacijama koje navodi autor knjige o slušanju popularne muzike, do ovakvog efekta je zaista i došlo, budući da je album sačinjen od muzike korišćene u filmu (eng. *soundtrack*) doživeo uspeh upravo zahvaljujući ovoj kompoziciji, koja nije doživela toliko veliku popularnost u Sjedinjenim Američkim Državama u trenutku inicijalnog objavljivanja.<sup>452</sup> Sve ove okolnosti će Grejsiku biti važne kako bi na ovom primeru razmotrio mogućnosti interakcije estetskih i društvenih vrednosti u doživljaju popularne muzike. Međutim, pre nego što se osvrnem na ovaj važan momenat njegove analize, istakao bih da činjenica da do popularnosti kompozicije dolazi zahvaljujući filmu na još jedan zanimljiv, indirektan način potvrđuje Grejsikove teze o nezavisnosti estetskog odnošenja prema popularnoj muzici u odnosu na potrebu za poistovećivanjem sa sugerisanim društvenim vrednostima. Da je društvena konotacija sugerisana radnjom filma i njegovim likovima bila presudna za gledaoce, oni ne bi imali potrebu da nakon dodira sa filmom kupe album ove grupe i uživaju u samoj muzici mimo njene uloge u pomenutoj komediji.

Zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“ mogli bi zaključiti da ilustrovane okolnosti zapravo potvrđuju svodivost estetskih vrednosti na društvene, budući da pesma “Bohemian Rhapsody” ne bi doživela naknadnu popularnost da se obožavaoci

---

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> *Ibid.*, str. 64-65.

<sup>452</sup> *Ibid.*, str. 65. Sličnu obnovu popularnosti grupa *Queen* i ova pesma doživljavaju još jednom više od 25 godina kasnije, zahvaljujući filmu koji upravo i nosi naziv “Bohemian Rhapsody” (2018). Up. “Bohemian Rhapsody”, <https://www.imdb.com/title/tt1727824>. 14.11.2022. Up. i Bukszpan, Daniel, „How ‘Bohemian Rhapsody’ turned Queen into box office, music chart champions after decades“ November 26 2018, *CNBC*, <https://www.cnbc.com/2018/11/23/bohemian-rhapsody-turned-queen-into-box-office-music-champions.html>. 14.11.2022.

filma nisu poistovetili sa Vejnom i Gartom, njihovim opuštenim načinom života, apсурdnim šalama i religijskoj posvećenosti rok kulturi. Grejsik se u datom kontekstu ne posvećuje problemima ove vrste, ali bi na ovakav potencijalni prigovor zastupnika te teze ipak trebalo odgovoriti, kako bi se i na ovom primeru potvrdila važnost analize estetskog interesovanja za rok muziku. Detaljnije sagledavanje početne scene filma moglo bi sugerisati drugačiji zaključak od onog koji bi mogli imati istraživači društvene relevantnosti popularne muzike. Gledaoci filma koji su se zainteresovali za kompoziciju “Bohemian Rhapsody” dolaze sa njom u dodir kada glavni junaci filma *slušaju* ovu kompoziciju i uživaju u njoj, a u tom trenutku gotovo ništa ne znaju o njima. Ako se gledaoci sa nečim zaista poistovećuju u početnom delu filma, oni to čine sa činjenicom da Vejt i Gart veliku vrednost pridaju upravo samom doživljaju muzike, koji nije povezan ni sa čim drugim u datom trenutku. Gledalac u filmu dolazi u dodir sa mladim ljudima koja u autu samo slušaju muziku, a slušajući je, čak ni ne razgovaraju: slušanje nije prateća aktivnost, kulturni proizvod koji doprinosi atmosferi njihovog društvenog kontakta (kao što bi bio slučaj sa muzikom u liftu ili u kafićima), već direktan predmet njihove pažnje. Kao što je prethodno pomenuto, do međuljudske interakcije u ovom trenutku dolazi *zahvaljujući* specifično estetskim karakteristikama, a ne nezavisno od njih ili uprkos njima – muzika ih ujedinjuje u zajedničkom činu pevanja budući da su svi oni već uronjeni u estetski doživljaj muzike. Sledstveno tome, gledalac bi se u ovoj sceni mogao ugledati upravo na takav oblik ponašanja – aktivno slušanje koje je isključivo fokusirano na specifično estetske karakteristike dela (osim u Gartovom slučaju, budući da je on za volanom). Potreba gledaoca da kupi album sa pesmom „Bohemian Rhapsody“ nakon gledanja filma pre se može intepretirati kao njegova težnja da i sam pristupi aktivnosti slične vrste.

Vratimo se razlozima zbog kojih Grejsik u drugom poglavlju ilustruje primer kompozicije “Bohemian Rhapsody” i govori o njenoj nakadnoj popularnosti zahvaljujući pomenutom filmu. On to čini kako bi doživljaj estetskih karakteristika ove kompozicije povezao i sa mogućnošću da ona naknadno, uz pomoć teksta, izvrši i društveni uticaj na recipijente, pri čemu bi do tog uticaja došlo zahvaljujući tome što su slušaoci inicijalno bili privučeni estetskim karakteristikama. Tako novi slušaoci ove kompozicije, dolazeći sada u dodir i sa celim tekstom ove kompozicije, ali i drugim informacijama, poput onih o samoj grupi i njenim muzičarima, koje bi doprinele tumačenju teksta, dobijaju šansu da budu izloženi i društvenim vrednostima

koje ovaj tekst sugeriše. Između ostalog, oni, prema Grejsiku, dolaze u dodir i sa „pogledom na svet gej muškarca“, koji im je mogao biti potpuno stran pre dodira sa ovom kompozicijom.<sup>453</sup> Zahvaljujući afirmativnoj estetskoj vrednosti koju su ovi slušaoci inicijalno pridali toj kompoziciji, dolazeći sa njom u dodir na početku filma *Vejnov svet*, oni su naknadno dobili priliku da bliže razumeju i ne odbacuju pomenuti pogled na svet vodeći se predrasudama.

Jasno je da ovakva naknadna posledica slušanja kompozicije “Bohemian Rhapsody” nije povezana sa sadržajem pomenute scene u filmu. Tekstualni sadržaj u njoj je, kao što je već pomenuto, neadekvatan za ovakvu svrhu (komičnost operskog dela pesme) i nepotpun (nedostatak konteksta u kome treba interpretirati određene delove teksta). Gledaoci bi na početku filma eventualno mogli da nagađaju u kojoj meri bi se na glavne aktere filma mogao odnositi poznati deo teksta operskog dela: „ja sam samo jadan dečak, niko me ne voli / on je samo jadan dečak, iz siromašne porodice [...]”.<sup>454</sup> Tvrdnju da ga “niko ne voli” teško bi gledaoci mogli poistovetiti sa bilo kojim mladićem u kolima, budući da činjenica o njihovom međusobnom prijateljstvu već opovrgava mogućnost ove veze. Zbog toga Grejsik domete eventualne društvene primene ove pesme ne pridaje gledaocima filma, već upravo onima koji su, zahvaljujući popularnoj sceni iz filma, bili privučeni da poslušaju pesmu u celini i zapitaju se o značenju samog teksta, vezama između njegovog sadržaja i muzičara koji je izvode, kao i društvenom trenutku u kome pesma nastaje.

Kao i kod prethodno izloženih primera koje Grejsik analizira, uočljivo je da njegova argumentacija i u ovom slučaju podrazumeva da se slušalačko ophođenje prema specifično estetskim karakteristikama zasniva na njihovoj usmerenosti na formalne aspekte ove kompozicije. On ističe važnost „moćnog gitarskog rifa“ u karakterističnom instrumentalnom delu pesme, kao i melodijski tok gitarske deonice koju izvodi Brajan Mej.<sup>455</sup> „Rif“ u popularnoj muzici predstavlja glavnu, prepoznatljivu melodiju jedne kompozicije (kojoj odgovara i određena harmonska

---

<sup>453</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 66. Up. i Kyriazis, Stefan, „Bohemian Rhapsody lyrics explained - The meanings behind Queen's anthem“, June 10 2021, <https://www.express.co.uk/entertainment/music/1444392/Bohemian-Rhapsody-lyrics-meaning-Queen-Freddie-Mercury-evg>. 14.11.2022.

<sup>454</sup> Mercury, Freddie, "Bohemian Rhapsody", <https://genius.com/Queen-bohemian-rhapsody-2011-remaster-lyrics>. 14.11.2022.

<sup>455</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 63, 64.

podloga).<sup>456</sup> Grejsik ističe i način na koji su akteri u filmu reagovali na ritmičke karakteristike ove muzike, naglašavajući ih „ritmičkim pokretima glave“ (*headbanging*).<sup>457</sup> Ritmička svest je prisutna i u Vejnovom podražavanju sviranja bubnjeva u muzički intenzivnijem instrumentalnom delu pesme. Dok su ovi aspekti neposredno istaknuti u tekstu drugog poglavlja, i druge Grejsikove napomene indirektno ukazuju na svest aktera filma o formalnim aspektima kompozicije “Bohemian Rhapsody”, aspektima koji nisu nosioci značenja, ali jesu estetski relevantni. Takvo je i zajedničko pevanje operskog dela, u kome se ispoljava svest o formalnoj strukturi tog dela kompozicije – dela koji je precizno aranžiran, po uzoru na vokalno-instrumentalna dela klasične muzike. Interesantno je da ekipa u kolima uviđa i dinamičke karakteristike različitih delova kompozicije “Bohemian Rhapsody”, pa ih čak i preneglašava u činu pevanja. Ovo je očigledno u komičnom trenutku u kome mladići zajedničkim snagama, delimično falširajući, ističu kraj horskog, operskog dela pesme.

Svi ovi aspekti slušalačkog iskustva kompozicije “Bohemian Rhapsody” ilustruju specifično estetsko interesovanje ovih mladih ljudi, a to gube iz vida zastupnici teze o društvenoj relevantnosti ukoliko redukuju estetske vrednosti na društvene. Kao što oni ne mogu u potpunosti objasniti ponašanje glavnih aktera ovog filma, a da ne govore o estetskom interesovanju za rok muziku, tako ni Grejsik ne može ilustrovati u čemu se sastoje ovi specifično estetski aspekti kompozicije bez ukazivanja na formalne odlike te muzike i prećutnog pretpostavljanja da recipijenti usmeravaju svoju pažnju na njih. Objašnjenje načina na koji je formalno u muzici determinisalo njihov doživljaj zatim se može proširiti i na to kako gledalac filma dolazi u dodir sa pesmom „Bohemian Rhapsody“. On je takođe inspirisan sličnim muzičko-formalnim aspektima koji aficiraju i aktere u filmu: ritmom koji pokreće telo, poigravanjima u melodiji, harmoniji i aranžmanu u operskom delu, a zatim i laganijom, završnom melodijom na gitari Brajana Meja. Ako su ovi formalni aspekti uspeli da privuku slušaoca i upute ga na celovitu kompoziciju, ostvareni su uslovi za naknadnu interpretaciju „sadržaja“ koju to delo nudi preko teksta, a otvara se i mogućnost da oni bliže razumeju društvene vrednosti utkane u taj sadržaj. Ukoliko formalni aspekti nisu izazvali

---

<sup>456</sup> Up. „Riff“, u: *The Britannica Dictionary*, <https://www.britannica.com/dictionary/riff>. 14.11.2022. Up. i Middleton, R. *Studying Popular Music*, str. 29-30.

<sup>457</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 63-64.



afirmativnu estetsku reakciju u gledaocu filma, propuštena je prilika za širi društveni potencijal popularne muzike. Drugim rečima, iskustvo muzike iz filma *Vejnov svet* zaista ima mogućnost da utiče na društvenu percepciju gledaoca filma i recipijenta muzike (što bi mogli istraživati zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“), ali ta mogućnost zavisi od doživljaja specifično muzičkih, pa i formalnih aspekata muzike. I u ovom slučaju, kao i na osnovu uvida ostvarenih na temelju „četiri decenije empirijskog istraživanja“ uloge koju ima tekst u vokalno-instrumentalnim delima,<sup>458</sup> prvi utisak na recipijenta ipak ostavlja specifično muzičko (i formalno), pa zaslužuje posebnu tematizaciju i u estetičkom diskursu o popularnoj muzici.

*Problemi Grejsikove analize odnosa između estetskog i društvenog u popularnoj muzici*

Svim prethodno izloženim primerima slušalačkih praksi usmerenih na kompozicije koje pripadaju popularnoj muzici zajedničko je to što u njima, pod specifično estetskim karakteristikama, Grejsik po pravilu referiše na dodir slušaoca sa muzičkom formom, iako to jasno ne ističe u svom estetičkom promišljanju muzike. Prvim zaključkom razmatranja drugog poglavlja *Slušanja popularne muzike* mogla bi se smatrati zanimljiva okolnost da u Grejsikovoj estetici formalni aspekti muzike igraju važniju ulogu od one koju im on eksplicitno pridaje, što je uočljivo već u njegovoj sažetoj kritici savremenih interdisciplinarnih tumačenja popularne muzike. Takođe, kada je reč o Grejsikovom odnosu prema tome u kojoj meri je važno govoriti o formi u estetici popularne muzike, interesantno je primetiti da njegovo odnošenje prema problemima vezanim za formu nije ograničeno na referisanje na formalistička rešenja, već se i u njegovom razmatranju ovih problema kriju važni aspekti njegove koncepcije.

Formulišući zaključke nakon razmatranja slušalačkih praksi usmerenih ka različitim oblicima popularne muzike od rokenrola do hip hopa, Grejsik govori o „nekoliko stvari koje možemo naučiti na osnovu slučajeva vrednovanja popularne muzike koje ne objašnjava teza o društvenoj relevantnosti“, posebno ističući dve važne konsekvence.<sup>459</sup> Prema prvoj, nije potrebno da slušalac prepozna određene društvene

---

<sup>458</sup> *Ibid*, str. 62.

<sup>459</sup> *Ibid*, str. 61.

vrednosti u muzici koju sluša da bi bio sklon da je (estetski) vrednuje, što su potvrdili prethodno analizirani primeri doživljaja popularne muzike.<sup>460</sup> Drugim stavom američki estetičar odlazi i korak dalje, tvrdeći da „mnogi ljudi nikad ne prevaziđu praksu vrednovanja određene muzike nezavisno od toga šta ona saopštava“.<sup>461</sup> Grejsik na ovom mestu primarno želi da podvuče ono što je implicitno bilo sadržano u njegovoj prethodnoj analizi različitih slušalačkih praksi. Treba prihvatiti kao legitimnu onu vrstu slušanja muzike koja je zajednička mnogim ljudima, a ne tiče se interpretacije značenja teksta ili šire društvene konotacije koju određena kompozicija podrazumeva. Ona se, na osnovu svega prethodno izloženog, treba smatrati autentičnim vidom odnošenja prema delima popularne muzike. Budući da postoji estetska vrednost kompozicija popularne muzike do koje slušalac doseže ukoliko se fokusira na njihove specifično muzičke karakteristike, moguće je govoriti o ovoj vrednosti nezavisno od drugih, a takva vrsta slušalačkog iskustva se ne može odbacivati u korist slušanja koje seže do (navodno) „viših“ društvenih vrednosti.<sup>462</sup> Ovim Grejsik otvara prostor i za mogućnost uspostavljanja specifičnog odnosa između estetskog i društvenog na temelju slušanja popularne muzike, ukazujući da se ovakva slušalačka praksa ne treba ceniti „samo zato što mnogi ljudi vrednuju iskustvo ove vrste“, već i zbog toga što ona može indirektno dovesti do preispitivanja društvenih stavova ljudi.<sup>463</sup> Ipak, slušalac *ne mora* istraživati mogućnosti određene veze između estetskog i društvenog u slušanju jedne kompozicije: on može uvek slušati muziku samo iz estetskih pobuda.

Važno je podsetiti se na ovom mestu da Grejsik formuliše tezu o interakciji između estetskih i društvenih vrednosti tek *nakon* što je odbranio poziciju na osnovu koje su estetske karakteristike jedne kompozicije nezavisne od društvenih vrednosti koje bi ova kompozicija mogla da afirmiše. Time je bilo omogućeno estetsko vrednovanje jedne kompozicije zasnovano na specifično muzičkim (i umnogome formalnim) karakteristikama. U suprotnom, ukoliko nema nezavisnosti, nema ni interakcije, već se društvena konotacija muzike objašnjava svođenjem estetskih vrednosti na društvene, kao što to čine zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“. Grejsik

---

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> *Ibid.*

<sup>462</sup> *Ibid.*, str. 61-62.

<sup>463</sup> *Ibid.*, str. 62.

osigurava da se slušalačko iskustvo recipijentata popularne muzike može zasnivati isključivo na percipiranju specifično estetskih aspekata kompozicije, ali je ovakvo rehabilitovanje estetskog samo jedna od poželjnih posledica njegove analize. Za razliku od teoretičara koji sumnjaju da postoji nešto poput estetske dimenzije popularne muzike, Grejsikovo razmatranje rasvetljava šta pripada sferi estetskog, pokazujući da se o njima može govoriti mimo društveno uspostavljenih značenja, a da estetske karakteristike mogu postati legitimna tema jednog posebnog teorijskog diskursa – estetičkom. Na temelju te mogućnosti, (Grejsikova) estetika popularne muzike bi, između ostalog, analizirala i odnos između estetskih odlika muzičkog dela i sklonosti slušalaca da na osnovu njih formulišu estetske stavove. Slušalačko iskustvo koje se ne usmerava na intepretaciju društvenih pretpostavki stvaralaštva i recepcije tako postaje legitimno iz Grejsikove perspektive, ali se time afirmiše i estetički diskurs koji se udaljava od pretpostavki, metoda i ciljeva šire društvene analize popularne muzike i zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“. U takvom poduhvatu se ne odbacuje društveno motivisano slušanje ili usmeravanje na značenja koje nudi popularna muzika, već se slušanje iz striktno estetskih razloga čini ravnopravnim sa ovim pristupima muzičkim delima, kao što se i estetički diskurs posvećen estetskim parametrima u slušanju i vrednovanju muzike čini podjednako važnim kao i istraživanje društvene relevantnosti muzike.

Ovako interpretirana, Grejsikova estetika muzike se približava svojevrsnoj demokratizaciji različitih oblika slušalačkog iskustva, odnosno, ravnopravnom tretiranju slušanja koncentrisanog na specifično estetsko i recepcije koja seže do društvenih vrednosti utkanih u jednu kompoziciju. Ovakvo tumačenje je u skladu i sa njegovim zaključcima u drugom poglavlju knjige. Estetska i društvena vrednost do kojih dopire slušalačko iskustvo nisu „konkurentne vrednosti“, ali istraživači društvene konotacije muzike ne bi trebalo da gube iz vida da bi „estetička teorija mogla da objasni nešto što sociologija ne može“, kao i obrnuto.<sup>464</sup> Međutim, da li Grejsik ostaje pri stavu o demokratizaciji različitih pristupa slušanju popularne muzike i u ostalim delovima tog poglavlja? Prve sumnje u to može izazvati već i sam problematičan izbor reči koje Grejsik koristi prilikom formulisanja već pomenute druge konsekvence njegove diskusije o „tezi o društvenoj relevantnosti“. On tvrdi da „neki ljudi nikad ne prevaziđu“ (eng. *outgrow*), odnosno, doslovnije rečeno,

---

<sup>464</sup> *Ibid*, str. 59.

„prerastu“ vrednovanje muzike mimo uzimanja u obzir društveno relevantnih značenja.<sup>465</sup> Ostaje otvoreno pitanje da li biranjem ovakvih reči Grejsik ipak sugeriše da postoji određena hijerarhija između ovih oblika slušanja. Slušanje zasnovano na estetskim karakteristikama se onda propagira kao nešto što je legitimno, ali je niže na lestvici u odnosu na „odraslu“, društvenim značenjima prožetu recepciju. Štaviše, ukoliko je to tačno, onda se može „prerasti“ i *estetički* diskurs koji se posvećuje „estetskoj dimenziji“ u slušanju, a u tom slučaju, zastupnici „teze o društvenoj relevantnosti“ su u potpunosti u pravu što su ignorisali ili odbacili estetičku tradiciju.

Dok se odgovarajuće teorijske konsekvence ne mogu povući iz prostog vezivanja za negativnu konotaciju reči koje Grejsik koristi na ovom mestu, mnogo veće probleme izaziva način na koji on predstavlja sopstveno rešenje problema odnosa između estetskog i društvenog, smatrajući da njegova analiza otvara mogućnost „interakcije“ između njih.<sup>466</sup> Izloženo Grejsikovo razmatranje doživljaja kompozicije “Bohemian Rhapsody” ne ukazuje na takvu vrstu odnosa između estetskih karakteristika i društveno relevantnih značenja koji se može nazvati „interakcijom“. Nasuprot tome, analiza načina na koji se pesma “Bohemian Rhapsody” može doživeti kao manifestacija društvenih vrednosti nakon inicijalnog dodira sa estetskim aspektima ove kompozicije (istaknutim u filmu *Vejnov svet*), sugeriše da se u ovom slučaju radi o jednostranoj relaciji. Američki estetičar o „interakciji“ isključivo govori kao o odnosu koji započinje estetskim aspektima (moćnim gitarskim rifovima), a završava društvenim vrednostima (većim razumevanjem za drugačiji pogled na svet), ali ne i obrnuto. Grejsik u drugom poglavlju knjige ne ilustruje situaciju koja bi slušaocima učinila prijemčivim za specifično muzičke aspekte jedne kompozicije uz pomoć određenih društvenih vrednosti afirmisanih tekstom kompozicije. Ukoliko slušamo pank muziku jer su nam privlačne ideje bunta i anarhije, da li ćemo zbog toga zavoleti specifične ritmičke kvalitete ove muzike, konkretnije rečeno, njenu ritmičku repetitivnost? Grejsik ovakvu problematiku ne razmatra u ovom poglavlju. Ipak, jedno mesto u knjizi bi moglo pružiti određenu sugestiju o tome kako bi se on odnosio prema toj problematici.

Podsećajući čitaocima na diskusiju o albumu „Pet Sounds“ grupe *Beach Boys*, Grejsik tvrdi da je u njoj pokazao da „interesovanje za romantičnu ljubav kao temu albuma

---

<sup>465</sup> *Ibid*, str. 61.

<sup>466</sup> *Ibid*, str. 59.

ograničava njegovu [estetsku; D. M.] privlačnost. Ako slušalac ne prihvata [*endorse*] romantičnu ljubav (...), onda ovaj aspekt albuma 'Pet Sounds' predstavlja prepreku, a ne pozitivnu karakteristiku".<sup>467</sup> Ove Grejsikove reči ostavljaju prostora za tvrdnju da bi sadržaj ponuđen tekstom određenih kompozicija na jednom albumu mogao nagnati slušaoca da obrati pažnju na estetske odlike muzike na tom albumu. „Romantična ljubav“ kao poželjna tema jedne pesme sa albuma „Pet Sounds” bi ga mogla privući da čuje i druge kompozicije, bogate estetskim karakteristikama i specifično muzičkim intervencijama, poput instrumentalne kompozicije koja nosi isti naziv kao i album.<sup>468</sup> Ipak, ovo predstavlja samo jednu teorijsku mogućnost u slučaju Grejsikove estetike. On nam ne objašnjava kako bi interesovanje za temu obrađenu tekstom pesme učinilo slušaoca prijemčivim za delikatne harmonske intervencije Brajana Vilsona o kojima je govorio muzički kritičar Džim Fjusili.

Kada govorimo o problemu navodne „interakcije“ u Grejsikovoj ilustraciji odnosa između estetskog i društvenog, potrebno je još jednom osvrnuti se na njegove motive da istakne mogućnost naknadnog društvenog uticaja popularne muzike koju smo zavoleli iz estetskih razloga. Da li je on bio direktno motivisan prevazilaženjem formalističke krajnosti koju je ilustrovao na početku poglavlja u korist šire estetike koja dopušta diskurs o društvenom uticaju popularne muzike? Kritika formalističkih estetika koju Grejsik sprovodi kasnije u tekstu mogla bi sugerisati da je ovo slučaj i u ovom poglavlju. Međutim, ovo se ne može nedvosmisleno tvrditi ukoliko uzmemo u obzir njegove stavove sa početka drugog poglavlja. Prisetimo se Grejsikove napomene o formalističkom usmerenju, u kojoj tvrdi da bi ono smatralo da „estetska privlačnost“ dela popularne muzike predstavlja preduslov diskusije o njegovoj političkoj konotaciji (kao u slučaju pesme „Born in the U.S.A.“).<sup>469</sup> Iz ove napomene proizilazi da formalizam ne odbacuje svako ukazivanje na društvene vrednosti u jednom muzičkom delu: postoji način na koji je moguće govoriti o njima, ali tom govoru nije mesto u razmatranju *estetske* vrednosti tog dela. Grejsik nam, nažalost, ne govori puno o odlikama formalističkog opredeljenja u tom kontekstu. Ipak, važno je primetiti da ovako shvaćen formalizam nije neprijateljski nastrojen prema teorijskom domenu zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“. Ukoliko je Grejsikov govor o

---

<sup>467</sup> *Ibid*, str. 49.

<sup>468</sup> Up. i *Ibid*, str. 19-20.

<sup>469</sup> *Ibid*, str. 45.

„interakciji“ estetskog i društvenog motivisan izbegavanjem formalizma kako bi se uspostavio demokratizovani odnos između različitih diskursa o muzici, onda je takva motivacija problematična, jer formalizam koji on ilustruje ne predstavlja nikakvu pretnju po istraživanje društvene relevantnosti muzike.

Od ilustrovanog formalističkog usmerenja, Grejsikova koncepcija se razlikuje po tome što ona iz samog estetskog vrednovanja ne isključuje značenje teksta i političku konotaciju utkanu u njega. Podsetimo, on smatra da će različiti elementi muzičkog dela biti važni u različitim kontekstima slušanja. „Interakcija“ za kojom tragamo mogla bi se onda tražiti u okolnostima u kojima tekst pesme sa društvenim značenjem doprinosi njenoj estetskoj vrednosti kada ga u određenom kontekstu slušalac smatra važnim za celokupni utisak o pesmi. Međutim, na ovom nivou rasprave o estetskoj relevantnosti popularne muzike, američki estetičar nas još uvek ne obaveštava na koji način bi tekst pesme mogao učestvovati u procenjivanju njene estetske vrednosti. Nasuprot tome, ta relevantnost se u drugom poglavlju primarno ističe govorom o specifično muzičkim i formalnim aspektima jedne kompozicije, a o mogućnosti društvenog uticaja se govori posebno – nakon što je „estetska dimenzija“ već afirmisana – pokazivanjem kako bi „Bohemian Rhapsody“ „estetskom privlačnošću“ proizvela taj uticaj.

Iako je u ovakvim okolnostima jasno da Grejsik ne zastupa formalizam kao estetičko opredeljenje koji je odredio na početku poglavlja, on je sopstvenom argumentacijom u nastavku učinio da se njegova koncepcija zapravo nalazi na poziciji bližoj tom usmerenju, nego zastupnicima „teze o društvenoj relevantnosti“. Kao i prethodno ilustrovani formalizam, on dopušta nezavisnu diskusiju o društvenoj konotaciji muzike (a u slučaju kompozicije „Bohemian Rhapsody“ sugerise i u čemu bi se ona sastojala), mogućnost društvenog uticaja povezuje sa delima ka kojima recipijenti gaje „estetsku privlačnost“, a afirmaciju estetskog sprovodi isticanjem formalnih aspekata popularne muzike. Iz ovoga, razume se, ne proizilazi da je potrebno tumačiti Grejsikovu estetiku u formalističkom ključu, već samo da je potrebno sagledati kako ovakvo njegovo postupanje svedoči o važnosti forme u *Slušanju popularne muzike*. Nezavisno od toga kakav odnos prema formalizmu Grejsik uspostavlja u ovom i drugim delovima knjige, njegovi osvrti na probleme koji se tiču forme ne bi trebalo da budu ugroženi tim odnosom. Ovo je posebno slučaj ukoliko imamo u vidu da on svoje

ključne stavove izlaže mimo argumentacije koja bi se mogla iskoristiti za opovrgavanje formalizma.

Grejsik na još jedan način pobuđuje sumnju čitalaca u svoje stavove o demokratizovanom odnosu između slušanja kao uzimanja u obzir estetskih karakteristika muzičkog dela i slušanja kao uviđanja društvene konotacije sugerisane tekstom vokalno-instrumentalne kompozicije. On završava drugo poglavlje tvrdeći da se slaže sa stavovima estetičara Rodžera Skrutona prema kome je „iskustvo muzike uvek dolaženje u dodir sa širom ljudskom zajednicom“.<sup>470</sup> Povezujući citirane reči sa prethodno izloženim primerima, Grejsik tvrdi da slušalac kompozicije “Bohemian Rhapsody” „u mašti stupa u zajednicu sa Fredijem Merkjurijem“.<sup>471</sup> Afirmativnim estetskim vrednovanjem jednog dela recipijent čini sebe prijemčivim za muziku te vrste i time, u krajnjoj instanci, odlučuje o tome kakva osoba želi da bude.<sup>472</sup> Grejsik ne razrađuje detaljnije u čemu se sastoji ovo slaganje sa Skrutonom, budući da se navedeni stavovi se nalaze na samom kraju drugog poglavlja, a Skrutonovoj estetici će se on vratiti dosta kasnije u knjizi. Kako u datom kontekstu interpretirati navedeni Grejsikov stav?

Ukoliko se Grejsikovo slaganje sa Skrutonom razume na uopšteniji način i tumači se kao tvrdnja o važnosti odnosa slušaoca prema zajednici kojoj pripada i u kojoj sprovodi slušalačke aktivnosti, onda nije jasno kako je ona relevantna za pitanje afirmacije specifično estetskog odnošenja prema delu popularne muzike. Slušanje muzike pretpostavlja određeni društveni kontekst – ono predstavlja specifičnu vrstu društvene razmene između autora i slušaoca (a šire gledano, i višestruku interakciju između drugih aktera koji utiču na produkciju, distribuciju i prodaju muzike), a estetski doživljaj muzike se često i odvija u društvenim okolnostima. Ovo je početna, podrazumevana tačka u svim prethodno sprovedenim Grejsikovim analizama i iz njene uopštenosti se ne mogu derivirati nikakve posledice koje se izložene estetičke problematike: pitanja doživljaja estetskih karakteristika i sklonosti slušalaca da ovoj ili onoj kompoziciji pridaju estetsku vrednost. Ovo je istovremeno i zajednička pretpostavka Grejsikovog teorijskog pristupa i zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“. Uostalom, kad to ne bi slučaj, Grejsik ne bi ni mogao da vodi

---

<sup>470</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>471</sup> *Ibid*.

<sup>472</sup> *Ibid*, str. 72.

argumentovanu raspravu sa tim autorima. Njegovi stavovi upravo i jesu ubedljivi jer su kompatibilni sa temeljnim postavkama istraživača društvene relevantnosti. U ovom obliku, Grejsikovo isticanje slaganja sa Skrutonom je prosto redundantno.

Da li se na isti način može interpretirati i Grejsikovo slaganje sa konkretnijim Skutonovim stavom da izborom određene muzike istovremeno biramo i „kakva osoba želimo da budemo“? Ukoliko se jedna osoba pre estetske afirmacije određenog dela popularne muzike pita da li to delo potvrđuje njenu odluku povodom toga „kakva osoba želi da bude“, to podrazumeva da je ta osoba pre estetskog vrednovanja izvršila i određenu interpretaciju društvene konotacije koju podrazumeva to delo. Međutim, ukoliko je Grejsik prethodno dozvolio da slušaoci „nikad ne prerastu“ vrednovanje muzike mimo potrage za društveno relevantnim značenjima, nije jasno kako bi slušaočevo uživanje u „gitarским solажama“ kao estetskim karakteristikama nužno iziskivalo i potrebu za društvenom interpretacijom te muzike. Taj slušalac se nikad ne mora zapitati u kojoj meri ga iskustvo ove muzike približava stvarnoj ili imaginarnoj „ljudskoj zajednici“ utemeljenoj na društvenim vrednostima pronađenim u njoj, a tome ne mora razmišljati ni estetičar koji tumači ovakvu vrstu slušanja. Slušalac može doći do ove mogućnosti tek ukoliko odluči da uživanje u specifično estetskim karakteristikama dela proširi u pravcu potrage za nekim drugim vrednostima, ali može i bezbedno ograničiti svoj doživljaj na domen estetskog. Sledstveno tome, ukoliko je u slučaju prve ponuđene interpretacije Grejsikovo slaganje sa Skrutonom redundantno i ne doprinosi njegovoj afirmaciji estetskog doživljaja popularne muzike, u slučaju stava o izboru „kakva osoba želimo da budemo“ to slaganje postaje čak i problematično. Ono dovodi do toga da se Grejsik udaljava od sopstvenih stavova o ravnopravnosti estetskog i društvenog u slušalačkom iskustvu.

### *Zaključak*

Bez obzira na izložene probleme u Grejsikovom isticanju važnosti estetskog doživljaja popularne muzike u odnosu na druge oblike iskustvenog dodira sa njom, analiza njegovih stavova je pokazala da oni umnogome počivaju na razmatranju slušalačkog iskustva muzičke forme. Ovo se može uočiti kako u delovima drugog poglavlja u kojima se afirmiše slušanje koje je usmereno na estetske karakteristike popularne muzike, tako i u delovima u kojima se uspostavlja odnos između ovakve



slušalačke prakse i načina na koji delo te vrste može naknadno promovisati i društvene vrednosti. Usmerenost slušalaca na formalne i specifično muzičke aspekte implicitno ili eksplicitno je potvrđena u svim analizama koje je Grejsik sproveo u ovom poglavlju. Na nju implicitno ukazuju čak i Dolfsmini stavovi o „intrinzični vrednom“ slušanju rokenrola u slučaju holandskih tinejdžera, dok je nešto eksplicitnije istaknuta u izjavama Kitvaninih sagovornika o važnosti „ritma“ u hip hopu i rezultatima Valsеровог upitnika u kome su gitarske solaže i „moćni bubnjevi i bas“ među najvažnijim aspektima hevi metala za slušaoce. Grejsik i sâm u sličnom duhu izdvaja formalne i specifično muzičke karakteristike i njihov značaj u doživljaju popularne muzike prilikom sagledavanja primera kompozicije „Bohemian Rhapsody“ u *Vejnovom svetu* – između ostalog, reakciju prikazanih likova na ritmičke aspekte te kompozicije i prepoznatljiv gitarski rif.

Istovremeno, upadljivo je da Grejsik, sprovodeći navedene analize, ne koristi estetički pojam forme i ne otvara teorijsko razmatranje značaja ovog aspekta dela popularne muzike kao onog elementa dela koji je najdirektnije povezan sa „estetskom dimenzijom“ koju on afirmiše u ovom delu knjige. Isticanjem onih odlika dela popularne muzike koje su bliske Hanslikovom poimanju specifično muzičkog i forme, Grejsik se nalazi u domenu teorijskog interesovanja koje ga mnogo više približava tradiciji estetike (od koje se on u početnim delovima knjige na različite načine ograđuje) nego što bi on bio spreman da prizna. U okolnostima udaljavanja od tradicije, forma u njegovoj koncepciji ipak zadobija svoje mesto u primerima i usputnim objašnjenjima, kojima on ukazuje na one karakteristike muzičkog dela koje potvrđuju njegovu estetsku relevantnost. Budući da su ovakve ilustracije „estetske dimenzije“ popularne muzike presudne za njegovu argumentaciju u ovom poglavlju, konkretnije promišljanje formalnih aspekata popularne muzike bi rezultiralo jasnijom artikulacijom njegovih estetičkih stavova. Iako se forma popularne muzike ističe u primerima, izostanak otvorenog diskursa o njoj ipak ima negativne posledice po njegovu koncepciju. Ne tematizujući formu, Grejsik propušta da u odbrani estetskog interesovanja za popularnu muziku (a time i estetičkog diskursa o njoj) zaista podvuče šta je u muzičkom delu slušaocu važno prilikom slušalačkog iskustva i da se ovi aspekti jasno razdvoje od drugačijeg interesovanja koje bi slušalac mogao imati. Konkretniji govor o formalnim aspektima popularne muzike predstavljao bi i

svojevrsnu protivtežu neobrazloženim, problematičnim stavovima poput isticanja da je „iskustvo muzike uvek dolažanje u dodir sa širom društvenom zajednicom“.<sup>473</sup>

Ne treba izgubiti iz vida da je Grejsik u ovom poglavlju želeo da afirmiše i sam estetički diskurs o popularnoj muzici, budući da ovaj pristup savremenim muzičkim fenomenima dovode u pitanje ili ignorišu istraživači koji se posvećuju problemu društvene relevantnosti te muzike. Kao što je njegovo isticanje važnosti estetskih karakteristika popularne muzike poslužilo pokazivanju da estetika i dalje ima šta da kaže o fenomenima ove vrste, tako bi i otvoreniji govor o formi u njegovoj estetici mogao dodatno doprineti ostvarivanju tog cilja. Povezivanjem sopstvene afirmacije estetike kao discipline sa estetičkom tradicijom, američki estetičar bi ojačao svoju poziciju u odbrani ovog diskursa od napada koji dolaze od zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“: on bi tako pokazao da estetičko teoretisanje o doživljaju muzike poseduje istorijski kontinuitet i da se ono već pozabavilo sličnim problemima. Tako je, između ostalog, i Hanslik pisao o pokušajima redukovanja specifično estetskog interesovanja za muziku na druge čovekove potrebe i razlikovao estetičko proučavanje tog interesovanja od društvene i istorijske interpretacije muzike.<sup>474</sup> Dok u Grejsik ispoljava tendenciju da svoj teorijski poduhvat poveže sa onim estetikama u kojima pronalazi slične teorijske motive, njegova analiza popularne muzike u drugom poglavlju bi se pre mogla povezati sa Hanslikovim insistiranjem na specifično muzičkom nego sa Skrutonovim isticanjem povezanosti vrednovanja muzike i odabira „kakva osoba želimo da budemo“.<sup>475</sup>

Sudeći po izostanku Grejsikovog referisanja na estetičko nasleđe u ovom kontekstu, njegovo postupanje sugerise da on svesno odlučuje da ostavi po strani rešenja do kojih je došla estetička tradicija, kako se njegov poduhvat ne bi poistovetio sa njenim ograničenjima i potpao pod kritiku savremenih istraživača popularne muzike, pa i zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“. Razloge za takvo postupanje verovatno treba tražiti i u činjenici da u nastavku knjige Grejsik kritikuje formalističku estetiku i Hanslikovu koncepciju, pa ne želi da preuzme neke od problematičnih teorijskih mehanizama tih teorijskih usmerenja. U ovakvim okolnostima, otvorenija diskusija o formi bi mogla pobuditi neželjene asocijacije ka koncepcijama čije početne

---

<sup>473</sup> *Ibid*, str. 72.

<sup>474</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 100-103.

<sup>475</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 72.

pretpostavke Grejsik ne prihvata. Međutim, takvo odnošenje prema teorijskoj i terminološkoj aparaturi tradicionalne estetike dovodi do toga da formalni estetski fenomeni ne dobijaju odgovarajući tretman u kontekstu u kome argumentacija direktno zavisi od njih.

Isticanje uloge forme u ovom učenju ne treba se zadržati na jednostavnoj konstataciji da američki estetičar o estetskim i specifično muzičkim aspektima kompozicija popularne muzike mora govoriti koristeći se terminološkim rešenjima tradicionalne estetike i govoriti o „formi“ kad god na ove aspekte ukazuje. U takvom slučaju, problem bi bio jednostavno rešen svojevrsnom redakturom Grejsikovog teksta kako bi on bio kompatibilniji sa estetičkom tradicijom. Međutim, cilj ovog rada se ne ogleda u insistiranju na terminološkoj preciznosti i prilagođavanju ove estetičke analize teorijskoj aparaturi koja pripada tradicionalnim paradigmama u estetici. Razume se, Grejsik ne mora otvoreno ukazivati na višeznačan pojam forme, preuzet iz opštije estetičke tradicije ili iz Hanslikove koncepcije koju ima u vidu u drugim delovima knjige. Štaviše, on ne mora ni implicitno – u svojim primerima – ukazivati na formalne aspekte popularne muzike. Estetički diskurs se može sprovoditi i bez osvrta na estetske fenomene te vrste. Međutim, u okolnostima u kojima formalne karakteristike popularne muzike direktno doprinose celokupnoj njegovoj argumentaciji o tome da „estetska dimenzija“ ove vrste muzike jeste relevantna za mnoge slušaoce, Grejsikov osvrt na formu kao estetički problem jeste opravdano očekivan. Ukoliko je formalno i specifično muzičko već prisutno u prethodno prikazanim analizama, propuštanje da se otvoreno odredi prema tim aspektima popularne muzike sugerise da postoji razlog zbog kojih Grejsik zazire od primene obrazaca estetičke tradicije. Razmatranje uloge forme u njegovom učenju zato neću ostaviti u ovom radu na nivou konstatacije da je forma neprestano *prisutna*, ali nikad direktno *tematizovana* u različitim kontekstima koje on uspostavlja, već ću tragati za mogućim razlozima za takvo njegovo postupanje, kao i za potencijalnim problemima koje ovakve Grejsikove odluke izazivaju u njegovoj koncepciji.

Izostanak otvorenog govora o formi u ovom poglavlju može se tražiti u još jednoj karakteristici Grejsikovog estetičkog diskursa. Naime, afirmisanje estetskog u popularnoj muzici on na pomenutom mestu sprovodi negativnim putem, preko kritike zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“. On o specifično estetskom govori pokazujući šta teoretičari ove vrste *nisu* uzeli u obzir. U takvom kontekstu, Grejsik

pruža ilustraciju onoga što pripada „estetskoj dimenziji“ popularne muzike kada formuliše svoj odgovor na drugačije formulisane stavove istraživača društvene relevantnosti, umesto da neposrednim teorijskim razmatranjem izdvoji ono što je specifično estetsko u doživljaju muzike i razlikuje ga od vanestetskih sadržaja pridatih muzici i slušalačkom iskustvu. Da je afirmaciji estetskog pristupio na pomenuti način, možda bi formalne karakteristike popularne muzike zadobile konkretniju tematizaciju, mimo uloge koju imaju u primerima na koje Grejsik ukazuje. Ipak, takav diskurs o formi je u izvesnom smislu unapred osujećen činjenicom da se on na samom početku poglavlja ograđuje od formalizma kao jedne estetičke krajnosti. Iako afirmacija iskustva forme ne vodi nužno u formalizam, ne treba izgubiti iz vida da i sam Grejsik formuliše svoju estetičku koncepciju u teorijskoj klimi u kojoj se pojam forme poistovećuje sa opredeljenjem koje je na više načina neusklađeno sa početnim pretpostavkama njegovog teorijskog poduhvata. Kako pojmom forme ne bi izazivao problematične asocijacije u pravcu tog usmerenja, za Grejsika je bezbednije da ograniči diskusiju o formalnom i specifično muzičkom na primere i objašnjenja, demonstrirajući svoje neslaganje sa dominantnim diskursima poput istraživanja društvene relevantnosti muzike ili tumačenja savremenog stvaralaštva iz perspektive restriktivnog i tradicionalističkog formalizma.

Na kraju, do problema u načinu na koji Grejsik izlaže svoju koncepciju u drugom poglavlju knjige dolazi i zbog njegovog metodološki problematičnog pokušaja da različite uloge koje popularna muzika može imati – estetsku, ali i društvenu – razmatra paralelno. Njegova ambicija da demokratizuje različite vrste iskustvenog odnošenja prema popularnoj muzici, kao i različite teorijske diskurse o njoj, u poglavlju u kome već sprovodi afirmaciju estetskog interesovanja i estetičkog diskursa, čini da estetsko i estetičko nije u potpunosti afirmisano pre nego što dolazi do tih demokratizacija. Mimo nekolicine njegovih stavova o specifično estetskom, izloženih tokom obrazlaganja propusta koji čine istraživači društvene relevantnosti muzike, kompleksnost postavljene problematike jeste još jedan razlog zbog koga čitalac u ovom delu knjige ne dobija dovoljno informacija o tome šta je zaista „specifično estetsko“ u višestrukom iskustvu popularne muzike i šta je tačno predmet estetičkog diskursa o njoj. Zbog toga, u nastavku rada je potrebno razmotriti u kojoj meri su različiti nivoi Grejsikovog govora o popularnoj muzici međusobno usklađivi i da li složenost tog poduhvata ima određene posledice i po značaj koji se pridaje formi

u *Slušanju popularne muzike*. Kako bi to bilo moguće učiniti, neophodno je sagledati kako ovaj autor postupa kada formuliše sopstvena estetička rešenja govoreći o mehanizmima doživljaja i vrednovanja popularne muzike.

## Grejsikova kritika Hanslikove estetike i „teze o aktivnom slušanju“<sup>476</sup>

*Doživljaj i vrednovanje popularne muzike u netipičnom teorijskom kontekstu Grejsikove knjige*

Nakon detaljnog razmatranja važnosti estetskog interesovanja za popularnu muziku u početnim poglavljima, Grejsikove teorijske težnje se u nastavku *Slušanja popularne muzike* okreću konkretnijim problemima koje izaziva pitanje estetskog doživljaja i vrednovanja popularne muzike. Sudeći po naslovima predstojećih delova knjige, problem estetskog vrednovanja dobija u njima značajno mesto. Kao što je pomenuto u prvim delovima rada, Grejsik otvara pitanja vrednovanja već u trećem poglavlju „Estetički principi i estetska svojstva“ (*Aesthetic Principles and Aesthetic Properties*), iako ono pripada prvoj celini knjige, dok je problem vrednovanja primarni predmet njegovog interesovanja u narednoj celini koja nosi naziv „Estetska vrednost popularnog“ (*The Aesthetic Value of the Popular*).<sup>477</sup> Ovoj celini pripadaju poglavlja „Uvažavati, procenjivati i evaluirati muziku“ (*Appreciating, Valuing, and Evaluating Music*) i „Ideje o slušanju i čujanju“ (*The Ideas of Listening and Hearing*). Činjenica da Grejsik čak tri poglavlja rezerviše za pitanja estetskog vrednovanja sugerise da je ova tematika njemu posebno važna, ali istovremeno nameće i pitanje u kakvom su odnosu različiti pristupi problemu vrednovanja u njima. Da li on u navedenim trima poglavljima pokušava da formuliše sopstvenu teoriju o mehanizmima vrednovanja popularne muzike? Takođe, da li ovakav poredak temâ doprinosi ostvarenju teorijskih ciljeva koje on sebi namenjuje? Pre konkretnijeg izlaganja Grejsikovih estetičkih stavova i uloge koju muzička forma ima u njima, potrebno je ukratko uporediti način na koji se u pomenutim poglavljima pristupa ovoj problematici. Započnimo razmatranje ilustracijom temâ koje on obrađuje u njima.

U trećem poglavlju knjige, Grejsik započinje diskusiju o vrednovanju popularne muzike problematizujući tradicionalnu estetičku težnju ka formulisanju „univerzalnih

---

<sup>476</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovim radovima: Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music“, *Possible worlds of contemporary aesthetics: aesthetics between history, geography and media: proceedings / 21st International Congress of Aesthetics ICA 2019, Belgrade, 2019*, Nataša Janković, Boško Drobnjak and Marko Nikolić (ur.), University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrade, 2019, str. 1238-1243. Milenković, D. "Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music", u: *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, "21st ICA Meets Popular Inquiry", 2020: 1 (Vol 6), str. 2-13.

<sup>477</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 73-99, 115-150.

principa vrednovanja“ na kojima bi se temeljili mehanizmi vrednosnog suđenja koje recipijenti primenjuju u dodiru sa različitim muzičkim ostvarenjima.<sup>478</sup> Nasuprot ovakvoj teorijskoj težnji, Grejsik sugerise da slušalac treba da poseduje samo određene „kompetencije“ – smernice za odgovarajuće slušanje i vrednovanje muzičkih fenomena koji pripadaju jednom žanru popularne muzike. Preuzimajući terminologiju od muzičkog teoretičara Roberta Hetena (*Robert Hatten*),<sup>479</sup> Grejsik razlikuje „stilističke“ i „strateške“ kompetencije koje slušalac muzike treba da poseduje kao svojevrsne preduslove vrednosnog odnošenja prema popularnoj muzici, a njih ilustruje na primerima različitih pisanih svedočanstava o slušanju bluz muzike.

Četvrto poglavlje predstavlja izvestan prekid započetog razmatranja, jer se interesovanje autora pomera ka opštijoj estetičkoj problematici razlikovanja različitih vrsta (i nivoa) vrednosnog odnošenja prema muzici. Reč je o razlici između engleskih termina „*appreciation*” i „*evaluation*”, koje prevodim rečima „uvažavanje” i „evaluacija” (a razloge za ovakav prevod ću objasniti u nastavku rada). Prvi termin imenuje vrednosno procenjivanje *iskustva* slušanja muzike, dok drugi označava procedure vrednovanja samog muzičkog *dela*.<sup>480</sup> Tim oblicima vrednovanja Grejsik pridružuje u ovom poglavlju čak i vrednosno odnošenje prema recipijentima određene muzike. Pored različitih predmeta vrednovanja u iskustvu slušanja muzike, Grejsik veliku pažnju posvećuje i diskusiji o tome da li se vrednost dela popularne muzike tiče kognitivnog sadržaja koje iskustvo muzike može ponuditi slušaocu.

Autor će se u petom poglavlju knjige vratiti na raspravu o tome u čemu se sastoji adekvatan slušalački pristup popularnoj muzici, a u ovom slučaju će svoje stavove još jednom zasnovati na kritici tradicionalne estetike – ovoga puta, takozvane „teze o aktivnom slušanju“.<sup>481</sup> Grejsik zastupnicima ove teze (između ostalih, i Hansliku) pripisuje misao da odgovarajući slušalački čin striktno ograničavaju na svesno i znalačko percipiranje forme određenih kompozicija, pri čemu slušalac celokupnu svoju pažnju posvećuje kompoziciji i isključivo se prepušta odlikama dela pri doživljaju kompozicije. Tezama ove vrste on se suprotstavlja navodeći da slušalačka

---

<sup>478</sup> *Ibid*, str. 73-77.

<sup>479</sup> *Ibid*, str. 77. Up. i Hatten, Robert, S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, str. 29-32.

<sup>480</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 110-113.

<sup>481</sup> *Ibid*, str. 134-143.

praksa u slučaju popularne muzike nije na ovaj način ograničena, pa bi primena „aktivnog slušanja“ na popularnu muziku ne samo dovela u pitanje onu vrstu slušalačkih aktivnosti koja je uobičajena u tom slučaju, već bi recipijenta lišila mogućnosti percipiranja nekih ključnih odlika muzičkog dela. Ukoliko tu problematiku povežemo sa problemom vrednovanja (budući da je Grejsik smešta u tematsku celinu posvećenu toj temi), ovo poglavlje predstavlja diskusiju sa estetičkom tradicijom o tome kakav bi oblik doživljavanja muzike predstavljao sigurno tlo za vrednosne stavove o muzici i da li drugačije slušanje od „aktivnog slušanja“ omogućava da se popularnoj muzici pripiše estetska vrednost.

U ovom kratkom izdvajanju osnovnih stavova koje Grejsik zastupa u trećem, četvrtom i petom poglavlju knjige nisu obuhvaćene sve teme koje on u njima obrađuje. Međutim, već se i na osnovu sažetog prikaza osnovnih zaključaka u ovim poglavljima može uočiti da u ovoj knjizi nalazimo netipičnu okolnost da Grejsik prvo govori o preduslovima vrednovanja popularne muzike, a tek nakon toga analizira u čemu se sastoji odgovarajući slušalački pristup popularnoj muzici. Smatram da ovakav poredak stvari može izazvati probleme u interpretaciji Grejsikove estetike. Konkretnija teorijska obrada slušalačkog pristupa popularnoj muzici, kojom bi se najpre izdvojili oni aspekti slušalačkog iskustva koje je potrebno uzeti u obzir u odgovarajućem vrednosnom suđenju o ovoj muzici, doprinela bi bližem razumevanju njegovog govora o „kompetencijama“ potrebnim za slušanje popularne muzike. Potreba za detaljnijom analizom Grejsikovih stavova o estetskom doživljaju popularne muzike još je uočljivija ukoliko se prisetimo da do konkretizovanja njegovih teza o tome u čemu se sastoji estetsko interesovanje za popularnu muziku ne dolazi u drugom poglavlju knjige.

Kao što je prethodna analiza drugog poglavlja knjige pokazala, izostanak Grejsikovog razmatranja konkretnih odlika doživljaja popularne muzike u njemu se, u izvesnom smislu, može opravdati činjenicom da je diskusija o slušanju muzike bila postavljena u specifičan kontekst. Grejsiku je bilo važno da afirmiše važnost specifično estetskog odnošenja prema popularnoj muzici, jer takvo odnošenje odbacuju istraživači društvene relevantnosti muzike. Ova odbrana estetskog je mogla biti sprovedena i bez detaljnijeg govora o tome u čemu se estetski doživljaj popularne muzike tačno sastoji. Zbog toga se od Grejsika očekuje da se u predstojećim delovima knjige detaljnije pozabavi načinom na koji slušalac doživljava popularnu muziku. Peto poglavlje u



kome se govori o razlikama između „aktivnog“ i „pasivnog“ slušanja tako postaje problematika koja se direktno nadovezuje na teme otvorene u drugom poglavlju. Da li će „aktivno“ ili „pasivno“ slušanje – ili čak obe vrste doživljaja – predstavljati pravi odgovor na pitanje u čemu se sastoji estetsko iskustvo popularne muzike, dilema je koja se otvara nakon što je estetsko interesovanje za popularnu muziku legitimisano uz pomoć kritike „teze o društvenoj relevantnosti“. Sledstveno tome, razmatranje „aktivnog slušanja“ i drugih slušalačkih praksi može upotpuniti Grejsikove stavove o tome šta je specifično estetsko u doživljaju popularne muzike i time predstavljati rešenje problema na koje smo skrenuli pažnju u analizi drugog poglavlja knjige.

Diskusija o „aktivnom slušanju“ i njegovom mestu u iskustvu popularne muzike predstavlja priliku da Grejsik konkretizuje svoje teze o slušanju ove vrste muzike (čija je važnost ilustrovana i činjenicom da se slušanje pominje i u naslovu knjige), pa nije sasvim jasno zašto on to čini tek u petom poglavlju, a ne neposredno nakon drugog. Da pitanju vrednovanja popularne muzike nije mesto između ovih dvaju poglavlja, pokušaću da ilustrujem jednom analogijom sa sferom politike. Ukoliko bi drugo poglavlje o afirmaciji estetskog predstavljalo borbu protiv „spoljnih neprijatelja“, peto poglavlje o „aktivnom slušanju“ i drugim oblicima estetskog iskustva muzike bi bio „rad na unutrašnjoj politici“. Ukoliko nastavimo da pratimo predloženu analogiju, mogli bismo primetiti da rad na unutrašnjoj politici jednog društva predstavlja *opštiji* zadatak koji prethodi razmatranju konkretnijih problema određenih društvenih sektora – recimo, problemima sektora sudstva, koji, prema uspostavljenoj analogiji, predstavlja dobar pandan estetskom vrednovanju i „suđenju“. *Mutatis mutandis*, temeljnija odluka o odgovarajućim praksama slušanja bi u Grejsikovoj estetici morala *prethoditi* konkretnijim tezama o vrednosnom odnošenju prema muzici, bilo da je u njima reč o „estetičkim principima“, „kompetencijama“ ili „standardima ukusa“.

Kako bih Grejsikove stavove o vrednovanju izložio u što jasnijem obliku, kao i da bih udeo koji ima forma u njegovom učenju nastavio da pratim od samog čina slušanja do formulisanja vrednosnog suda, u nastavku rada ću navedena poglavlja razmatrati obrnutim redosledom. Najpre ću govoriti o različitim aspektima slušanja popularne muzike koje on uzima u obzir u petom poglavlju, da bih naknadno sagledao u kojoj meri ovi aspekti odgovaraju „kompetencijama“ kao preduslovima vrednovanja koje ilustruje u trećem poglavlju. Ovakav interpretativni poduhvat unapred je olakšan činjenicom da su tematike ovih poglavlja formulisane gotovo u potpunosti nezavisno

jedna od druge. Grejsikova kritika „teze o aktivnom slušanju“ sprovodi se mimo rezultata njegove analize mehanizama vrednovanja popularne muzike koji se ne zasnivaju na „estetičkim principima“.

U kakvom je odnosu četvrto poglavlje Grejsikove knjige prema netipičnoj situaciji u kojoj se nalazimo prilikom interpretacije odgovarajućeg slušalačkog pristupa i procedura vrednovanja popularne muzike? Pre svega, treba istaći da problemi razlikovanja „uvažavanja“ (*appreciation*) kao vrednovanja iskustva i „evaluacije“ (*evaluation*) kao procenjivanja estetskog predmeta prevazilaze granice Grejsikove diskusije o specifičnostima doživljaja i vrednovanja popularne muzike koje su u fokusu ovog rada. Grejsikovi stavovi o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ ne svedoče o posebnom ponašanju recipijenata u dodiru sa popularnom muzikom, već se bez posebne dopune mogu primeniti na širi domen estetike muzike, a mogu se indirektno iskoristiti i u razmatranjima unutar estetičkog diskursa koji nije ograničen na muziku. Opštije estetičke dileme on rešava i drugim stavovima u ovom poglavlju, recimo, kada pokazuje da termin „estetska vrednost“ može označavati dve različite stvari – instrumentalnu vrednost nekog objekta da izazove estetsko iskustvo i nezavisnu, samostalnu vrednost doživljaja uz pomoć koga recipijent uviđa estetska svojstva predmeta.<sup>482</sup> Razmatranja ove vrste jesu značajna i unose red u estetičku terminologiju, ali ne doprinose rešavanju pitanja „standarda ukusa“, koje Grejsik upravo i pominje na početku tog poglavlja.<sup>483</sup> Zbog toga, čitalac biva u izvesnoj meri izneveren kada očekuje konkretan doprinos autora o ovoj temi, a ne diskusiju o opštijim estetičkim dilemama.

Umesto analize vrednovanja dela popularne muzike, izgleda da je u četvrtom poglavlju Grejsiku važan govor o *granicama* vrednosnog suđenja iz perspektive „uvažavanja“ i „evaluacije“, a ne o *primeni* tih oblika vrednovanja na domen popularne muzike. Ne pružajući smernice o tome u čemu bi se sastojalo odgovarajuće vrednovanje muzike (čak i ukoliko je ono višestruko), on se u diskusiji o „standardima ukusa“ zadržava na tezama da ne postoje nedvosmisleni kandidati za takve standarde, već su različiti standardi primenljivi u zavisnosti od okolnosti u kojima se muzika sluša.<sup>484</sup> Isticanje izazova koji postoje u oblicima estetskog suđenja

---

<sup>482</sup> *Ibid*, str. 106.

<sup>483</sup> *Ibid*, str. 103.

<sup>484</sup> *Ibid*, str. 122-123, 127-129.

tako ne predstavlja dalje razvijanje njegovih teza o uslovima odgovarajućeg vrednovanja u vidu „kompetencija” koje slušalac treba imati u dodiru sa jednim oblikom popularne muzike. Takođe, Grejsikovo pokazivanje da je problematika vrednovanja komplikovana i da upoređivanje vrednosti različitih ostvarenja jednog žanra ne vodi odgovoru na pitanja poput toga „koji je album Bitlsa najbolji” ne doprinosi ni njegovom isticanju važnosti estetike u interdisciplinarnom proučavanju popularne muzike.<sup>485</sup> Da li savremena estetika učestvuje u razgovoru o popularnoj muzici isticanjem da je „sve što je lepo, teško” ili pokazivanjem kako bi izgledalo vrednovanje popularne muzike bar u slučaju jednog oblika slušanja koji estetika može objasniti?<sup>486</sup> Dok su teorijski uvidi o teškoćama vrednovanja sasvim na mestu u opštijem estetičkom diskursu koji metodološki iscertava izazove koje treba prevladati, nije sasvim očigledna njihova relevantnost u Grejsikovom formulisanju estetičke pozicije koja se tiče popularne muzike, a posebno ne između njegovog konkretnijeg govora o „kompetencijama” i diskusije o „aktivnom slušanju”.

Nadalje, postoje izvesni problemi u teorijskom i terminološkom usklađivanju poglavlja o „uvažavanju” i „evaluaciji” sa načinom na koji o popularnoj muzici američki estetičar govori u trećem i petom poglavlju. Konkretnije rečeno, nije jasno u kojoj meri se pomenuta dihotomija može primeniti na Grejsikovu analizu slušanja bluz iz perspektive govora o „stilističkim” i „strateškim” kompetencijama, kao i da li ova podela doprinosi njegovoj naknadnoj kritici „teze o aktivnom slušanju”. Probleme ove neusklađenosti ilustriraću nešto kasnije u radu, nakon detaljnijeg razmatranja termina „uvažavanje” i „evaluacija”, kao i njihove uloge u Grejsikovoj argumentaciji. U ovom trenutku, važno je istaći da su, za potrebe ovog rada, njegove analize slušalačkih praksi u dodiru sa bluz kompozicijama i naknadno razmatranje problematike „aktivnog slušanja” mnogo važnije od njegovih opštijih estetičkih stavova, pa time i od dihotomije „uvažavanja” i „evaluacije”.

Ključ za razumevanje teorijskih mehanizama Grejsikove estetike leži u mogućnosti da oni budu primenljivi na različite primere (slušanja) popularne muzike, a posebno na one koje i sam autor ima u vidu. U primerima i ilustracijama, uočava se kako on vidi doprinos estetičkog diskursa u savremenom proučavanju fenomena popularne muzike. Da bismo, u tom duhu, razmotrili u kojoj meri je njegova estetika ubedljiva

---

<sup>485</sup> *Ibid*, str. 120, 122-123, 129.

<sup>486</sup> Up. Platon, „Hipija veći”, u: *Dijalozi*, Grafos, Beograd, 1987. str. 225.

kada se primeni na konkretne slušalačke prakse, potrebno je da precizno predstavimo temeljne stavove te estetike. U potrazi za osnovama Grejsikove estetike popularne muzike zbog toga nisu presudna njegova teorijska rešenja kada je reč o razlikovanju različitih oblika vrednovanja koje estetika može proučavati. Ono što jeste presudno je to kakav oblik slušanja odgovara popularnoj muzici (što je predmet petog poglavlja) i koje su kompetencije potrebne da bi to slušanje rezultiralo odgovarajućim vrednosnim stavom (što je predmet trećeg poglavlja). Ipak, Grejsik i u četvrtom poglavlju delimično doprinosi potrazi za teorijskim mehanizmima estetike popularne muzike kada u razmatranju primera sugerise koji su to aspekti muzičkog dela značajni u „uvažavanju“ jednog iskustva, a koji su neophodni u upoređivanju različitih muzičkih dela prilikom „evaluacije“. Budući da će se Grejsikove analize i u ovom slučaju direktno i indirektno ticati muzičke forme, ovo poglavlje treba u određenoj meri razmotriti i u ovom radu.

Na kraju, analizom pitanja važnosti kognitivnog sadržaja muzike u četvrtom poglavlju američki estetičar pre nastavlja odbranu specifično estetskih aspekata koji dolaze do izražaja u doživljaju popularne muzike – odbranu započetu u prvim poglavljima – nego što razvija svoje ideje o vrednovanju. Kao takve, ni one ne doprinose analizi konkretnih vrednosnih mehanizama u dodiru sa popularnom muzikom, za kojima u ovom radu tragamo nakon sagledavanja Grejsikovih stavova o estetskom doživljaju. Ovakvu potragu umnogome ometa i to što je on i na ovom mestu, kao i u prvom poglavlju, neprestano opterećen pitanjem šta *ne treba* činiti u estetičkom teoretisanju o popularnoj muzici. Grejsik se ponovo okreće vraćanju tog teoretisanja na pravi kolosek, kritikujući kognitivističku tendenciju ka izjednačavanju slušalačkog doživljaja sa dolaženjem u dodir sa različitim simbolima, a dovodi u pitanje i preterane ambicije određenih estetičara ka sveobuhvatnom upoređivanju različitih muzičkih žanrova, poput klasične muzike i roka.<sup>487</sup> Ostajući u granicama ovakvog „apofatičkog“ vođenja teksta, Grejsik ne daje sebi priliku da i sâm teorijskim sredstvima formuliše u čemu se sastoje procedure vrednovanja. On to ipak čini u trećem poglavlju govorom o „stilističkim“ i „strateškim“ kompetencijama, što je još jedan razlog zašto je ovaj deo njegove knjige važniji za potrebe ovog rada.

---

<sup>487</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 114-118, 123-133.

Sledstveno tome, treće i peto poglavlje će u nastavku rada igrati važniju ulogu u potrazi za značajem forme u Grejsikovoj estetici popularne muzike, dok ću se na mesto koje ima forma u četvrtom poglavlju osvrnuti nakon analize stavova o „aktivnom slušanju“ i „kompetencijama“ potrebnim za vrednovanje popularne muzike. Kako bi se pre razmatranja „kompetencija“ kao preduslova vrednovanja razrešile dileme o odgovarajućem obliku slušanja popularne muzike, u predstojećem delu rada ću analizirati Grejsikov odnos prema tradicionalnoj estetici i zastupnicima „teze o aktivnom slušanju“, koji će se u najvećoj meri ticati upravo Hanslikovog učenja.

*„Teza o aktivnom slušanju“ i važnost Hanslikovog učenja u Grejsikovoj kritici te teze*

Razmatranje započinjemo ilustrovanjem stavova koje Grejsik pripisuje zastupnicima „teze o aktivnom slušanju“ muzike, teze koja će biti neposredan predmet njegove kritike u najvećem delu petog poglavlja *Slušanja popularne muzike*. „Teza o aktivnom slušanju“ zasniva se na mišljenju da do estetskog doživljaja muzike dolazi samo ukoliko slušalac aktivno i svesno pristupa kompoziciji, odnosno usmerava se neposredno na njenu strukturu i formalne aspekte.<sup>488</sup> Nasuprot tome, ukoliko slušalac nije uspeo da usmeri svu svoju pažnju na formalnu osnovu kompozicije, on nije u pravom smislu ni „slušao“ (*listening*) muziku sa kojom je došao u dodir, već je samo „čuo“ (*hearing*) njene zvučne karakteristike. Pravo „slušanje“ je u ovim koncepcijama „informisano“, kompetentno uviđanje odlika muzičkog dela, a ovakva aktivnost se ne može sprovoditi zajedno sa nekom drugom delatnošću svesti – prema Grejsikovim rečima, reč je o „isključivoj aktivnosti“.<sup>489</sup> Takozvano „čujenje“ ne poznaje ovakva ograničenja: pasivan odziv slušaoca na percipirane zvuke je „instinktivan i prožet emocijama“.<sup>490</sup> Konačno, za Grejsikove ciljeve u ovom poglavlju je važno i to da zastupnici ove podele pridaju negativnu konotaciju pasivnom percipiranju muzike i favorizuju „slušanje“: ova distinkcija se „upotrebljava da se obezvrede različite reakcije slušalaca na muziku kao irelevantne ili čak nespojive sa slušanjem“.<sup>491</sup> Sve navedene odlike „slušanja“ i „čujenja“ važne su za Grejsikovo obrazlaganje posledicâ

---

<sup>488</sup> *Ibid.*, str. 135.

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> *Ibid.*

<sup>491</sup> *Ibid.*, str. 136.

koje ova dihotomija ima po slušanje popularne muzike, pa ću se njima detaljnije pozabaviti prilikom izlaganja tih posledica.

O formi Grejsik otvoreno govori u petom poglavlju kao o direktnom predmetu „aktivnog slušanja“, nastavljajući svoju praksu da na formu neposredno referiše jedino u slučaju govora o tradicionalnim estetičkim i formalističkim koncepcijama. Način na koji on upotrebljava termine „forma“ i „muzička struktura“ pre svega se tiče različitih oblika odnosa između tonova u jednom delu, melodijskih, harmonskih i ritmičkih aspekata kompozicije, uz pomoć kojih su sačinjene muzičke fraze (eng. *patterns*) koje dobijaju određenu ulogu u celokupnom aranžmanu jednog dela.<sup>492</sup> Percipiranje ovakvih formalnih odlika uslovljeno je sposobnošću čoveka da uoči „tonalnu sintaksu“ u muzici i smatra se činom „kontemplacije“ tonskih odnosa, koji iziskuje svesnu primenu određenih znanja o onoj vrsti muzike koja je predmet slušanja.<sup>493</sup> Iako koristi puno termina koji pokrivaju područje formalnog i strukturalnog u muzici, pa upotrebljava i različite varijacije ovih reči, govoreći o „formalnoj strukturi“, „zvučnoj strukturi“ ili „strukturalnim kvalitetima“, Grejsik ne određuje preciznije značenje tih termina.<sup>494</sup> Umesto toga, razumevanje formalnog i strukturalnog on primarno derivira iz estetičke tradicije na koju se poziva i koja je neposredni predmet njegove kritike.

Uočljivo je da navedeno značenje pojma forme u velikoj meri odgovara Hanslikovom razumevanju forme o kome sam govorio u prethodnim delovima rada. Grejsik pokazuje da je svestan načina na koji austrijski teoretičar upotrebljava taj pojam, jer kada komentariše njegovo učenje, on termin „forma“ povezuje sa „tonskom strukturom“, a ne sa „muzičkim oblicima“, kao što to čini teorijsko muzička literatura, kao i savremeniji autori, poput Endrjua Kanije u knjizi *Filozofija zapadne muzike*.<sup>495</sup> Dok ta okolnost olakšava upoređivanje Grejsikovog i Hanslikovog poduhvata, ona ipak predstavlja i teškoću kada je reč o interpretaciji teksta petog poglavlja, budući da se smisao „formalnog“ i „strukturalnog“ u muzici najčešće vezuje za koncepcije koje se kritikuju i odbacuju u nastavku. U tom smislu, nije sasvim jasno da li ovom kritikom autor želi da se ogradi od tradicionalnog poimanja forme u korist nekog

---

<sup>492</sup> *Ibid*, str. 135-150.

<sup>493</sup> *Ibid*, str. 135, 144.

<sup>494</sup> *Ibid*, str. 139, 140, 143, 149.

<sup>495</sup> Kania, A. *Philosophy of Western Music*, str. 115-119.

drugačijeg, adekvatnijeg značenja tog pojma. Ovo je već jedan od razloga zbog koga bi otvorenije pozicioniranje američkog estetičara o ovoj temi bilo značajno. Ono bi učinilo jasnijom njegovu kritiku tradicionalnih estetičkih koncepcija i „teze o aktivnom slušanju“.

Iako „tezu o aktivnom slušanju“ pripisuje različitim tradicionalnim estetičarima poput Eduarda Hanslika, Edmunda Gurnija (*Edmund Gurney*), Dejvida Prala (*David Prall*) i Monroa Birdzlija (*Monroe C. Beardsley*), nesumnjivo je da je za njegove stavove presudna upravo Hanslikova estetika muzike iz studije *O muzički lepom*. Grejsik će svoju kritiku „teze o aktivnom slušanju“ izlagati uz pomoć isticanja posledica koje po promišljanje slušanja popularne muzike ima insistiranje na „aktivnom slušanju“. Hanslik je jedini od navedenih teoretičara čije stavove američki estetičar izdvaja u govoru o svakoj od ovih posledica, a zatim komentariše i u nastavku petog poglavlja.<sup>496</sup> Štaviše, teorijski stavovi drugih navedenih estetičara ne razmatraju se dodatno, nakon inicijalne ilustracije, ni u nastavku tog odeljka, niti u ostatku knjige, izuzev Birdzlija, koji se u drugačijem kontekstu i nezavisno od njegovih stavova o muzici pominje na još nekim mestima.<sup>497</sup> Ova okolnost upućuje na pomisao da su mišljenja drugih estetičara istaknuta na početku ovog poglavlja kako se Grejsikova polemika sa tezom o „aktivnom slušanju“ ne bi pretvorila u ograničenu kritiku Hanslikove koncepcije, već da bi se ticala jedne opštije tendencije u estetici muzike.

Nadalje, važnost Hanslikove koncepcije za Grejsikovu kritiku „teze o aktivnom slušanju“ uočljiva je i u tome što dihotomiju „slušanja“ i „čujenja“, koja je glavna tema ovog poglavlja, pa je izdvojena i u njegovom naslovu, američki estetičar pripisuje upravo Hansliku, citirajući njegove reči iz knjige *O muzički lepom*.<sup>498</sup> „I najbjedniji vergl što se postavi pred našom kućom moramo čuti, ali slušati ne moramo čak ni Mendelsonovu simfoniju“.<sup>499</sup> Iako ne smatra da ova dihotomija predstavlja neku posebnu novinu do koje dolazi austrijski teoretičar, Grejsik ipak smatra da ta dihotomija igra „centralnu ulogu“ u Hanslikovoj i Gurnijevoj knjizi.<sup>500</sup> Dok ću u nastavku teksta razmotriti u kojoj meri bi se ovaj stav mogao ticati Gurnijeve teorije,

---

<sup>496</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139, 140, 145, 146, 149.

<sup>497</sup> *Ibid*, str. 74-76, 91-92.

<sup>498</sup> *Ibid*, str. 139.

<sup>499</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 134. Kurziv u citatu je Hanslikov.

<sup>500</sup> *Ibid*, str. 135.

u slučaju Hanslikovog učenja, ovo mišljenje bi se već i sada moglo dovesti u pitanje, budući da se kao najvažniji estetički stav tog teoretičara obično izdvaja jedna potpuno drugačija teza. To je stav da emocije nisu „sadržaj“ muzike, kome pripada i dodatno obrazloženje u vidu isticanja onoga što zaista pripada muzičkom delu: njegovih „specifično muzičkih“ odlika.<sup>501</sup> Činjenica da je Grejsik, umesto Hanslikovih stavova o tome da li muzika poseduje sadržaj, kao najvažnije izdvojio njegove teze o odgovarajućem slušanju klasične muzike, nije začuđujuća ukoliko imamo u vidu kako on dolazi do ovakve interpretacije knjige *O muzički lepom*. On se u kritici Hanslikove estetike gotovo isključivo poziva na jedno poglavlje ove knjige, u kome „teza o aktivnom slušanju“ zaista jeste najvažnija tema, ali se to ne bi moglo s podjednakim pravom tvrditi za celu knjigu.<sup>502</sup> Grejsikova interpretacija Hanslikove teorije iz perspektive ovog poglavlja izazvala je određene probleme u predstojećoj kritici „teze o aktivnom slušanju“, kojima ću se vratiti u nastavku ovog odeljka.

Pored toga što dihotomiju „slušanja“ i „čujenja“ pridaje neposredno Hanslikovim rečima, izgleda da američki estetičar iz još jednog razloga posvećuje veću pažnju učenju izloženom u knjizi *O muzički lepom*. Kao što je već sugerisano, iako kritikuje austrijskog teoretičara u ovom delu knjige, Grejsik se u narednom, šestom poglavlju ipak slaže sa Hanslikom kada je reč o stavovima o „auditivnoj imaginaciji“, u kojima se ističe da se „muzika mora izgraditi na temelju zvučnog toka (eng. *flow of sound*)“ u imaginaciji slušaoca.<sup>503</sup> S obzirom na ovu okolnost, može se reći da je Hanslik ipak, bar u određenoj meri, uticao na njega, što je još jedan razlog zbog koga ova koncepcija ima poseban status u Grejsikovoj kritici „teze o aktivnom slušanju“, kao i u razmatranju koje sprovodim u ovom radu.

Kako bi se izložili preostali razlozi zbog kojih upravo teorija izložena u knjizi *O muzički lepom* predstavlja predmet Grejsikove kritike, potrebno je konkretnije ilustrovati kako bi insistiranje na „aktivnom slušanju“ moglo dovesti do odbacivanja popularne muzike. Naime, kritika onih teoretičara koji zastupaju dihotomiju „slušanja“ i „čujenja“ zasniva se na pretpostavci da ovi autori smatraju da je „slušanje“ kompletni, „pravi“ estetski doživljaj muzike, dok je pasivno percipiranje

---

<sup>501</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

<sup>502</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 131-147.

<sup>503</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 187.



muzike problematičan poduhvat, izraz slabosti i neznanja kod slušaoca.<sup>504</sup> Ta pretpostavka je važna jer se, uz pomoć nje, diskusija o odgovarajućem estetskom *iskustvu* muzike može indirektno proširiti i na razmatranje podobnosti određenog estetskog *predmeta* da podstakne percepciju koja je „aktivna“ ili „pasivna“. Tako bi, prema Grejsikovim mišljenju, i zastupnici „teze o aktivnom slušanju“ insistirali na podjednako rafiniranom predmetu svog doživljaja, predmetu koji će podstaći kontemplaciju muzičke strukture. Nasuprot tome, jednostavniji predmet doživljaja koji se ne obraća slušaocu na ovaj način – a takva je možda upravo popularna muzika – jedino bi pobudio pasivno „čuđenje“. Na ovakvoj teorijskoj mogućnosti, na osnovu koje se popularnoj muzici može pripisati podsticanje pasivne recepcije u slušaocu, zasniva se celokupna Grejsikova polemika sa zastupnicima „teze o aktivnom slušanju“. Ukoliko se ispostavi da popularna muzika ne pokreće pažnju recipijenta tako da se ona usmerava na strukturalne aspekte kompozicije, već se slušalac radije okreće njenom neposrednom čulnom i emocionalnom dejstvu – popularna muzika bi se, bez podrobnije analize, odbacila u celosti kao područje kulturnog života u kome estetski potencijali nisu na nivou „prave“ muzičke umetnosti.<sup>505</sup>

Hanslikovo učenje o „aktivnom slušanju“ zaista bi se moglo interpretirati na takav način, iako knjiga *O muzički lepom* ne sadrži nijedan direktan osvrt na popularnu muziku, ukoliko ne računamo dva mesta koja se mogu, ali i ne moraju interpretirati kao svedočanstvo o njegovom odnosu prema toj vrsti muzike. Prvo od njih je već navedena Hanslikova napomena vezana za muziku reprodukovanu na verglu, koja je mogla uključivati kompozicije popularne muzike toga doba, ali je podjednako mogla predstavljati i mehaničku reprodukciju melodijâ koje pripadaju klasičnoj muzici.<sup>506</sup> Drugi slučaj je njegov usputni osvrt na „plesnu muziku“, kojoj se pridaje „fiziološko dejstvo“ na mlade ljude.<sup>507</sup> I ovo mesto u Hanslikovoj knjizi bi se moglo podjednako ticati kako plesnih oblika popularne muzike toga vremena, tako i klasične muzike, posebno imajući u vidu da on u nastavku knjige plesni karakter pridaje i Štrausovim (*Johann Strauss*) valcerima.<sup>508</sup> Ipak, treba istaći da je tumačenju navedenih mesta

---

<sup>504</sup> *Ibid*, str. 135-138.

<sup>505</sup> *Ibid*, str. 139.

<sup>506</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 134. Up. „A Short History of Organ Grinders“, [https://www.bendermelodies.com/org\\_grinder\\_history.htm](https://www.bendermelodies.com/org_grinder_history.htm). 14.11.2022.

<sup>507</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 125.

<sup>508</sup> *Ibid*, str. 161.

potrebno pristupiti sa oprezom, budući da vreme nastanka knjige *O muzički lepom* možda nije ni poznavalo muzičko stvaralaštvo koje se kao „popularno“ jasno razlikuje od „umetničke“ ili „klasične“ muzike.<sup>509</sup> U predstojećoj diskusiji o Hanslikovom razumevanju „aktivnog slušanja“, interpretacija ovih njegovih tvrdnji nije od posebne važnosti. Kako god se tumače navedeni delovi knjige *O muzički lepom*, važno je da se u ovoj koncepciji i „čujanju“ vergla i „fiziološkom dejstvu“ plesne muzike pridaje negativna konotacija, a ovi slučajevi se ne smatraju paradigmatičnim odnošenjima prema muzici, već se približavaju načinu na koji Hanslik ilustruje pasivno percipiranje bilo kog oblika muzike.

Austrijski estetičar izjednačava pasivni doživljaj klasične muzike i prosto prepuštanje njenom emocionalnom dejstvu sa „mirisnom cigarom“, „pikantnim delikatesnim zalogajem“, „blagom kupkom“ ili efektom „hloroforma“.<sup>510</sup> U poređenju sa muzikom, on smatra da su ova druga sredstva mnogo efikasnija ako je njihov cilj da obezbede uživanje i povoljnije emocionalno stanje. Ipak, ovaj Hanslik je svestan da se mnogi ljudi okreću upravo muzici zarad takvog dejstva opijenosti, koju oni pogrešno poistovećuju sa duhovnim karakterom muzike.<sup>511</sup> Ovakve teorijske okolnosti jesu povoljne za Grejsikovu kritiku „aktivnog slušanja“, jer se u njima pasivno prepuštanje muzici izjednačava sa navedenim zadovoljstvima koja ne podstiču nikakvu intelektualnu aktivnost i ne usmeravaju se na muziku kao produkt kulture. Takav odnos prema muzici Hanslik smatra nedostojnim muzičke umetnosti, propuštanjem da se u njoj uvide pravi duhovni potencijali.<sup>512</sup> Pasivnom percipiranju muzike on zato suprotstavlja „slušanje“, koje podrazumeva mnoge od karakteristika koje Grejsik pripisuje zastupnicima „teze o aktivnom slušanju“.<sup>513</sup> U knjizi *O muzički lepom* nalazimo stavove koji upućuju na to da odgovarajuće iskustvo muzike podrazumeva posedovanje izvesnih znanja i veština, koncentrisanu kontemplaciju formalnih i strukturalnih aspekata muzike, kao i „ekskluzivnost“ slušanja. Kao što će biti vidljivo nešto kasnije, upravo će za ovakve odlike „aktivnog slušanja“ biti vezana Grejsikova kritika tradicionalne estetike.

---

<sup>509</sup> Up. „The Evolution of Popular Music“, <https://open.lib.umn.edu/mediaandculture/chapter/6-2-the-evolution-of-popular-music/>. 14.11.2022. Up. i Gracyk, T. *Making Meaning in Popular Song*, str. 6.

<sup>510</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 133.

<sup>511</sup> *Ibid*, str. 132-133.

<sup>512</sup> *Ibid*, str. 136, 141-142.

<sup>513</sup> Up. *Ibid*, str. 131-143.

Teorija izložena u knjizi *O muzički lepom* pruža određeni osnov i za Grejsikovu tvrdnju da bi iz perspektive teorijâ o „aktivnom slušanju“ popularna muzika bila kritikovana kao izazivač problematičnih stanja emocionalne opijenosti.<sup>514</sup> Iako Hanslik primarno optužuje recipijente za pasivni pristup muzici, kada sama muzika podstiče ovakvo stanje omađijanosti, ona je na lošem glasu u njegovoj koncepciji. Takav efekat on je pridao muzici starog veka, koja je i zbog toga kritikovana u ovoj knjizi, a ne samo zbog manje rafiniranih melodijskih i harmonskih aspekata.<sup>515</sup> To znači da se i u Hanslikovom učenju, bar iz perspektive drastičnih primera kao što je muzika koja pripada davnoj prošlosti, mogu u samom estetskom predmetu tražiti uzroci za problematičan odnos koji recipijenti uspostavljaju sa oblicima muzičkog stvaralaštva.

Međutim, ne odgovaraju sve Hanslikove napomene u knjizi *O muzički lepom* ovoj Grejsikovoj pretpostavci. Na drugim mestima u tekstu, austrijski teoretičar pokazuje da je svejedno kakva je muzika u pitanju ukoliko se njoj pristupa iz perspektive pasivne recepcije ili se muzika ne sluša sa posebnom pažnjom, već se koristi samo da bi se, primera radi, „plesalo po taktu“.<sup>516</sup> I kompozicije klasične muzike kojima Hanslik pridaje estetsku vrednost mogu biti percipirane na ovaj način, prema njegovim sopstvenim rečima.<sup>517</sup> Ako *predmet* recepcije nije najvažniji kada je reč o pasivnom dodiru sa muzikom, već je presudan *pristup* predmetu koji ima slušalac, onda do odbacivanja popularne muzike u Hanslikovoj estetici ne bi došlo iz ovog razloga. Ova okolnost čini Grejsikovo zaključivanje od recepcije ka predmetu upitnim, ali to ne znači da bi se Hanslik blagonaklono ophodio prema popularnoj muzici. Nasuprot tome, ova vrsta muzike bi u njegovom učenju doživela kritiku iz nekih drugih razloga. Ona bi, primera radi, bila kritikovana zbog toga što se u njoj primenjuju forme koje su, iz perspektive razvoja klasične muzike, već odavno „otrcane“, odnosno, za koje se može reći da su nekada „bile lijepe“, pre nego što je muzička umetnost otišla dalje u razvijanju melodijske i harmonske inventivnosti.<sup>518</sup>

---

<sup>514</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 135.

<sup>515</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 136-137, 138-141.

<sup>516</sup> *Ibid*, str. 145.

<sup>517</sup> *Ibid*.

<sup>518</sup> *Ibid*, str. 97.

Razlozi zbog kojih je Hanslikova koncepcija u fokusu Grejsikove pažnje nisu povezani samo sa činjenicom da se američki estetičar u petom poglavlju najčešće poziva na ovo učenje, da za ovog autora vezuje razlikovanje „slušanja“ i „čujenja“ i da bi insistiranje na „aktivnom slušanju“ moglo značiti odbacivanje slušalačkih praksi vezanih za popularnu muziku. Izgleda da je ovakvo Grejsikovo postupanje motivisano i konkretnijim teorijskim razlozima. Ukoliko, suprotno Grejsiku, njegovu kritiku „teze o aktivnom slušanju“ pokušamo da primenimo na još neku od prethodno pomenutih estetičkih koncepcija, možemo se naći u problemu ako se ispostavi da sadržaj te koncepcije ne odgovara Grejsikovim teorijskim namerama. Izgleda da upravo do toga dolazi u slučaju pokušaja naknadne primene Grejsikovih stavova o „aktivnom slušanju“ na učenje Edmunda Gurnija. Pored Hanslikove, Gurnijeva teorija je posebno izdvojena, budući da Grejsik smatra da su kasniji Pralovi i Birdzlijevi teorijski poduhvati u kojima se zagovara „aktivno slušanje“ zapravo „varijacije“ na temu Hanslikovog i Gurnijevog učenja „preoblikovane u novom žargonu“.<sup>519</sup> Budući da se tako, pored Hanslikove, i Gurnijevoj teoriji pridaje originalna ideja o „aktivnom slušanju“, treba razmotriti da li bi se Grejsikovi stavovi mogli s pravom primeniti i na Gurnijevu koncepciju.

Da li se prethodno izložena pretpostavka na osnovu koje dihotomija „slušanja“ i „čujenja“ podrazumeva odbacivanje pasivne recepcije muzike i, u krajnoj instanci, kritiku onih oblika muzike koja je podstiče, može pripisati i Gurnijevoj estetici? Gurni u čuvenoj knjizi *Moć zvuka (The Power of Sound)* već na početnim stranama poglavlja o „dvema vrstama slušanja“ drugačije od Hanslika postavlja svoju varijantu dihotomije između „slušanja“ i „čujenja“, koja se u njegovoj terminologiji naziva „određenim“ i „neodređenim“ slušanjem. Dok se „određeno“ slušanje zaista zasniva na percipiranju formalnih aspekata muzike i ovakvo slušalačko iskustvo se pridaje onima koji poseduju „muzikalno uvo“ i sposobnosti odgovarajuće interpretacije muzičkog materijala, „neodređeno“ slušanje odgovara „čujenju“ u tome što se zasniva na „percepciji nizova ugodno-naštelovanog [*agreeably-toned*] i skladnog zvuka“.<sup>520</sup> Ipak, iz ovakve Gurnijeve podele, koja umnogome podseća na Hanslikovu, ne proizilazi i odgovarajuća kritika „neodređenog“ slušanja. Gurni zaista smatra da „određeno“ slušanje rezultira većim uživanjem, ali istovremeno tvrdi i to da i jedna i

---

<sup>519</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 135.

<sup>520</sup> Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co, London, 1880, str. 306.

druga praksa slušanja izaziva legitimno zadovoljstvo i ne podleže kritici, a kamoli odbacivanju.<sup>521</sup> Zadovoljstvo u zvuku može biti „ekstremno zadovoljstvo nejasnog tipa“, a u zvučnim karakteristikama dela će recipijenti koji ovako percipiraju muziku „pronaći svoja sopstvena značenja“.<sup>522</sup>

Štaviše, Gurni ne samo da na ovaj način demokratizuje različite prakse slušanja, već i odbacuje mogućnost povezivanja „neodređenog“ iskustva muzike sa drugim, prostijim čulnim zadovoljstvima. Kao da neposredno odgovara na Hanslikov predlog poistovećivanja pasivne percepcije sa drugim uživanjima, Gurni u knjizi *Moć zvuka* iznosi sledeće stavove. „Neodređeno zadovoljstvo je retko, ili nije nikada, stvar pukog čulnog utiska, poput sasvim neinteligentnog uživanja u ukusu ili mirisu. Čak i tamo gde se prave melodijske i harmonske forme ni najmanje ne prepoznaju, bilo zbog nedostatka muzikalnog uva ili zato što ih je zbog mase zvuka nemoguće otkriti, mogu se pojaviti njihovi opipljivi fragmenti, dok u svakom slučaju postoji percepcija promene i pokreta, a konstantno i ritma. Tako je utisak moćnih talasa odmerenog zvuka često nešto mnogo jedinstvenije i pozitivnije od opštijeg ushićenja ili umirivanja i prilagođavanja organizma, koje, primera radi, mogu izazvati suptilni, bezoblični uticaji letnje večeri ili doze opijuma“.<sup>523</sup>

Ovaj veliki citat iz Gurnijevog teksta priložio sam ne samo da bih pokazao da u njegovoj teoriji nema mesta izjednačavanju muzike sa „uživanjem u ukusu i mirisu“, već i zbog toga što je u njemu uočljivo da on ne poistovećuje „neodređeno slušanje“ sa neposrednom čulnom dejstvom muzike, odnosno „pukim čulnim utiskom“ koji nema nikakvog dodira sa formalnim aspektima kompozicije. Kao što je pokazano u poglavlju o Hanslikovom pojmu forme, ni austrijski teoretičar ne izjednačava pasivnu recepciju muzike sa čulnim opažanjem zvuka i percipiranjem čulnih kvaliteta mimo formalnih odnosa između tonova, već se i pasivnom doživljaju pridaje uočavanje izvesnog „kretanja“ u kompoziciji. To je u određenoj meri i očekivano, budući da je teško i zamisliti svesno odnošenje prema muzici koje je u potpunosti lišeno uviđanja formalnih aspekata muzike, o čemu je bilo reči u analizi statusa zvuka u Hanslikovom učenju. Međutim, za razliku od Gurnija, on ne primećuje da ova razlika čini svaki, pa i pasivni odnos prema muzici neuporedivim sa neposrednim reagovanjem na čulne

---

<sup>521</sup> *Ibid*, str. 307.

<sup>522</sup> *Ibid*, str. 306.

<sup>523</sup> *Ibid*, str. 307.

nadražaje, pa se njegov sarkastični predlog da postoje bolja sredstva od muzike za izazivanje emocionalne opijenosti u vidu cigare ili tople kupke zasniva na nipodaštavanju svesnih aktivnosti pasivnih recipijenata.

Zanimljivo je istaći da bi, sudeći po jednom mestu u knjizi *O muzički lepom*, Hansliku neposredno čulno opažanje muzike čak i manje smetalo od pasivne recepcije koja teži posebnom emocionalnom stanju, budući da on tvrdi da takva recepcija muzičkih dela nije identična sa „uživanjem naivne publike u samo čulnoj njihovoj strani“.<sup>524</sup> Nažalost, on ne objašnjava konkretnije kako bi se to „naivna publika“ odnosila prema muzici. Nezavisno od ove nerazrađene teorijske mogućnosti, Hanslikova diskvalifikacija pasivne recepcije bez isticanja aktivnosti koje svest recipijenta, uprkos pasivnosti, obavlja prilikom takvog doživljaja, čini ovo učenje adekvatnijom metom Grejsikove kritike nego što je to Gurnijeva teorija. Za razliku od situacije koju nalazimo u Hanslikovom učenju, u toj teoriji je istaknuto da je „neodređeno slušanje“ nešto „mnogo jedinstvenije i pozitivnije“ od bilo kakvog prostog čulnog nadražaja.

Iz navedenih Gurnijevih reči uočljivo je da ovaj autor ne izlaže podelu na „određeno“ i „neodređeno“ slušanje kako bi insistirao na nekom obliku estetskog doživljaja muzike kao jedinom legitimnom, čime se njegovo učenje u velikoj meri udaljava od načina na koji Grejsik predstavlja ciljeve zastupnikâ „teze o aktivnom slušanju“. U takvim teorijskim okolnostima, otvoreno pitanje je da li bi Gurni uopšte i odbacio popularnu muziku, s obzirom da muzičko stvaralaštvo koje bi pobudilo „neodređeno“ slušanje ne bi izazvalo u recipijentu stanje koje treba izbeći po svaku cenu jer umetničku prirodu muzike redukuje na njene „fiziološke“ efekte. Grejsikov jedini adut u pridruživanju Gurnijeve estetike Hanslikovoj jeste činjenica da se u knjizi *Moć zvuka* tvrdi da „neodređeno“ slušanje dovodi do zadovoljstva koje je „niže i manje“,<sup>525</sup> ali iz ove okolnosti nije moguće izvesti posledice po popularnu muziku koje Grejsik pronalazi u teorijama koje promovišu „tezu o aktivnom slušanju“. U izvesnom smislu je začuđujuće što je i sam američki estetičar svestan ovih razlika u Gurnijevom učenju,<sup>526</sup> ali ne povlači odgovajuće konsekvence iz njih, već nastavlja da kritikuje „tezu o aktivnom slušanju“ kao da se ona odnosi na sve pomenute teoretičare podjednako.

---

<sup>524</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 134.

<sup>525</sup> Gurney, E. *The Power of Sound*, str. 307.

<sup>526</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 137.

Na osnovu svih prethodno izloženih razloga, ne treba da čudi što je Hanslikovoj estetici u uvodnom delu petog poglavlja Grejsikove knjige posvećeno najviše teksta. Tako je upravo ova tradicionalna estetička teorija uvučena u analizu načina na koji bi ovakvo teorijsko usmerenje lišilo iskustvo popularne muzike mnogih važnih karakteristika. Ograničavanje estetskog doživljaja muzike na strukturalne i formalne karakteristike Grejsik povezuje sa insistiranjem na veštinama potrebnim za odgovarajuće percipiranje tih odlika muzičkog dela, ali i ignorisanjem nekih drugih aspekata kompozicije koji ne doprinose njenoj formi i strukturi.<sup>527</sup> Ukoliko se ovako ograničeno razumevanje slušalačkog iskustva muzike može bezbedno primeniti na „čistu“, instrumentalnu muziku na kojoj Hanslik insistira u knjizi *O muzički lepom*, ono, prema Grejsiku, može biti višestruko problematično kada se primeni na potpuno drugačiji skup muzičkih fenomena koje obuhvata široko polje popularne muzike. Ova misao je u osnovi Grejsikove argumentacije u nastavku petog poglavlja, a moglo bi se dodati da ovakav „rizik“ posebno postoji upravo u slučaju Hanslikove estetike, koja je, kao što je pokazano u uvodnim poglavljima rada, i dalje veoma prisutna u novijim estetičkim analizama muzike. Bez obzira na činjenicu da se tradicionalni estetičari nisu osvrtni na popularnu muziku u formulisanju svojih teorija, do primene njihovih učenja na savremene muzičke fenomene može doći usled autoriteta koji njihove teorije i danas imaju, što je vidljivo već u činjenici da je učenje kao što je Hanslikovo nezaobilazan deo diskusija o formalizmu i time važan deo estetičkog obrazovanja.

Grejsik izlaže u čemu se sastoje problemi takve primene tradicionalnih estetičkih teorija na popularnu muziku isticanjem da „teza o aktivnom slušanju“ ima tri negativne posledice po razumevanje ove vrste muzike. To je najpre (1) problematičan zahtev za svesnom primenom određenih „znanja“ u slučaju slušanja muzike, zatim (2) redukovanje muzike na formalne i strukturalne aspekte i umanjivanje značaja drugih elemenata muzičkog dela, a posebno teksta vokalno-instrumentalnih dela i (3) ignorisanje važnosti ekspresivnih karakteristika muzike i uloge samog zvuka.<sup>528</sup> U nastavku ću izložiti na koji način Grejsik razmatra ove posledice i pokazati u kojoj meri su one povezane sa problematikom uloge i značaja forme u estetskom doživljaju popularne muzike. U analizi njegovih stavova, posebnu pažnju ću obratiti na to da li njegov govor o navedenim posledicama odgovara izvornom Hanslikovom učenju i da

---

<sup>527</sup> *Ibid*, str. 139-141.

<sup>528</sup> *Ibid*, str. 139-140.

li se kritikom „aktivnog slušanja“ istovremeno umanjuje i važnost koju u doživljaju muzike imaju formalni aspekti jedne kompozicije.

### *Posledice „teze o aktivnom slušanju“ u slučaju doživljaja popularne muzike*

#### 1) Slušanje kao svesna primena znanja i veština

Kao prvu posledicu „teze o aktivnom slušanju“, Grejsik ističe problem svesne primene znanja koje bi (navodno) bilo potrebno za adekvatan estetski doživljaj muzičkog dela. Ukoliko autentično estetsko iskustvo muzičkog dela „uvek zahteva svesno primenjivanje [*exercise*] kritičkih kategorija koje se tiču muzičke forme“,<sup>529</sup> onda se može postaviti pitanje da li slušalac popularne muzike zapravo „sluša“ kompozicije sa kojima dolazi u dodir. Na ovakav prigovor, koje bi mogle uputiti teorijske koncepcije koje zastupaju „tezu o aktivnom slušanju“, Grejsik odgovara pokazujući da slušaoci rok muzike spontano uviđaju osnovne karakteristike kompozicija koje slušaju, pa njihov doživljaj tih kompozicija ne zahteva neko dodatno znanje koje bi im omogućilo odgovarajuće iskustvo te muzike. On ističe da, primera radi, slušalac rok muzike primećuje kada se ista melodija javlja više puta u različitim kompozicijama, kada delovi jedne pesme podsećaju na drugu, ili kada se izvestan način kreiranja melodije, koji praktikuje jedan kompozitor, javlja u više njegovih kompozicija, poput čestog korišćenja takozvanih „bluz tonova“, odnosno, u doslovnijoj transkripciji, „blu tonova“ (eng. *blue notes*).<sup>530</sup>

Kao što je uočljivo, izložene Grejsikove tvrdnje se neposredno tiču zahteva za postojanjem *svesnog* znanja, odnosno namerne i direktne primene mehanizama interpretacije uočenih karakteristika muzike. Sledstveno tome, njegov odgovor na ovakav mogući prigovor zastupnika „teze o aktivnom slušanju“ zasniva se na isticanju spontanih, nereflektovanih slušalačkih aktivnosti, koje se temelje na kognitivnim sposobnostima koje su slušaoci tokom života razvili bez posebnog truda, samim

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, str. 139.

<sup>530</sup> *Ibid.* Up. Parker, Adam Longman, „Afriqua Presents Principles of Black Music: Blue Notes“, <https://www.ableton.com/en/blog/afriqua-presents-principles-of-black-music-blue-notes/>. 14.11.2022. Transkripcija „blu tonovi“ se često upotrebljava u muzičkom žargonu, pogotovo u džez krugovima, ali ću u radu koristiti oblik „bluz tonovi“, budući da smatram da bi on bio razumljiviji široj publici. Up. i Dimitrijević, Zlatan, „Nenad Vasilic Trio – Wet Paint (Galileo Vertrieb)“, 21. oktobar 2016, <https://www.jazzin.rs/nenad-vasilic-trio-wet-paint-galileo-vertrieb/>. 14.11.2022.



dugogodišnjim slušanjem muzike.<sup>531</sup> Važno je primetiti da iz navedenih stavova ne proizilazi i to da slušaocima popularne muzike nisu potrebna *nikakva* znanja za odgovarajuće doživljavanje i vrednovanje te muzike. Gorenavedene sposobnosti slušalaca se, razume se, i same mogu nazvati izvesnim „znanjem“ u širem smislu te reči (iako bi se pre moglo reći da se one zasnivaju na slušalačkom „iskustvu“ koje poseduje recipijent). Posedovanje određenog znanja u dodiru sa popularnom muzikom Grejsiku veoma važno, budući da se na „znanjima“ direktno zasnivaju sposobnosti slušalaca da na odgovarajući način uviđaju estetska svojstva popularne muzike i vrednuju kompozicije ove vrste. Upravo je pitanje znanja od posebne važnosti za Grejsika u šestom poglavlju knjige.<sup>532</sup> Da li su i u kojoj meri njegovi stavovi o spontanim slušalačkim aktivnostima u petom poglavlju uskladivi sa mišljenjima koje on ispoljava na drugim mestima, poput konkretnijeg zahteva da slušaoci poznaju konvencije jednog muzičkog žanra i da „znalački slušaju“ popularnu muziku, razmotriću nešto kasnije u radu.

Pretpostavka o slušanju kao svesnoj, koncentrisanoj aktivnosti koju Grejsik pripisuje zastupnicima „teze o aktivnom slušanju“ prilikom izlaganja prve konsekvence odgovara načinu na koji Hanslik govori o iskustvu klasične muzike u petom poglavlju knjige *O muzički lepom*. Austrijski teoretičar smatra da je potrebno da prilikom aktivnog slušanja muzike „u mislima svijesno pratimo jedan stvaralački duh“.<sup>533</sup> On takođe pravom slušalačkom iskustvu pripisuje i odgovarajuću „duhovnu koncentraciju“, od koje neposredno zavisi uživanje u jednom delu.<sup>534</sup> Međutim, iako ističe važnost „budnosti“, „napora“ i „rada“ od kojih zavisi iskustvo muzike, ovaj teoretičar se čak i približava Grejsikovim stavovima kada kaže da se u anticipiranju kompozitorovih namera prilikom slušanja jednog dela podrazumeva „da se ovo preplavlivanje i povlačenje struje svesti dešava nesvjesno i munjevito“.<sup>535</sup> U drugom poglavlju knjige, nakon detaljnog objašnjenja u čemu se sastoji „kretanje“ tonova u Betovenovoj kompoziciji „Prometejeva stvorenja“ (o kome je već bilo reči u radu), Hanslik završava razmatranje rečima da takva „analiza pretvara, istina, živo tijelo u

---

<sup>531</sup> Up. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 144-145.

<sup>532</sup> *Ibid*, str. 153-172.

<sup>533</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 133-134.

<sup>534</sup> *Ibid*, str. 142.

<sup>535</sup> *Ibid*.

kostur i u stanju je da svu ljepotu, ali i svako lažno natezanje, razori“.<sup>536</sup> Te reči sugerišu da svesno praćenje jedne kompozicije, potpomognuto, u navedenom primeru, znanjima iz teorije muzike, ne predstavlja u svakom slušalačkom iskustvu vrlinu, već ima prevashodnu ulogu jedino u naknadnom *teorijskom* zaključivanju koje se okreće protiv „lažnog natezanja“. Međutim, u slučajevima kada je potrebno neposredno doživeti „lepotu“ jedne kompozicije, svesna primena takvih znanja i sprovođenje teorijske analize moglo bi ometati slušaoca.

Ni neka druga mesta u Hanslikovoj knjizi ne sugerišu da je primena svesnih znanja u dodiru sa muzikom jedini legitiman doživljaj muzike. On ističe kao vrlinu muzike njenu sposobnost da deluje na recipijenta „brže i intenzivnije nego bilo koje drugo umjetnički lijepo“, kao i da „možemo biti izloženi jednom raspoloženju već sa nekoliko akorda“, dok slikarstvo to može učiniti tek „nakon koncentriranog uživljavanja i razmišljanja“.<sup>537</sup> Iako smatra da ovo „brzo“ i neposredno dejstvo muzike nije njena jedina prednost, niti glavni predmet estetičke refleksije o muzici, on ne umanjuje značaj takvog direktnog efekta muzike, pa čak i „estetičaru“ pridaje potrebu za istraživanjem ovog polja i potragu za time „kako dolazi do toga da jedan niz harmoničnih tonova stvara doživljaj žalosti, a drugi (...) doživljaj radosti“.<sup>538</sup> Uživljanje u dejstvu muzike koje nastupa nakon „nekoliko akorda“ veoma se razlikuje od zahteva, koji Grejsik pripisuje Hansliku, da se slušanje zasniva na svesnoj „koncentraciji“ koja se temelji na konkretnim znanjima, a posebno od potrebe za primenjivanjem „kritičkih kategorija koje se tiču muzičke forme“.<sup>539</sup>

Bez obzira na navedene probleme, Grejsik jeste u pravu da je u otvorenoj diskusiji o doživljaju muzike Hanslik veoma strog kada je reč o tome koja se aktivnost može smatrati „aktivnim slušanjem“. Ukoliko se zapitamo o razlozima za njegovo insistiranje na svesnom i znalačkom slušanju u tvrdnjama koje nalazimo u petom poglavlju knjige *O muzički lepom*, oni bi se mogli potražiti indirektno, u ciljevima samog teorijskog poduhvata ove vrste. Strogo kontrolisanoj, „naučnoj“ estetici koju Hanslik zagovara potrebno je i precizno „slušanje“ koje će predstavljati odgovarajući predmet estetičke analize. Takođe, ovakva strogost se može pripisati i činjenici da se

---

<sup>536</sup> *Ibid*, str. 64.

<sup>537</sup> *Ibid*, str. 117.

<sup>538</sup> *Ibid*, str. 126.

<sup>539</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139.

Hanslik u ovoj knjizi obraća specifičnoj publici – ne samo ljudima koji sprovode „estetičko istraživanje“, već i muzičarima – „obrazovnom umjetniku“.<sup>540</sup> Upravo se slušanje koje sprovode „muzičari“ ističe kao suprotnost pasivnom prepuštanju osećanjima koje sugerše određena muzika: „Laik i čovjek osjeća obično pitaju da li je neka muzika vesela ili tužna, a muzičar da li je dobra ili loša“.<sup>541</sup>

Kada je reč o „istraživačima“ kojima se obraća Hanslik u ovoj knjizi, treba pomenuti da postoje istorijska svedočanstva koja potvrđuju da je nastanak te studije bio direktno motivisan njegovom težnjom da predaje „Estetiku i istoriju muzike“ na Univerzitetu u Beču.<sup>542</sup> Zbog toga je opravdano pretpostaviti da se on u knjizi ne obraća toliko široj publici i „ljubiteljima“ muzike, koliko hipotetičkom čitaocu koji će muzici pristupiti *estetički* – a da bi takva refleksija bila uspešna, ona podrazumeva i sposobnost posebnog, koncentrisanog slušanja. Prisetimo se da nas Hanslik u već pomenutoj napomeni uverava da predmet njegove kritike ne predstavlja „uživanje naivne publike“, već se ona usmerava na posebne okolnosti u kojima se letimični doživljaj karaktera jedne kompozicije podređuje potrebi recipijenta da zapadne u stanje emocionalne opijenosti. Teškoća odgovarajuće interpretacije Hanslikovog učenja nalazi se u činjenici da on otvoreno govori isključivo o *krajnostima* u vidu omražene pasivne recepcije i favorizovanog „aktivnog slušanja“, dok se u drugim aspektima njegovog učenja naslućuje da postoji niz različitih *nivoa* slušalačkih aktivnosti između ovih ekstrema. Ipak, budući da on o takvim doživljajima muzike ne govori, ostaje nerešeno pitanje o tome da li se svesna primena određenih znanja očekuje od svih oblika dodira sa muzikom. U takvim teorijskim okolnostima, ukoliko se držimo Hanslikovih neposrednih stavova, opravdano je tvrditi da bi se njegova teorijska koncepcija negativno odnosila prema velikom broju slušalačkih aktivnosti u popularnoj muzici.

Ako Hanslikov zahtev za svesnom primenom znanja prilikom slušanja muzike Grejsik opravdano kritikuje iz perspektive posledica koje on može imati u slučaju popularne muzike, da li se ova kritika istovremeno proširuje i na važnost koju ima doživljaj formalnih aspekata muzike u slušalačkom iskustvu, važnost takođe istaknutu u

---

<sup>540</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 143, 144.

<sup>541</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>542</sup> Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

Hanslikovoj estetici i „tezi o aktivnom slušanju“? Dok se navedeni Grejsikov komentar na prvu negativnu posledicu ove teze tiče pitanja o značaju svesne primene znanja u dodiru sa muzikom, ne treba ispustiti iz vida da on u prethodno navedenoj tvrdnji „svesno primenjivanje“ znanja vezuje za upošljavanje „kritičkih kategorija koje se tiču muzičke forme“.<sup>543</sup> Međutim, iako je u svom osvrtu na ovaj problem pokazao da slušanje popularne muzike ne zavisi od svesnog upražnjavanja stečenih znanja i veština, izgleda da on time ipak nije odbacio u potpunosti samu „tezu o aktivnom slušanju“ – upravo suprotno.

Kao što je vidljivo u Grejsikovim primerima koje sam naveo prilikom izlaganja prve posledice, od slušaoca rok muzike se očekuje da estetski doživi formalne aspekte kompozicija koje sluša. Recipijent roka o kome on govori uočava osnovne karakteristike melodije ovih kompozicija, ali i prepoznaje specijalna formalna sredstva koja je autor kompozicije iskoristio u kreiranju dela, kao što su takozvani „bluz tonovi“. Dodir slušalaca sa ovim formalnim aspektima može biti spontan i ne mora se zasnovati na određenim znanjima. Nije potrebno da slušalac primenjuje prethodno stečene veštine ili da teorijski „zna“ šta su to „bluz tonovi“ da bi ih čuo u kompoziciji. Nezavisno od toga da li prvi put dolazi u dodir sa njima ili ne, tok njegovog doživljaja i vrednovanje kompozicije je determinisan ovim formalnim odlikama. Ukoliko se „teza o aktivnom slušanju“ dovodi u pitanje zbog prestrogog zahteva za svesnim znalačkim doživljajem muzike (zahteva koji se ne može sa potpunom sigurnošću pridati Hansliku), to sa sobom ne povlači i problematizovanje udela koji u estetskom iskustvu ima forma, bez obzira na činjenicu da se teza „o aktivnom slušanju“ temelji na isticanju forme. Važnost slušalačke sposobnosti doživljaja formalnih aspekata tako nije dovedena u pitanje Grejsikovim obrazloženjem prve posledice koju bi imala primena tradicionalne estetike na proučavanje popularne muzike, već je, štaviše, ovim obrazloženjem čak i naglašena. Zato se u analizi ove posledice približavamo stavu da važnost forme u doživljaju popularne muzike ne mora biti umanjena kritikom određenih aspekata „teze o aktivnom slušanju“. Međutim, da se ta važnost ipak redukuje predstojećim Grejsikovim potezom u argumentaciji, pokazuje se već u narednom stavu američkog estetičara.

---

<sup>543</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139.

## 2) Ograničavanje na formu i strukturu kompozicije

Druga negativna posledica tradicionalne estetičke „teze o aktivnom slušanju“ tiče se činjenice da bi zastupnici ove teze insistirali na tome da se doživljaj popularne muzike mora redukovati na uočavanje same forme i strukture kompozicije koja se sluša. Prema Grejsiku, tradicionalne teorije koje zastupaju ovakvu tezu veruju da slušalac mora iz „ukupnog auditivnog doživljaja“ da „izvuče [*extract*] čistu zvučnu strukturu“ kompozicije, kako bi joj pristupio na pravi način.<sup>544</sup> Ovakva slušalačka praksa isključuje ne samo karakteristike „konkretnog izvođenja“ jedne kompozicije, već i druge aspekte jednog muzičkog dela koji se ne tiču njegove forme, kao što je tekst vokalno-instrumentalne kompozicije. Grejsik je u ovom slučaju posebno zainteresovan upravo za ulogu samog teksta vokalno-instrumentalnog dela. On smatra da ukoliko iz estetskog doživljaja takve kompozicije popularne muzike isključimo tekst, „jedna dvanaesto-taktna bluz kompozicija zvuči veoma slično kao bilo koja druga“.<sup>545</sup> Kao i u slučaju prve posledice, u kojoj je isticanje važnosti svesne primene znanja bilo direktno (mada ne i opravdano) povezano sa pitanjem o tome kakav je značaj formalnih aspekata jednog dela, u drugoj posledici se takođe, na još neposredniji način, izdvaja navodno problematično usmeravanje recipijenta na formu, pa ona zahteva još detaljnije razmatranje.

Najpre treba pomenuti da se važnost estetskog doživljavanja formalnih aspekata jedne kompozicije ne mora isticati uz pomoć *obezvređivanja* ostalih aspekata te kompozicije, a izgleda da Grejsik na navedenom mestu pretpostavlja da do toga dolazi u tradicionalnoj estetici. Da to ipak nije slučaj u Hanslikovoj koncepciji, uočljivo je u analizi njegovih stavova iz knjige *O muzički lepom*. Kao što je u odeljku o njegovom učenju već pokazano, iako on smatra da je doživljaj forme najvažniji aspekt iskustva slušanja dela klasične muzike, on ne tvrdi da bi tekst (odnosno „libreto“) u neinstrumentalnoj kompoziciji klasične muzike izobličio ili ugrozio njen doživljaj – sasvim suprotno je slučaj. Austrijski kritičar i sam naglašava da kompozicija klasične muzike, uz pomoć „poezije“, „proširuje svoju moć, ali ne i

---

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> *Ibid.* „Dvanaesto-taktni bluz“ predstavlja najstandardniji oblik pesme u bluz muzici, a odlikuje ga muzička struktura koju čine dvanaest taktova i fiksirano harmonsko kretanje. Up. „An Introduction to the 12 Bar Blues“, <https://happybluesman.com/introduction-12-bar-blues/>. 14.11.2022.

granice“.<sup>546</sup> Hanslik pominje „poeziju“ kada govori o mogućnosti da tekst pojača dejstvo vokalno-instrumentalne kompozicije klasične muzike na recipijenta, što bi moglo sugerisati da on podrazumeva da bi samo estetski *vredna* dela poetske umetnosti mogla da utiču pozitivno na doživljaj takve muzike. Međutim, to ne odgovara načinu na koji on govori o ulozi teksta u klasičnoj muzici. Hanslik ovim rečima podrazumeva sve slučajeve u kojima je muzičko delo „komponirano na riječi teksta“.<sup>547</sup> Kao takvi, njegovi stavovi o ulozi „poezije“ u slučaju klasične muzike bi se mogli naknadno primeniti i na razmatranje načina na koji tekst doprinosi estetskom vrednovanju kompozicija popularne muzike, nezavisno od toga šta bi se moglo tvrditi o vrednosti samog teksta.

Nasuprot potpunom obezvređivanju teksta, Hanslik pre svega želi da negira mogućnost da govor o tekstu kompozicije može biti deo odgovora na pitanje šta je *sadržaj* muzike kao vrste umetničke delatnosti koja obuhvata kako instrumentalna, tako i vokalno-instrumentalna ili vokalna (*a cappella*) dela. On nema za cilj da odbaci udeo teksta u recepciji jednog muzičkog dela (budući da ga to ne čini u svojim kritikama, kao što je pokazano u odeljku o Hanslikovoj teoriji), niti da ignoriše tekst u jednom širem teorijskom diskursu o muzici, iako bi se neki njegovi stavovi iz knjige *O muzički lepom* mogli tumačiti na ovaj način.<sup>548</sup> Primera radi, ovako bi se mogle interpretirati njegove reči iz drugog odeljka knjige: „Moramo čak odstraniti i tonska djela s određenim naslovom ili programom, kad je u pitanju 'sadržaj' muzike“.<sup>549</sup> Međutim, u interpretaciji navedene tvrdnje, neophodno je uzeti u obzir drugi deo citirane rečenice. Kada sadržaj same muzike *nije* tema teorijskog diskursa o muzici, o tekstu pesme, naslovu i programu vokalno-instrumentalne muzike se, razume se, može govoriti, pa se može uzeti u obzir i način na koji ovi aspekti usmeravaju estetsku recepciju jedne kompozicije. Iako su Hanslikovi stavovi utemeljeni na njegovim uvidima o instrumentalnoj muzici, on, razume se, govori i o drugim oblicima muzičke umetnosti, imajući u vidu navedene aspekte. Austrijski teoretičar ne pokušava da teorijskim sredstvima redukuje bogatstvo umetnosti o kojoj govori fokusirajući se isključivo na „čistu“ muziku ili tumačeći sve vrste muzičkih dela kao

---

<sup>546</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 66.

<sup>547</sup> *Ibid.*

<sup>548</sup> Slično tumačenje Hanslikovog odnosa prema tekstu u vokalno-instrumentalnoj muzici zastupa i Zengvil u: Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 74-75.

<sup>549</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 66.

da je reč o instrumentalnoj muzici. Sledstveno tome, ukoliko Grejsik kritikuje „tezu o aktivnom slušanju“ imajući u vidu ona mesta u knjizi *O muzički lepom* koja su posvećena razmatranju specifične tematike o tome postoji li „sadržaj“ muzike, on nije sasvim pravedan prema toj tradicionalnoj koncepciji, koja sužava polje svog interesovanja zarad rešenja konkretnog teorijskog problema.

Kada je reč o navodnom zanemarivanju teksta u doživljaju muzike, Grejsik na još jednom mestu tumači Hanslikovo učenje na taj način. Američki estetičar u poslednjim pasusima ovog dela knjige tvrdi da su „kritičari poput Hanslika branili instrumentalnu muziku kao jedno od najvećih dostignuća umetnosti. Ova estetička doktrina je preokrenula vekove tradicije koja je smestila vokalnu muziku na prvo mesto“.<sup>550</sup> Kao što je istaknuto u poglavlju o Hansliku, ovo jeste interpretacija tog učenja koja se može naći u literaturi o tradicionalnoj estetici muzike, pa nije začuđujuće da je i Grejsik sledi. Međutim, ni ove reči ne odgovaraju izvornom tekstu knjige *O muzički lepom*. Sam Hanslik ističe da je instrumentalna muzika „namerno izabrana“ kao predmet njegove teorijske refleksije o muzici i da se ovim izborom „nastoji da se okarakterizira njena suština i njena priroda, utvrde njene granice i usmjerenje“.<sup>551</sup> Ova Hanslikova metodološka napomena je čak i striktnije formulisana nego što je primenjena u ostatku knjige, jer se on, kao što je ranije pomenuto, osvrće i na primere vokalno-instrumentalnih dela, u kojima često izdvaja specifično muzičke aspekte koji direktno doprinose njegovom razmatranju. Ovde je ključno da se ni stavom da je instrumentalna muzika zgodan predmet estetičke analize koja preispituje „granice“ muzike taj oblik muziciranja ne proglašava superiornim.

Štaviše, ni drugi deo citiranog Grejsikovog komentara, u kome se ističe da je navodno isticanje više vrednosti instrumentalne muzike preokrenulo tradiciju veličanja vokalno-instrumentalnih dela, ne predstavlja tvrdnju koja na pravi način ilustruje Hanslikove tendencije u knjizi *O muzički lepom*. U okviru iste metodološke napomene, Hanslik pokazuje da je predvideo takav komentar svojih budućih čitalaca kada kaže da „bilo da se po vrijednosti i djelovanju više cijeni vokalna ili instrumentalna muzika“,<sup>552</sup> estetičari muzike moraju slediti teorijske razloge za odabir svog predmeta, a ne trendove i ono što se u određenom istorijskom trenutku „više

---

<sup>550</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 149-150.

<sup>551</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 66.

<sup>552</sup> *Ibid.*

ceni“. Izabrati vokalno-instrumentalnu muziku kao predmet teorijske refleksije o muzici zbog njenog dominiranja u istoriji muzike – to bi za Hanslika bila „jedna nenaučna procedura“, slična biranju muzike koja se smatra vrednijom ili delotvornijom, dok se njegovo koncentrisanje na specifično muzičke aspekte zasniva na težnji kao proučavanju onoga što „muzika može“. <sup>553</sup>

Nasuprot tome, razmatranje dejstva vokalno-instrumentalne muzike na recipijenta Hanslik ne vidi kao problem koji je u ingerencijama njegove estetike, posebno zbog toga što on nije zadovoljan okolnostima u kojima se nalazi estetika muzike njegovog vremena i svoj poduhvat vidi kao doprinos formulisanju odgovarajućeg estetičkog usmerenja kada je reč o muzici. Budući da već u prvoj rečenici knjige kaže da „dosadašnji estetsko-muzički metod pati gotovo potpuno od promašaja ne baveći se toliko utemeljenjem onoga što je u muzici lijepo“, <sup>554</sup> on smatra da diskusiju o muzici treba reformisati usmeravajući je na ono što „muzika može“. Kao što je istaknuto u poglavlju o Hansliku, to ne znači da iz ovog učenja neminovno proizilazi da estetika muzike uvek mora imati posla sa „specifično muzičkim“, bez obzira na to što on u ovoj knjizi u velikoj meri ograničava svoju diskusiju na te aspekte muzičkog stvaralaštva i obrađuje instrumentalnu muziku u kojoj nema doprinosa drugih umetnosti. Na kraju, zanimljivo je primetiti da u prethodno citiranoj tvrdnji o navodnoj superiornosti instrumentalne muzike Grejsik navodi da su „kritičari poput Hanslika“ doveli do umanjivanja vrednosti vokalno-instrumentalne muzike. Ako je Hanslik kao estetičar iz metodoloških razloga suzio polje svog interesovanja, on kao muzički kritičar to nije učinio. U njegovim kritikama instrumentalna muzika nema drastičnu prednost, već on komentariše sve aspekte bečkog muzičkog života koje smatra važnim, nezavisno od pomenutog fokusiranja koje sprovodi u domenu teorije. <sup>555</sup>

Ipak, ovaj aspekt Grejsikove kritike „teze o aktivnom slušanju“, odnosno njegov stav o problemima koje nosi navodno zanemarivanje teksta u tradicionalnoj estetici muzike i Hanslikovoj koncepciji, zaista bi se mogao primeniti na jedan stav austrijskog teoretičara koji Grejsik nema u vidu. Prema Hanslikovom shvatanju, izgleda da poezija, bila ona vredna ili bezvredna, neće uticati na estetsku vrednost

---

<sup>553</sup> *Ibid.* Kurziv u citatu je Hanslikov.

<sup>554</sup> *Ibid.*, str. 39.

<sup>555</sup> Hanslick, E. *Vienna's golden years of music*, str. 21-36, 87-90, 94-101, 116-131.



jedne kompozicije ukoliko je nju slušalac već proglasio vrednom ili bezvrednom na osnovu njenih specifično muzičkih aspekata. U jednoj fusnoti u drugom poglavlju svoje knjige, on se slaže sa Ferdinandom Hilerom (*Ferdinand Hiller*) da „i najgora poetska tvorevina, kad je već komponirana, ne može umanjiti zadovoljstvo s kompozicijom, dok i najveće pjesničko majstorsko djelo ne može nekakvu dosadnu muziku čak ni poduprti“.<sup>556</sup> Hanslik u kasnijem delu istog poglavlja u još jednoj fusnoti sličnu misao pripisuje i Mocartu (*Wolfgang Amadeus Mozart*).<sup>557</sup> Iz navedenog proizilazi da „poezija“ može uticati na estetsku vrednost kompozicije samo u slučajevima u kojima ta vrednost nije već ustanovljena na temelju njenih specifično muzičkih aspekata, a da ona ne usmerava vrednovanje ako je „zadovoljstvo“ prethodno već izazvano samom muzikom. Ukoliko se navedeni stav iz fusnota uzme u obzir kao legitiman izraz Hanslikove estetičke koncepcije, iz njega bi proizašlo da specifično muzički aspekti imaju *prednost* u odnosu na tekstualne i da bi se tekst zaista mogao ignorisati i u određenim slučajevima vrednovanja vokalno-instrumentalne muzike, a ne samo u specifičnoj diskusiji o „sadržaju“ muzike. Kada bi se ovaj njegov stav primenio unutar područja estetike popularne muzike, tada bi tekst pesme ove vrste muzike bio važan samo ukoliko recipijent u inicijalnom dodiru sa njenim specifično muzičkim karakteristikama nije već doneo sud na osnovu tih karakteristika.

Kao što je uočljivo, izloženi Hanslikov stav nije u potpunosti ekvivalentan tvrdnji koju nalazimo u Grejsikovoj kritici „teze o aktivnom slušanju“, budući da je *umereniji* od mišljenja koji američki estetičar pridaje zastupnicima ove teze. Tekst se u Hanslikovoj napomeni ne isključuje iz samog čina slušanja, ali njegova relevantnost za procenjivanje vrednosti jednog dela nije ista kao u slučaju formalnih aspekata. Ipak, u situacijama u kojima specifično muzički aspekti igraju presudnu ulogu, posledice ovog Hanslikovog stava kada je reč o ulozi teksta vokalno-instrumentalne kompozicije jednake su onima koje slede iz Grejsikovog stava. U sličnim okolnostima u slučaju popularne muzike, ovo bi moglo izazvati određene probleme. Dok bi se, iz perspektive ovakve teorije, tekst kompozicija popularne muzike mogao bezbedno zanemariti ukoliko slušalac samu muziku vrednuje afirmativno, time bi se, prema kritici koju Grejsik izlaže u petom poglavlju, ipak odstranio jedan aspekt celokupnog

---

<sup>556</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 181.

<sup>557</sup> *Ibid*, str. 183-184.

iskustva muzike. Problemi u ovakvom postupanju posebno nastaju u slučajevima u kojima i sam tekst ima jasan udeo u načinu na koji je sama muzika percipirana, što Grejsik i sugerše u izlaganju druge posledice. Prisetimo se da, prema već navedenom mestu, on smatra da jedna (dvanaesto-taktna) bluz kompozicija bez teksta „zvuči veoma slično kao bilo koja druga“.<sup>558</sup> Ipak, razmotrimo konkretnije da li je umerenija Hanslikova teza o prednosti specifično muzičkog u slučaju vrednovanja muzike zaista neuskladiva sa načinom na koji Grejsik govori o slušalačkim aktivnostima u popularnoj muzici. Kako bi se koncepcija američkog estetičara odnosila prema umerenijem Hanslikovom stavu o primatu specifično muzičkih aspekata prilikom procenjivanja vrednosti kompozicije?

Iako je to u izvesnom smislu neočekivano, izgleda da bi se Grejsik, na osnovu zaključaka do kojih dolazi u drugom poglavlju, u velikoj meri složio sa Hanslikom kada je reč o stavu u kome se ističe prednost specifično muzičkog. Već se i sama osnovna težnja tog poglavlja – afirmacija estetskog interesovanja za popularnu muziku mimo njene društvene relevantnosti – delom zasnivala na pretpostavci o neposrednom vrednovanju muzike nezavisno od teksta. Razmatrajući primere slušalačke prakse ove vrste, on je upravo isticanjem muzičkog interesovanja u slušalačkim svedočanstvima koje analiziraju Dolfsma, Kitvana i Valser pokušao da pokaže da vrednovanje (neinstrumentalne) kompozicije popularne muzike najčešće ne polazi od slušaočeve interpretacije značenja njenog teksta i pronalaženja vanmuzičkih vrednosti koje on promovše.<sup>559</sup> Takođe, on je istakao da su „četiri decenije empirijskog istraživanja“ potvrdile da slušaoci uglavnom sude o vrednosti dela popularne muzike pre nego što razumeju njegov tekst.<sup>560</sup> Konačno, u pomenutom poglavlju je Grejsik i nezavisno od kritike „teze o društvenoj relevantnosti“ bio posebno zainteresovan za primere slušalačkih aktivnosti u kojima su recipijenti proglasili jedno vokalno-instrumentalno delo vrednim pre nego što su obratili pažnju na njegov tekst, pa ih je naknadna interpretacija teksta učinila prijemčivim za društveni uticaj koji bi taj tekst mogao imati na njih. On je upravo ovakve okolnosti predstavio na primeru kompozicije “Bohemian Rhapsody”, pokazujući da se estetsko

---

<sup>558</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139.

<sup>559</sup> *Ibid.*, str. 59-62.

<sup>560</sup> *Ibid.*, str. 62.

interesovanje za popularnu muziku i njena mogućnost društvenog uticaja međusobno ne isključuju.<sup>561</sup>

Sledstveno tome, gotovo celokupna Grejsikova „odbrana“ estetskog u drugom poglavlju zavisi od davanja izvesne prednosti specifično muzičkim aspektima popularne muzike. Ukoliko to i dalje ne znači da je samoj muzici dat *suštinski* primat u estetskom doživljaju kompozicija popularne muzike, njegovi zaključci ipak nužno podrazumevaju *vremenski* primat: recipijentima je najčešće *prvo* muzika važna. Tekst se uglavnom interpretira naknadno, nakon što je muzika već afirmativno estetski vrednovana, jer u suprotnom ne postoji interes slušalaca za ovakvu interpretaciju, a iz nje svakako mogu proizaći estetske karakteristike koje će biti važne slušaocu za potpuniji doživljaj kompozicije. Dok u nastavku rada treba sagledati u kojoj meri ilustrovani primat muzičkog postoji i u drugim aspektima Grejsikove teorije, na ovom nivou razmatranja tog učenja se može tvrditi da se ono u većoj meri približava Hanslikovom učenju, nego što se od njega odvaja u neposrednoj kritici tradicionalne estetike i „teze o aktivnom slušanju“.

Iako američki estetičar u izlaganju druge posledice „teze o aktivnom slušanju“ govori o tekstu kompozicije kao o onom aspektu koji zastupnici tog stava odbacuju zarad isticanja važnosti formalnog i strukturalnog u muzici, interesantno je u ovom kontekstu pomenuti još jedan problem koji postoji u Grejsikovoj argumentaciji. Budući da uvide o strukturi i tekstu u jednoj pesmi predstavlja kao potpuno odvojene, čak i suprotstavljene tendencije prilikom slušanja, on na tom mestu pretpostavlja da tekst neinstrumentalne kompozicije popularne muzike nikako ne doprinosi strukturi pesme sa kojom slušalac dolazi u dodir. Međutim, imajući u vidu da tekst često pruža slušaocu osnovne smernice o aranžmanu kompozicije kojoj pripada – obaveštavajući ga koji deo pesme je strofa, a koji refren – teško je zamisliti da bi ga bilo koja tradicionalna estetička koncepcija u potpunosti ignorisala, bar kada je reč o tome kako on doprinosi uvidu u strukturu jednog dela. Iako najčešće upućuje na primere muzičkih dela ukazujući na ime kompozicije ili kompozitora čija dela ima na umu, čak se i Hanslik na jednom mestu u knjizi služi tekstom kako bi ukazao na ariju jedne opere i konkretan deo u njoj koji mu je važan za argumentaciju koju sprovodi.<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> *Ibid*, str. 62-67.

<sup>562</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 70. Reč je o operi „Mesečarka“ (*La Sonnambula*) Vinčenca Belinija (*Vincenzo Bellini*).

Ovakva praksa se može naći i u savremenim teorijama koje se tiču popularne muzike. U jednom odeljku teksta „Lepa umetnost repa“ Šusterman analizira strukturu jedne kompozicije ovog žanra upravo govoreći o njenom tekstu – ukazujući na odnose između strofa i refrena u toj muzičkoj numeri.<sup>563</sup>

Na kraju, bez obzira na činjenicu da u okviru izlaganja druge posledice Grejsik ističe da redukovanjem slušanja muzike na uviđanje formalnih i strukturalnih aspekata zastupnici „teze o aktivnom slušanju“ gube iz vida i karakteristike samog izvođenja kompozicije, on se u obrazlaganju ove posledice nijednom ne osvrće na taj stav. Budući da se u razmatranju ove konsekvence on jednim delom oslanja i na Hanslikove tvrdnje, treba ukratko sagledati kakav bi bio odnos austrijskog teoretičara prema ovom problemu. Ukoliko se prisetime načina na koji se Hanslik ophodi prema izvođenju, primetićemo da se Grejsikova tvrdnja o zanemarivanju odlika muzičke interpretacije ne može primeniti na učenje ovog estetičara. U slučaju razmatranja uloge koju imaju emocije u muzici, Hanslik izvođenje potpuno drugačije tretira od same kompozicije. Dok u slučaju muzičke kompozicije ne dolazimo u dodir sa emocionalnim životom umetnika, utkanim u njegovu kreaciju kao svojevrsan „sadržaj“, u slušalačkom dodiru sa izvođenjem recipijent direktno dolazi u dodir sa emocionalnom ekspresijom izvođača. Prema Hanslikovim rečima u jednom citatu koji smo naveli i detaljnije tumačili u poglavlju o njegovom poimanju forme, „[i]zvođaču je dopušteno da se neposredno, preko svog instrumenta, oslobodi osjećaja koji ga je trenutno svladao i da u svoju interpretaciju udahne divlju burnost, čežnje, vedru snagu i radost svoje duše“.<sup>564</sup> Činjenica da se on, iako tek ukratko, bavi pitanjima izvođenja u knjizi *O muzički lepom* pokazuje da izvođenje nije zanemareno zarad isključive važnosti koju bi imali formalni i strukturalni aspekti kompozicije, već da muzička interpretacija i njeno dejstvo na recipijenta imaju samostalni značaj u celokupnom iskustvu jednog dela. Ona zbog toga ima i drugačiji, nezavisni tretman u Hanslikovoj estetici, a u pomenutim stavovima se čak i prevazilaze određena ograničenja koja postoje u osnovnim tezama knjige *O muzički lepom*.

Da Hanslik ne očekuje od slušalaca da zanemare karakteristike izvođenja, potvrđuje i činjenica da je tematika muzičke interpretacije veoma prisutna u njegovim muzičkim kritikama. Čitave tekstove on posvećuje izvođenjima velikih vokalnih solista,

---

<sup>563</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 233-235.

<sup>564</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 115.

instrumentalista i dirigenata njegovog vremena, ističući specifičnosti njihovog stila i probleme u interpretaciji koje je zapazio na koncertima ovih izvođača.<sup>565</sup> Čak i u onim tekstovima koji se neposredno tiču samih kompozicija, Hanslik komentariše izvođenje koje je dovelo do njegovog utiska o kompoziciji i jasno izdvaja karakteristike muzičke interpretacije od odlika kompozicije.<sup>566</sup> Međutim, ovu okolnost, kao i to da se izvođenje posebno tematizuje i u knjizi *O muzički lepom*, Grejsik bi mogao odbaciti kao nevažnu za Hanslikovu estetičku teoriju. On bi mogao braniti taj stav ističući da navedene tvrdnje iz knjige *O muzički lepom* i činjenica da se o izvođenju govori u Hanslikovim kritikama ipak ne znače da od njih zavise njegovi estetički zaključci, koji su prethodno formulisani na temelju govora o kompoziciji kao takvoj. Ipak, iako je izričit kada je reč o tome koji skup fenomena pripada domenu „naučne“ estetike, austrijski teoretičar u svom osvrtu na ulogu izvođenja predviđa i ovakav prigovor. „Činjenica da, u filozofijskom smislu, komponirani tonski komad predstavlja, bez obzira da li se izvodi, *gotovo* umjetničko djelo, ne treba da nas sprječava da podvojenost muzike na kompoziciju i reprodukciju (...) uvažimo u svakom slučaju kad ona doprinosi da se fenomen objasni“.<sup>567</sup> Kao što u njegovim kritikama od izvođenja kome je prisustvovao zavisi njegov doživljaj muzike o kome govori, tako je potrebno da se i njegova estetika osvrne na domete izvođenja jer ono determiniše utisak koji o muzici formiraju slušaoci. Uostalom, zato Hanslik i govori o muzičkoj interpretaciji u odeljku koji nosi naziv „Analiza subjektivnog doživljaja muzike“.<sup>568</sup> Sledstveno tome, Hanslikova estetika ne ističe važnost forme po cenu ignorisanja karakteristika izvođenja, već se o karakteristikama muzičke interpretacije govori u delovima teksta koji se ne tiču njegovih stavova o ulozi forme.

### 3) Ignorisanje ekspresivnih karakteristika i važnosti zvuka

Konačno, treća posledica tradicionalne estetičke „teze o aktivnom slušanju“ koju Grejsik izlaže formulisana je na manje precizan i, u izvesnom smislu, problematičan način. Američki estetičar smatra da bi „aktivno slušanje“ popularne muzike dovelo do

---

<sup>565</sup> Izeđu ostalog, up. Hanslick, E. *Vienna's golden years of music, 1850-1900*, str. 39-44, 76-80, 91-93, 187-208.

<sup>566</sup> Up. odeljak „Brahms“, u: *Ibid*, str. 81-86.

<sup>567</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 114-115.

<sup>568</sup> *Ibid*, str. 115-116.

ignorisanja njene celokupne „ekspresivne snage“, kao i da u doživljaju rok kompozicije ne bi došli do izražaja oni estetski kvaliteti koji pripadaju samom zvuku korišćenih instrumenata, primera radi, distorziranoj gitari.<sup>569</sup> Lišena estetskih karakteristika koje se tiču zvuka i koje imaju ekspresivne potencijale, kompozicija popularne muzike bi doživela nepravedan tretman iz perspektive „teze o aktivnom slušanju“, jer bi se njena vrednost procenjivala samo na osnovu jednog dela estetskih kvaliteta koje nudi recipijentu. Grejsik na ovom mestu neposredno povezuje ekspresivnost popularne muzike sa zvukom instrumenata, pa je potrebno razmotriti razloge zbog kojih je ovo slučaj i osvrnuti se na to kako ovakvo obrazloženje treće posledice doprinosi njegovoj kritici tradicionalne estetike i Hanslikovog učenja.

Grejsik je u isticanju ekspresivnosti pre svega motivisan određenim pretpostavkama koje postoje u estetici njegovog doba. O „ekspresivnim kvalitetima“ se u njoj govori kao o onim karakteristikama dela u kojima kompozitor (ili izvođač) ispoljava određenu emociju.<sup>570</sup> „Ekspresivni kvaliteti“ se u jednom delu razlikuju od „formalnih“, odnosno „strukturnih“ kvaliteta koji ne poseduju ekspresivne potencijale, a argumentovanim isticanjem da delo poseduje „ekspresivne kvalitete“ često se kritikuju formalističke interpretacije umetnosti.<sup>571</sup> Grejsik to ima u vidu jer obrazlaganje treće posledice upravo i započinje isticanjem da je Hanslikov formalizam „striktan“ i da su u njemu „samo strukturalna svojstva važna, a ona su važna sama za sebe“.<sup>572</sup> Zbog toga se on u obrazlaganju ovog problema najviše posvećuje ekspresivnoj ulozi zvuka, jer se na ovom terenu nalazi *najdalje* od formalnih i strukturalnih aspekata dela koje ističu tradicionalni estetičari poput Hanslika. Da delo bude ekspresivno, Hanslikova teorija ne dozvoljava, pa kada se ekspresivnost traži u karakteristikama zvuka, ta potraga se vrši izvan domena koji je on dublje analizirao u svojoj koncepciji – nezavisno od strukture i formalnih odnosa između tonova. Ukoliko slušalac zvuk smatra ekspresivnim, to znači da zastupnici „teze o aktivnom slušanju“ ne tretiraju pitanje doživljaja muzike na odgovarajući način.

---

<sup>569</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 140.

<sup>570</sup> Up. Kania, A. „The Philosophy of Music“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/music/>, 14.11.2022

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 140.

Iz pomenutih razloga, u primerima koje ima u vidu u ovom delu teksta, Grejsik ističe zvukovni karakter koji ima ekspresivne potencijale i ne tiče se forme jedne kompozicije, a u slučajevima gde nije sasvim očigledno da do ekspresivnosti na koju cilja dolazi nezavisno od formalnih i strukturalnih karakteristika dela, on to čak i posebno naglašava. Grejsik tako ističe ekspresivnost u „besu“ ispoljenom u zvuku gitare Kita Ričardsa (*Keith Richards*) u pesmi „(I Can't Get No) Satisfaction“, utisak „kretanja napred koje postoji u ritam gitari i bubnjevima, umesto u tonskom kretanju [kurziv D. M.], u prvim sekundama pesme Street Fighting Man“ i izraz „žalosti“ koju pridaje Kitovom glasu u pesmi „Salt of the Earth“, u kome se prepoznaje karakter „običnog čoveka“.<sup>573</sup> „Nestrukturalni“ karakter je istaknut i u Grejsikovim primerima koji se direktno tiču odlika zvuka u delima popularne muzike, a ekspresivni potencijali nisu objašnjeni. Reč je o zvučnim karakteristikama koje jedna kompozicija dobija zahvaljujući efektima proizvedenim u muzičkom studiju ili uz pomoć tehnologije, poput „eha“, ambijentalnih odlika zvuka instrumenata kreiranje posebne teksture u zvuku uz pomoć njegove obrade u studiju.<sup>574</sup>

Iako je ovako postavljena Grejsikova argumentacija u skladu sa načinom na koji se u savremenoj estetici, uz pomoć isticanja ekspresivnosti, vode diskusije o formalizmu, ona ipak izaziva i nekoliko problema. U zavisnosti od interpretacije, odlike zvuka i njihova uloga u iskustvu slušanja mogu, ali i ne moraju doprineti raspravi o tome da li muzika poseduje „ekspresivne karakteristike“. Kao što je istaknuto u poglavlju o Hanslikovom razumevanju forme, savremeni formalisti poput Nika Zengvila bi zvučne odlike određene muzike mogli smatrati neposredno opazivim karakteristikama muzike i kao takve sagledati ih unutar formalističkog poimanja muzičke umetnosti.<sup>575</sup> Još je važnije istaći da nije samorazumljivo ni Grejsikovo direktno povezivanje nestrukturalnog i ekspresivnog. Nestrukturalni karakter zvuka može imati doprinos u estetskom doživljavanju jedne kompozicije bez potrebe da se taj doprinos tumači kao emocionalna ekspresija stvaraoaca. Upravo se učenje austrijskog teoretičara može tumačiti na ovaj način.

---

<sup>573</sup> *Ibid.*

<sup>574</sup> *Ibid.*

<sup>575</sup> Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

Hanslik ne daje nimalo povoda za povezivanje zvučnih karakteristika dela (kao nestrukturalnih aspekata kompozicije) i ekspresivnosti muzike. Mogućnost emocionalne ekspresije u muzici striktno je odbačena u njegovoj estetici (osim u prethodno razmotrenom slučaju umetnosti izvođenja), ali odnos ovog autora prema zvučnim odlikama muzike nije ni blizu ignorisanja ili odbacivanja, o čemu je u radu već bilo reči. Ukoliko tezu o ekspresivnosti popularne muzike Grejsik izlaže kako bi tvrdio da je „aktivno slušanje“ u Hanslikovoj estetici suviše redukovano na strukturalne aspekte muzike, jer takvo slušanje ignoriše „ekspresivne kvalitete“ u jednoj kompoziciji, on otvara diskusiju koja umnogome prevazilazi granice „teze o aktivnom slušanju“. U Hanslikovoj estetici je odbacivanje ekspresivnosti muzike povezano sa njegovom osnovnom idejom o tome da li postoji „sadržaj“ u „čistoj“ muzici i zahteva argumentaciju koja nije izvodiva iz njegovih stavova o odgovarajućem slušalačkom pristupu. Grejsik ima u vidu tu osnovnu ideju, ali je ne analizira i ne upoređuje sa svojim mišljenjem o popularnoj muzici, već se ograničava na teze iz samo jednog odeljka Hanslikove knjige.

Sledstveno tome, izgleda da se u izlaganju treće posledice „teze o aktivnom slušanju“ približavamo mišljenju da je Grejsik u pravu jedino u isticanju opšteg Hanslikovog stava da kompozicije, mimo konkretnog izvođenja, nisu emocionalno ekspresivne, dok se svi ostali aspekti ove kritike ne mogu lako uskladiti sa stavovima austrijskog teoretičara. To je uočljivo i u činjenici da se tradicionalnim estetičarima, na čelu sa Hanslikom, pripisuje tendencija odbacivanja zvuka *zbog* isticanja važnosti forme i strukture. Međutim, u poglavlju o Hanslikovom pojmu forme pokazano je da on sam često ističe estetski doprinos koji ima zvuk nezavisno od udela forme.<sup>576</sup> Kada govori o estetskim potencijalima različitih aspekata jednog muzičkog dela i tvrdi da „svaki pojedini muzički element (...) ima svoju vlastitu fizionomiju, svoj određeni način djelovanja“, među „muzičkim elementima“ koje ima u vidu Hanslik navodi i „boju zvuka“, pa i njoj pripisuje doprinos u celokupnom „duhovnom izražaju“ koji sugerise delo.<sup>577</sup> Istraživanje načina na koji različiti aspekti muzike dovode do celokupnog utiska koji ima slušalac on pripisuje upravo estetici i „filozofijskom utemeljenju muzike“.<sup>578</sup> To znači da zvuk ima svoje mesto kako u slušanju, tako i u estetičkoj

---

<sup>576</sup> Up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 61, 63-64, 84, 91.

<sup>577</sup> *Ibid*, str. 91.

<sup>578</sup> *Ibid*, str. 95.



analizi muzike, bez obzira na činjenicu da su ingerencije zvuka u njegovoj teoriji ipak manje u odnosu na formu, o čemu je bilo reči prilikom upoređivanja Hanslikovih stavova sa Kantovim učenjem o „dražima“.

Kako bi se savremenija Grejsikova pozicija, koja uzima u obzir snimljenu muziku kao predmet svoje teorijske obrade, odnosila prema ovom pitanju – da li bi ona dopustila da kvaliteti samog zvuka imaju prevagu u vrednosnom odnošenju prema popularnoj muzici? Odgovor na ovo pitanje mogao bi pokazati i da li iz treće posledice „teze o aktivnom slušanju“ proizilazi i mogućnost umanjenja značaja formalnih aspekata u njegovoj koncepciji. U prethodno obrađenim delovima knjige o slušanju popularne muzike ne nalazimo eksplicitan odgovor na to pitanje, ali se u određenim Grejsikovim stavovima mogu pronaći izvesni nagoveštaji. Na ovom mestu ću razmotriti stavove o tom problemu koje on ispoljava u ovom delu knjige, dok ću se na taj problem još jednom osvrnuti u sledećem odeljku rada, prilikom obrade konkretnijih Grejsikovih teza o vrednovanju popularne muzike.

Kada je reč o tome kako Grejsikove tvrdnje u petom poglavlju doprinose diskusiji o mogućnosti da zvuk odigra presudnu ulogu u vrednovanju popularne muzike, one sugerišu da ovaj estetičar ne bi dopustio da se jednom delu može pridati ili oduzeti vrednost samo na osnovu prisustva ili odsustva određenog zvučnog kvaliteta. On tvrdi da „mnoge koji odbacuju rok kao buku odbija gruba ili nepoznata boja zvuka [*timbre*]“, a da buka u rok muzici „sprečava nepripremljene slušaocce da dokuče strukturu jedne kompozicije, a posebno njene melodije“.<sup>579</sup> „Buka“ u ovakvim slučajevima, oličena u „distorziranim gitarama i nazalnoj vici“,<sup>580</sup> ima neporedno, samostalno dejstvo na slušaoca, jer on, prema citiranim rečima, ne doseže do strukturalnih aspekata te muzike. U nedostatku drugih odlika muzike, recipijent čuje samo „buku“ kao glasan, distorziran zvuk lišen određenih muzičkih intervencija nad samim odnosima između tonova, pa je sklon da ovakvu muziku negativno estetski vrednuje. Grejsik ne smatra da je ovakvo estetsko suđenje slušalaca na osnovu zvukovnih karakteristika u potpunosti legitimno, odnosno da se na osnovu takvog iskustva rok muzike kao distorzirane „buke“ može formulisati odgovarajući vrednosni stav. On u tekstu tvrdi i to da je njegovo sopstveno slušanje jednog muzičkog albuma

---

<sup>579</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 148.

<sup>580</sup> *Ibid.*

Dejvida Bouvija (*David Bowie*), koje je rezultiralo percepcijom „čiste neizdiferencirane buke”, dokaz da „čuti ne znači uvek slušati”.<sup>581</sup>

U ovakvom komentarisanju slušalačkog iskustva „buke”, izgleda da Grejsik sugerise da odbacivanje nekog muzičkog dela (ili muzičkog žanra) na osnovu njegovih zvukovnih karakteristika ne predstavlja slušanje u pravom smislu te reči, već da percipiranu „buku” u pomenutim primerima treba interpretirati u skladu sa nekim drugim parametrima – između ostalog, u skladu sa konvencijama određenog žanra.<sup>582</sup>

Dok prvo iskustvo slušanja Bouvijeveg albuma rezultira percipiranjem zvučnih karakteristika u vidu „buke”, izgleda da se i u koncepciji američkog estetičara pravo „slušanje” zasniva na povezivanju tih karakteristika sa formalnim i strukturalnim aspektima jedne kompozicije. O ovome svedoči Grejsikov opis njegovog naknadnog slušanja istog Bouvijeveg albuma, prethodno odbačenog kao „buka”, u kome, pored zvučnih i ekspresivnih kvaliteta ove muzike, on izdvaja i interakciju između različitih instrumenata u pesmama na ovom albumu, njihove ritmičke karakteristike i odlike same melodije.<sup>583</sup> I u prvom i u drugom slušalačkom iskustvu on čuje iste zvukove, koje u kasnijem slušanju naziva „disonancama”,<sup>584</sup> ali u prvom slučaju ne zna kako da protumači ove auditivne karakteristike, pa percipiranu muziku, u nedostatku „melodije”, na problematičan način odbacuje kao estetski bezvrednu „buku”.

S obzirom na to da Grejsik kritikuje svoj inicijalni sud o muzici Bouvija zasnovan na uvidu o „buci”, a ističe prednosti rafiniranijeg slušanja iste muzike, zasnovanog na prevazilaženju „buke” uz pomoć strukturalnih aspekata do koga doseže „kompetentno” slušanje,<sup>585</sup> izgleda da uviđanje strukturalnih karakteristika muzike i u njegovoj estetici ima prednost kada je reč o vrednovanju. Zvuk igra izvesnu ulogu u estetskom procenjivanju muzike, ali samo ukoliko se percipiranje zvučnih odlika zasniva na određenom znanju kojim se izbegava uvid o „buci” – a to znanje uključuje

---

<sup>581</sup> *Ibid*, str. 147. Grejsikova terminologija u citiranim rečima izaziva izvesnu konfuziju, budući da autor pre toga, zaključujući raspravu o slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ (kojoj ću se vratiti kasnije u tekstu) „čujenje“ rezerviše isključivo za auditivni doživljaj koji mogu imati „odojčad“. *Ibid*, str. 146. Tu okolnost ne komentarišem na ovom mestu u radu, budući da će iz predstojećeg objašnjenja ovog Grejsikovog stava biti jasno da pod „čujenjem“ on ovde podrazumeva estetski doživljaj muzike koji ima nekompetentan slušalac.

<sup>582</sup> *Ibid*, str. 147-148.

<sup>583</sup> *Ibid*.

<sup>584</sup> *Ibid*, str. 147.

<sup>585</sup> *Ibid*.

i procedure za interpretiranje formalnih karakteristika muzike. Iako na ovom mestu ističe prednost „kompetentnog” slušanja, on ne povezuje izložene stavove sa svojim tezama o „stilističkim” i „strateškim” kompetencijama o kojima govori u trećem poglavlju. Ipak, da pridavanje određenog primata formalnim aspektima muzike u odnosu na njene zvučne karakteristike nije slučajno, neočekivano mišljenje koje ovaj teoretičar ispoljava samo u analizi sopstvenog iskustva muzike Bouvija, biće jasnije nakon razmatranja njegovih stavova o ovim kompetencijama i „znalačkom slušanju” u narednom odeljku ovog rada.

Na kraju, potrebno je osvrnuti se i na Grejsikovu napomenu da u Hanslikovom i Gurnijevom slučaju verovatno ne dolazi do isticanja ekspresivnih i zvučnih karakteristika muzike s obzirom na to da su ovi teoretičari formulisali svoje stavove pre ere snimljene muzike.<sup>586</sup> On naglašava da su zvučne odlike kompozicije relevantnije za savremenog slušaoca nego što je to bio slučaj u epohi u kojima su nastale ove tradicionalne estetike i smatra da je muzičko delo danas izjednačeno sa snimljenom kompozicijom, pa „ne *moramo* više apstrahovati” od karakteristika izvođenja „da bismo pronašli muziku“.<sup>587</sup> Nema ničeg spornog u stavu da je predmet slušalačkog iskustva u savremenom dobu snimljena muzika – šire filozofske i estetičke implikacije ove činjenice Grejsik detaljnije istražuje u knjizi *Ritam i buka: estetika roka*.<sup>588</sup> Međutim, njegova prećutna pretpostavka da je u slučaju pomenutih tradicionalnih teorija bilo potrebno apstrahovati od specifičnosti jedne muzičke interpretacije (a time i od karakteristika zvuka) ne odgovara načinu na koji se Hanslik odnosi prema ovoj problematici.

Epoha u kome je pisana knjiga *O muzički lepom* nije poznavala doživljaj snimljene muzike (osim, na izvestan način, u već pomenutom slučaju kompozicija mehanički reprodukovanih na verglu), ali jeste iskustvo muzike primarno sprovodila u dodiru sa izvođenom muzikom. Kompozicija snimljena u studiju svakako je, bar jednim delom u žanrovima poput roka (koji Grejsik ima u vidu na ovom mestu u knjizi), izvedena na muzičkim instrumentima.<sup>589</sup> Dok su izvođenja muzike, za razliku od snimaka,

---

<sup>586</sup> *Ibid*, str. 140-141.

<sup>587</sup> *Ibid*, str. 141.

<sup>588</sup> Gracyk, T. *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*, str. 37-67.

<sup>589</sup> Up. Clark, Brian, „The Essential Instruments in a Rock Band“, January 6, 2022, <https://www.musicianwave.com/instruments-in-a-rock-band/>. 14.11.2022.

promenljiva i često podrazumevaju izmenu različitih muzičkih parametara u jednom delu, zvuk instrumenata se ne menja drastično u zavisnosti od izvođenja (osim, razume se, u slučaju transkripcija i aranžmana, ali tada više nije reč o izvođenju originalne kompozicije).<sup>590</sup> Iako se ne menja u zavisnosti od izvođenja, zvuk se neminovno mora percipirati u dodiru sa muzikom koja se izvodi.<sup>591</sup> „Boja zvuka“, koja u Hanslikovoj koncepciji doprinosi „duhovnom izražaju“ dela, može se estetski doživeti samo slušanjem izvođenja koje podrazumeva korišćenje odgovarajućih instrumenata, a prilikom izvođenja, prema ovom teoretičaru, postoji i mogućnost emocionalne ekspresije. U tom smislu, Hanslik ne samo da ne tvrdi da se *mora* apstrahovati od karakteristika izvođenja i njime omogućenih „boja zvuka“, već izgleda da sugerise nešto potpuno suprotno – da je potrebno uzeti u obzir „boju zvuka“ datu u izvođenju kako bi odgovarajuće slušanje doseglo do svih estetskih potencijala dela. Ni u ovom slučaju iz njegovog zagovaranja „aktivnog slušanja“ i isticanja važnosti doživljaja forme ne proizilazi odbacivanje zvučnih odlika dela, niti ekspresivnih dometa izvođenja. Hanslikovo ukazivanje na značaj forme se ne sprovodi na uštrb priznavanja udela koji u kompoziciji imaju drugi aspekti, pa on u stavovima o slušanju muzike nije tako restriktivan kao što ga Grejsik predstavlja, niti se razlozi za sugerisanu restriktivnost mogu tražiti u njegovom isticanju forme.

Sledstveno tome, u izlaganju posledica koje bi primena „teze o aktivnom slušanju“ mogla imati u slučaju popularne muzike, Grejsik zaista sledi Hanslika, na temelju čijeg učenja bazira izloženu kritiku ove teze, ali se u ovakvom poduhvatu selektivno služi stavovima iz knjige *O muzički lepom*. Gotovo svaki od stavova austrijskog teoretičara koje je Grejsik izdvojio u isticanju ovih posledica zahtevao je izvesnu dopunu ili drastičniju modifikaciju u odnosu na izvorni oblik njegovog učenja. Na svesnoj primeni znanja se ne insistira u Hanslikovom tekstu onako kako to američki estetičar predstavlja, niti se forma ističe na uštrb teksta kompozicije, karakteristika izvođenja ili kvaliteta zvuka.

Nakon upoređivanja Grejsikove interpretacije „teze o aktivnom slušanju“ sa stavovima izloženim u knjizi *O muzički lepom*, posebno je važno primetiti da Hanslikovo isticanje važnosti forme u estetskom doživljaju nije ni u jednom od

---

<sup>590</sup> Up. Davies, S. *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, 2003, str. 54-56. Up. i “Arrangement or transcription” u: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Kennedy, M. i Bourne J. (ur.), Oxford University Press, New York, 2004, str. 28.

<sup>591</sup> Davies, S. *Themes in the Philosophy of Music*, str. 58.

izloženih slučajeva predstavljalo stav koji bi mogao izazvati probleme u estetici popularne muzike. Od značaja forme nije zavisila diskusija o tome da li je potrebna svesna primena znanja prilikom slušanja muzike – i Hanslikovi i Grejsikovi recipijenti su se direktno usmeravali na formalne aspekte kompozicije koju slušaju. Nadalje, stav o posebnoj ulozi forme u učenju austrijskog teoretičara ne dovodi do ignorisanja drugih elemenata muzičkog dela, pa konkretniji osvrt na problem forme u estetici popularne muzike takođe ne bi doveo do takvog problematičnog ishoda. Na kraju, izdvajanje formalnog i strukturalnog nije dovelo do odbacivanja karakteristika samog zvuka u Hanslikovoj estetici, pa ne postoji takav rizik ni u estetici popularne muzike. Ukoliko ekspresivnost muzičkog izvođenja u Hanslikovoj teoriji može koegzistirati sa njegovim stavovima o formi, konkretniji govor o formalnim aspektima i njihovoj ulozi u iskustvu popularne muzike ne bi predstavljao smetnju za šire estetičko proučavanje ovog oblika muzike, koje bi uključivalo i promišljanje njene ekspresivnosti. Konsekvencama koje proizilaze iz ovih uvida o Grejsikovom odnošenju prema Hansliku vратиću se još jednom u zaključku ovog poglavlja, nakon analize drugih stavova koje američki estetičar pridaje tradicionalnom poimanju slušanja i kritikuje kao problematične kada je reč o savremenim oblicima doživljaja popularne muzike.

*Grejsikovi stavovi o slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ i različitim „upotrebama“ muzike*

Grejsik proširuje sopstveno razmatranje „teze o aktivnom slušanju“ analizom stava da se odgovarajuće estetsko doživljavanje muzike može sprovoditi samo ukoliko je slušanje „isključiva aktivnost“.<sup>592</sup> Ono što njemu smeta u tom stavu pre svega jeste pretpostavka da postoji jedan „pravi“ oblik slušanja, koji podrazumeva potpuno fokusiranje svesti na predmet iskustva (i zahteva vežbu, kao i posebna znanja), a da u slučajevima kada do toga ne dolazi, imamo samo pasivni odziv na muziku.<sup>593</sup> Kao što je uočljivo, i ovde imamo posla sa dihotomijom „slušanja“ i „čujenja“, ali se iz ove perspektive podvlači da muzika koja ne iziskuje „isključivu aktivnost“ slušanja u recipijentu podstiče samo pasivnu reakciju. Grejsik ističe da su pasivnu percepciju

---

<sup>592</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 143-146.

<sup>593</sup> *Ibid*, str. 144, 145.

„rani teoretičari“ povezivali sa popularnom muzikom koja je izaziva, ali ne referiše u ovom slučaju na učenje određenog autora.<sup>594</sup> Ova teza svakako ne odgovara prethodno pomenutim estetičarima koji se nisu osvrtni na popularnu muziku.

Isticanje slušanja kao „isključive aktivnosti“ postaje problematično za Grejsika ukoliko se njime podrazumeva da se formalni i strukturalni aspekti jednog muzičkog dela mogu uočiti samo takvim postupanjem svesti, a da u drugačijem slušalačkom iskustvu (recimo, u slušanju muzike tokom pranja sudova), do toga ne dolazi.<sup>595</sup> Tako on posvećuje puno teksta pokazivanju da je auditivno percipiranje muzičke strukture i „melodijskih fraza“ urođena čovekova sposobnost koja ne predstavlja posebnu veštinu, čija bi suprotnost bila pasivni opažaj zvučnih karakteristika jednog dela.<sup>596</sup> Iz stavova o tome da svi slušaoci muzike, prema urođenim i spontano razvijenim sposobnostima, uviđaju bar osnovne formalne parametre jednog dela, Grejsik zaključuje da nema nečeg takvog kao što je „čujenje“, osim u slučaju „odojčadi“ ili životinja, pa toga nema ni u trenucima kad slušanje nije „isključiva aktivnost“.<sup>597</sup>

Ukoliko se Grejsikova kritika stava o slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ odnosi na Hanslikovu estetiku muzike, treba istaći da ovaj stav zaista odgovara učenju koje nalazimo u knjizi *O muzički lepom*. Slušanje je „jedno neumorno i krajnje budno praćenje“ kretanja kompozicije. „Samo ona muzika koja pobuđuje i nagrađuje ovakvu duhovnu koncentraciju (...) pružiće puno umjetničko uživanje“.<sup>598</sup> Međutim, neke druge tvrdnje koje Grejsik pridaje tradicionalnoj estetici na ovom mestu, kao što je napomena da je suprotnost „isključivoj aktivnosti“ slušanja prosti auditivni opažaj muzike, nisu u skladu sa tom tradicijom. Kao što je prethodno pokazano, ni u Hanslikovom ni u Gurnijevom slučaju pasivna percepcija muzike, koja bi odgovarala „čujenju“, ne predstavlja opažaj auditivnih karakteristika muzike mimo formalnih i strukturalnih odnosa koje uspostavljaju tonovi. Grejsik je u izvesnoj meri svestan da stvari nisu tako jednostavne u Hanslikovom učenju (koje ovde neposredno kritikuje), budući da ističe da austrijski teoretičar razliku između „slušanja“ i „čujenja“ vidi kao „razliku u stepenu kognitivnog procesuiranja“, što potkrepljuje stavom da i

---

<sup>594</sup> *Ibid*, str. 144.

<sup>595</sup> *Ibid*, str. 144-145.

<sup>596</sup> *Ibid*.

<sup>597</sup> *Ibid*, str. 146.

<sup>598</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 142.

tradicionalna muzika za Hanslika ima „umetničku“ prirodu.<sup>599</sup> Međutim, teza o različitim „stepenima“ slušanja nije rehabilitovala tog teoretičara u Grejsikovim očima, jer se „aktivno slušanje“ u njemu i dalje vezuje za jednu vrstu muzike – klasičnu muziku kao najsavršeniji oblik muziciranja.

Tako Grejsik finalnu razgradnju dihotomije „slušanja“ i „čujenja“ sprovodi pokazujući da zbog toga što postoje samo razlike „u stepenu ali ne i u vrsti“ slušanja, u estetici se ne treba rukovoditi takvim distinkcijama, već diskusiju o ovom problemu treba prebaciti na razmatranje razlika između kompetentnog i nekompetentnog slušanja, kao i na sagledavanje različitih „upotreba“ (*uses*) koje muzika može imati.<sup>600</sup>

U svetlu ovakvih zaključaka, on „aktivno slušanje“ vidi kao jedan od načina na koji se muzika može „upotrebiti“, ali ne kao jedini ili posebno privilegovani vid dodira sa muzikom. Kada je reč o „kompetentnosti“ slušanja kao alternativni govoru o „slušanju“ i „čujenju“, ona je već je delimično ilustrovana u slučaju Grejsikove analize slušanja jednog Bouvijeovog albuma, a ovo će biti jedna od tema koje ću obraditi detaljnije u narednom odeljku.

Grejsikova kritika teze o slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ nije posebno relevantna za razmatranje koje sprovodim u ovom radu. Iako zagovara ovu tezu, Hanslik formuliše svoje stavove o važnosti forme mimo govora o isključivosti slušanja, a kao što je pokazalo prethodno razmatranje, negativne posledice „teze o aktivnom slušanju“ po popularnu muziku ne proizilaze iz isticanja uloge forme u knjizi *O muzički lepom*. Ipak, način na koji Grejsik govori o tome u čemu se sastoji slušalačko iskustvo muzike jeste važan kada je reč o ulozi koju bi forma mogla imati u njegovoj sopstvenoj estetici. Doživljaj strukture muzičkog dela, prepoznavanje osnovnih melodijskih fraza u delu i razumevanje „tonalne sintakse“ nisu sposobnosti koje zahtevaju poseban napor svesti i „isključivanje“ drugih aktivnosti, već su instinktivne čovekove sposobnosti; kao takve, one u Grejsikovoj knjizi prestaju da budu direktno povezane sa tezom o „aktivnom slušanju“. Ta teza je prevladana kao teorijsko uobličenje stava da postoji *samo jedan* validni oblik slušalačke aktivnosti i pokazano je da slušaoci popularne muzike „zaista slušaju“ kompozicije sa kojima dolaze u dodir.<sup>601</sup> U ovakvim teorijskim okolnostima, sam Grejsik otvara mogućnost

---

<sup>599</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 145. Up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 152.

<sup>600</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 143.

<sup>601</sup> *Ibid*, str. 146.

konkretnijeg razmatranja forme i njene uloge u slušanju popularne muzike, jer forma više nije nešto što se automatski poistovećuje sa restriktivnim „aktivnim slušanjem“, koje je iz različitih razloga do sada u tekstu bilo predmet kritike, već se uočava u svakom slušalačkom činu, bio on „isključiva aktivnost“ ili ne. Tako ni estetička analiza forme nije više nešto što je neodvojivo od tradicionalne estetike, koja je takođe, iz različitih razloga, bila predmet kritike u Grejsikovoj estetici popularne muzike, kao i u teorijama drugih autora koji se bave ovim područjem.

Sa druge strane, odbacujući tezu o tome da je jedino validno slušanje ono koje predstavlja „isključivu aktivnost“, kao i izvesnu strogost tradicionalne estetike kada je reč o preduslovima i ciljevima slušanja, Grejsik ne napušta, već *zadržava* deo značenja koje „slušanju“ pridaje tradicionalna estetika – slušanje kao dolaženje u dodir sa formom. Slušaoci popularne muzike uvek, bar u određenoj meri, percipiraju i formalne odnose između tonova, a određeni Grejsikovi stavovi sugerišu da forma može imati čak i izvesnu prednost u slušalačkom iskustvu u odnosu na druge elemente muzičkog dela. Ovu instinktivnu sposobnost slušalaca popularne muzike potrebno je onda i konkretnije estetički tematizovati, pa te okolnosti predstavljaju povoljnu klimu za otvoreni govor o ulozi forme u popularnoj muzici, koji je do sada izostao u Grejsikovom učenju. Međutim, poželjne teorijske okolnosti za diskusiju o formi ne dobijaju neposrednu realizaciju ni u tekstu petog poglavlja, već ovaj autor dolazi do formulisanja estetičke koncepcije koja formi daje na značaju samo na posredan način, u primerima i objašnjenjima.

Umesto „aktivnog slušanja“ kao jedinog pravog, Grejsik predlaže svojevrsan pluralizam autentičnih estetskih doživljaja muzike – različite „upotrebe“ muzike. Slušalačke aktivnosti se menjaju u zavisnosti od žanra kome pripada muzika sa kojom recipijent dolazi u dodir, kao i od potrebe slušalaca, a „aktivno slušanje“ formalne strukture određene kompozicije je samo jedna od mnogih praksi slušanja.<sup>602</sup> Drugi oblici interakcije sa muzikom koje on tom prilikom navodi su plesanje, pevanje uz muziku tokom vožnje auta ili slušanje muzike tokom večere sa prijateljima. Iako ističe da je „aktivno“, „isključivo“ slušanje „jedan od nekoliko načina na koje prilagođeni [*acculturated*] slušaoci mogu inkorporirati muziku u život“, Grejsik takvo slušanje primarno vezuje za „ozbiljnu“ muziku.<sup>603</sup> Nije sasvim jasno u kojoj meri

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, str. 150.

<sup>603</sup> *Ibid.*



ovakvim zaključkom on promovise i svojevrsnu „demokratizaciju“ navedenih slušalačkih aktivnosti. Da li isticanje različitih mogućih „upotrebi“ muzike znači i rehabilitaciju „aktivnog slušanja“ koja je bila predmet kritike u ostatku petog poglavlja i ostavljanje prostora za to da i u domenu popularne muzike dođe do ovakve slušalačke prakse?

Izgleda da neki drugi Grejsikovi stavovi koje izriče prilikom analize „aktivnog slušanja“ ne doprinose zaključku o sugerisanoj „demokratizaciji“ slušanja. Nakon razmatranja posledicâ koje tradicionalna estetička teza ima u slučaju promišljanja doživljaja popularne muzike, Grejsik takođe tvrdi i da „primenjivanje veština analitičkog slušanja u slučaju jednostavne kompozicije popularne muzike može rezultirati čistom dosadom“, jer „neka muzika prosto nije kreirana za taj oblik slušanja“.<sup>604</sup> Suprotno određenom vidu „demokratizacije“, on u ovom slučaju umanjuje vrednost „aktivnog slušanja“ kao jednog od načina na koji bi slušalac mogao doživeti popularnu muziku i upozorava ga da bi „aktivno slušanje“ moglo biti nepoželjan oblik iskustva te muzike. Takvo slušanje se preporučuje u nekom drugačijem slučaju. U istom kontekstu u kome iznosi tvrdnju o „dosadi“, Grejsik sugerise da bi „aktivno slušanje“ moglo dovesti do odgovarajućeg iskustva „mnogih fuga Bahovog 'Dobro temperovanog klavira'“.<sup>605</sup>

Ukoliko se i pored pomenute „preporuke“ zapitamo kakav bi bio Grejsikov odnos prema mogućnosti „aktivnog slušanja“ u slučaju popularne muzike, ne dobijamo odgovor na to pitanje. Svoj stav o tome on sugerise u rečima da bi u promišljanju muzike „bilo smešno negirati da različite objektivne karakteristike čine različite stilove više ili manje odgovarajućim za različite upotrebe“.<sup>606</sup> Kao što bi Bahova muzika sugerisala recipijentu „aktivno slušanje“, tako bi i „pank rok na najvećoj jačini“ ometao razgovor tokom večere, dok bi takvoj „upotrebi“ više odgovarala swing muzika Džanga Renarta (*Django Reinhardt*).<sup>607</sup> Ovaj stav nije tako samorazumljiv kao što ga Grejsik predstavlja, a sam primer je nepravedno karikiran. Muzika Džanga Renarta „na najvećoj jačini“ bi takođe ometala razgovor prilikom bilo kakvog

---

<sup>604</sup> *Ibid*, str. 142.

<sup>605</sup> *Ibid*.

<sup>606</sup> *Ibid*, str. 150.

<sup>607</sup> *Ibid*. Alternativna transkripcija imena i prezimena ovog muzičara je Đango Rajnhart. Up. „Džango Renart“ <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/2400638/dzango-renart.html>. 14.11.2022. Up. i „Đango Rajnhart“, <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/3811931/django-rajhart.html>. 14.11.2022.

društvenog okupljanja, dok bi odgovarajuća grupa ljudi mogla uživati u večeri dok je u pozadini puštena cela diskografija Ramonsa (*Ramones*), ali na normalnoj jačini.

Sa druge strane, Grejsik ostavlja prostor za primenu „aktivnog slušanja“ na popularnu muziku kada sumnja u to da su „različiti stepeni kognitivne aktivnosti u korelaciji sa različitim žanrovima“.<sup>608</sup> Time on hoće da kaže da nije u redu pretpostaviti da manja kognitivna aktivnost odgovara slušanju popularne muzike nego ona do koje dolazi u slučaju klasične muzike. Pod pretpostavkom da „aktivnom slušanju“ odgovara veća kognitivna aktivnost, to znači ne samo da takvo slušanje nije nezamislivo u slučaju popularne muzike, već bi se i način na koji Grejsik govori o sopstvenom slušanju muzike Bouvija mogao protumačiti kao oblik „aktivnog slušanja“. Drugo preslušavanje Bouvijevog albuma „Aladdin Sane“ on je opisao ukazivanjem na melodijske, harmonske, ritmičke i strukturalne aspekte ove muzike (što odgovara Hanslikovom fokusiranju na formu prilikom „aktivnog slušanja“), pored isticanja ekspresivnih karakteristika tih kompozicija (i njihovog izvođenja), kao i žanrovskih odlika koje zapaža u njima.<sup>609</sup> Takvu praksu slušanja Grejsik favorizuje i na drugim mestima u knjizi, što će biti jasno u nastavku rada.

Sopstveno slušanje Bouvija Grejsik ipak ne bi nazvao „aktivnim slušanjem“, jer tokom celog petog poglavlja tumači ovaj oblik estetskog iskustva muzike pridajući mu negativnu konotaciju i problematične posledice po popularnu muziku. On nijednog trenutka ne sugerise čitaocima pozitivni smisao „aktivnog slušanja“ kojim se izbegavaju zamke u koje zapada tradicionalna estetika, pa je u izvesnom smislu čudno da ovakvo slušanje, koje smatra suviše restriktivnim, ipak predlaže u slučaju doživljaja Bahovih fuga. Čak ni sam Hanslik ne bi sugerisao „aktivno slušanje“ ovih kompozicija ukoliko ono podrazumeva, prema Grejsikovoj interpretaciji ovog stava tradicionalne estetike, ignorisanje karakteristika izvođenja i „boje zvuka“. Nasuprot tome, kada bi Grejsik imao u vidu da izvorno Hanslikovo učenje ne predlaže da je potrebno redukovati estetski doživljaj popularne muzike isključivo na formalne aspekte kompozicije, on bi „aktivno slušanje“ mogao prihvatiti kao legitimni oblik slušanja čak i mimo granica klasične muzike. U datim okolnostima, „aktivno slušanje“ je u izvesnom smislu „sklonjeno“ u domen klasične muzike, bez obzira na to što opisanu interpretaciju slušanja ne bi prihvatio ni sam Hanslik, dok bi

---

<sup>608</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 142.

<sup>609</sup> *Ibid*, str. 147-148.

unapređena, manje restriktivna verzija „aktivnog slušanja“ bila potrebna i samom Grejsiku za njegove sopstvene zaključke. Ovo će biti posebno uočljivo u njegovim stavovima o vrednovanju – doživljaj formalnih aspekata kompozicije popularne muzike predstavljaće za Grejsika najsigurniji temelj za formulisanje odgovarajućeg vrednosnog suda o njoj.

Na kraju, interesantno je primetiti da je čak i u načinu na koji Grejsik ilustruje neke druge „upotrebe“ popularne muzike (koje ne predstavljaju „aktivno slušanje“), on ne predlaže udaljavanje od percipiranja formalnih i strukturalnih aspekata dela koji se proglašavaju ključnim u „aktivnom slušanju“. Da recipijenti i u njima mogu imati posla sa formom i strukturom kompozicije, sugerise Grejsikov primer para koji pleše slušajući određenu kompoziciju, percipirajući tokom plesa njene ritmičke karakteristike, pa čak i njenu harmoniju, koja predstavlja „smernicu koja im ukazuje kada se kompozicija približava kraju“.<sup>610</sup> U izvesnom smislu, ovakva „upotreba“ muzike zavisi od orijentacije koju omogućavaju formalni aspekti, a moglo bi se pretpostaviti da se plesači u ovom slučaju rukovode i strukturom kompozicije – primera radi, oni neće očekivati „kraj“ vokalnog dela popularne muzike pre završetka prve strofe. Ovim se još jednom potvrđuje da se relevantnost forme u Grejsikovoj kritici „aktivnog slušanja“ ne dovodi u pitanje čak ni u slučajevima kada se takav oblik slušanja zamenjuje nekim drugim vidom doživljaja muzike, koji se smatra adekvatnijim za određene vrste popularne muzike ili situacije. Kritikujući primat forme u tradicionalnoj estetici muzike i predstavljajući ga strože nego što se na njemu insistira u Hanslikovoj estetici, Grejsik u sopstvenim primerima, bili oni blizu ili daleko od „aktivnog slušanja“, ne primećuje značaj forme koji spontano ističe.

#### *Zaključna reč o Grejsikovom odnosu prema Hanslikovoj estetici*

Grejsikova kritika Hanslikove estetike muzike zaista se zasnovala na stavovima koje je ovaj autor izneo u knjizi *O muzički lepom*, ali je on u ovom poduhvatu u velikoj meri pojednostavio učenje austrijskog teoretičara. Pokušavajući da izloži Hanslikovo učenje i sagleda mogućnosti primene ove teorije na popularnu muziku vezujući se za samo jedno poglavlje te knjige, Grejsik je propustio da u svojoj kritici uzme u obzir sve aspekte ove složene koncepcije. Nakon izdvajanja problema do kojih je došlo u

---

<sup>610</sup> *Ibid*, str. 146.

Grejsikovom tumačenju Hanslikove koncepcije i isticanju posledica koje bi ona mogla imati u slučaju popularne muzike, iz prethodne analize je moguće izvući tri zaključka.

Prvi zaključak direktno tiče se odnosa između Hanslikovog učenja i pomenutih negativnih posledica „teze o aktivnom slušanju“ po popularnu muziku. Nijedna od tri posledice koje Grejsik uočava u „tezi o aktivnom slušanju“ ne proizilaze iz Hanslikovog viđenja pravog slušanja muzike. Austrijski teoretičar slušanje smatra svesnom aktivnošću i podrazumeva da recipijent poseduje određeno slušalačko iskustvo, ali ne tvrdi da je potrebna „svesna primena znanja“ za slušanje muzike, već ističe da se ono odvija „nesvesno“ i „munjevito“.<sup>611</sup> Preteranoj primeni teorijske analize na slušalačko iskustvo on pridaje čak i mogućnost da „svu ljepotu (...) razori“.<sup>612</sup> Takođe, ovaj teoretičar ne ograničava iskustvo muzike na uviđanje forme i strukture i ne ignoriše druge aspekte muzičkog dela, poput teksta vokalno-instrumentalne kompozicije i odlika izvođenja, kako se tvrdi u formulaciji druge posledice „teze o aktivnom slušanju“. Iako se forma ističe kao najvažnija i presudna u vrednovanju muzike, njenom tekstu se u knjizi *O muzički lepom* pridaje mogućnost da pojača „moć“ muzike, a izvođenje se tematizuje nezavisno od doprinosa forme i u njemu se uočavaju čak i ekspresivni potencijali. Konačno, ni Grejsikov prigovor koji je izložen u okviru treće posledice, a tiče se zanemarivanja odlika zvuka i ekspresivnosti, ne odgovara u potpunosti Hanslikovom učenju. Dok sama muzika ne može biti ekspresivna u njegovoj koncepciji, izvođenje može. Kada je reč o zvuku, iako je u Hanslikovom učenju uočljivo da je njegov udeo manji u odnosu na formu, doprinos ovog aspekta muzičkog dela ni u kom smislu nije zanemaren i istaknut je čak i među onim elementima dela koji doprinose njegovom „duhovnom“ karakteru.

Sledstveno tome, striktno formulisana „teza o aktivnom slušanju“ ne može se pripisati Hansliku i ovaj oblik tradicionalne estetike muzike se ne može jednostavno proglasiti teorijom koja bi, u slučaju da izvrši određeni uticaj na estetiku popularne muzike, neminovno osujetila njeno promišljanje. Izgleda da do problema u Grejsikovom tumačenju Hanslika dolazi usled činjenice da se on u većoj meri oslanja na uobičajenu interpretaciju tog tradicionalnog učenja kao „strogog“ formalizma nego na tumačenje izvornog teksta knjige *O muzički lepom*. Ovo sugeriše ne samo već

---

<sup>611</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 142.

<sup>612</sup> *Ibid*, str. 64.

pomenuta činjenica da se američki estetičar osvrće samo na jedan deo Hanslikove knjige, već i njegovi stavovi o ovom učenju kojima dopunjuje kritiku tradicionalne estetike, poput tvrdnje da u njemu postoji vrednosno favorizovanje „čiste“ muzike i odbacivanje vokalno-instrumentalnih dela kao inferiornih. Iako se Hansliku u Grejsikovoj kritici više toga zamera nego što to učenje zaslužuje, treba svakako istaći i to da ova teorija zaista poseduje izvesnu strogost koja bi mogla osujetiti teorijske poduhvate estetičara popularne muzike, poput insistiranja na slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ i uverenja da postoji samo jedan pravi oblik doživljaja muzike. Međutim, nezavisno od ovih ograničenja, ta teorija i dalje može da pruži smernice kada je reč o tome kako bi se estetika mogla odnositi prema specifično muzičkim aspektima popularne muzike, a nijedan savremeni estetičar ne bi bio sklon da jednostavno primeni teorijsku koncepciju iz 19. veka na savremene muzičke fenomene bez ikakve intervencije nad njenim sadržajem.

Drugi zaključak koji proizilazi iz prethodno sprovedenih analiza neposredno je povezan sa problemima u Grejsikovoj interpretaciji Hanslika koji su prethodno istaknuti, ali se odnosi na jednu okolnost u učenju izloženom u knjizi *O muzički lepom* koja je posebno važna za potrebe ovog rada. Naime, Hanslikovo isticanje važnosti forme nije dovelo do negativnih posledica koje Grejsik ima u vidu u ovom poglavlju, bez obzira na činjenicu da se naglašavanje značaja forme smatra posebno važnom odlikom „teze o aktivnom slušanju“, pripisuje se svim zastupnicima te teze i posebno se tematizuje u analizi svake od posledica. Nijedan od izloženih prigovora u okviru Grejsikove kritike „teze o aktivnom slušanju“ ne dovodi do preispitivanja važnosti formalnih aspekata u doživljaju i vrednovanju muzike, iako je on sve prethodno izložene probleme neposredno povezao sa formom.

Tako se i problem izložen u okviru prve posledice ticao slušalačke sklonosti da tok muzike svesno prati uz pomoć primene „kritičkih kategorija koje se tiču muzičke forme“.<sup>613</sup> Grejsikovim isticanjem negativnih posledica ovakvog tumačenja slušanja kritikuje se samo zahtev da slušalac mora *svesno* primeniti određena znanja u slušalačkom iskustvu, ali ne i to da je slušalac zaista usmeren na formu muzike. To je uočljivo u činjenici da se odgovor američkog estetičara na ovakav strogi zahtev ogleđa upravo u njegovom isticanju da slušaoci roka uzimaju u obzir formalne i

---

<sup>613</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 139.

strukturalne aspekte kompozicija – prepoznaju njihove melodije, aranžman i posebne formalne karakteristike poput „bluz tonova“. Važnost forme tako ostaje neokrnjena kritikom „primene svesnih znanja“. Udruženo sa tim da ni Hanslik ne insistira na „svesnom znanju“, Grejsikovo naglašavanje da i slušaoci popularne muzike imaju posla sa formom se umnogome približava ovom tradicionalnom učenju.

Nadalje, iako je kritika „teze o aktivnom slušanju“ u okviru druge posledice direktno usmerena na pitanje značaja forme – odnosno, na problem isključive važnosti formalnog i zanemarivanja teksta i izvođenja – ispostavlja se da ovu misao Hanslik ne zastupa i da forma nije „krivac“ za tu navodnu redukciju doživljaja muzike. Nasuprot tome, Grejsik se nalazi na teorijskoj poziciji koja je slična Hanslikovoj kada je reč o važnosti forme. Karakteristike forme jesu u knjizi *O muzički lepom* istaknute kao presudne za utisak koji će recipijent izgraditi o jednom delu, a Hanslikove napomene iz fusnota sugerišu da odlike specifično muzičkog odnose prevagu u odnosu na tekst u vokalno-instrumentalnoj muzici, kojom se ovaj autor ne bavi detaljnije iz prethodno navedenih metodoloških razloga. Ipak, ni iz prve ni iz druge tvrdnje ne proizilazi da je samo forma značajna u doživljaju muzike. Iako ne ističe važnost forme i specifično muzičkog kao što to čini austrijski teoretičar, Grejsik prethodno sprovedenu odbranu estetskog interesovanja za popularnu muziku zasniva na izdvajanju primera u kojima recipijenti o kompoziciji sude na osnovu specifično muzičkog i formalnog, a ne na osnovu teksta, kao i empirijskih istraživanja u kojima se ovakva tendencija potvrđuje. Forma, zatim, ima važnu ulogu u njegovoj analizi sopstvenog slušalačkog iskustva muzike Dejvida Bouvija, u kojoj se tekst pominje samo na jednom mestu, bez analize njegovog značenja.<sup>614</sup> Poseban značaj će forma imati i u Grejsikovom razmatranju „stilističkih“ i „strateških“ kompetencija.

Kada je reč o prigovoru izloženom povodom treće posledice, Grejsik je navodno zanemarivanje odlika zvuka i potpuno ignorisanje mogućnosti emocionalne ekspresivnosti u Hanslikovom učenju direktno pridao „striktnom formalizmu“ ovog autora. Dok se formalističke tendencije mogu pronaći u načinu na koji austrijski teoretičar tretira estetske potencijale samog muzičkog dela, „striktnost“ ovakvog usmerenja se dovodi u pitanje iz perspektive njegovih tvrdnji o ekspresivnosti izvođenja. Hanslikov govor o izvođenju, pa i o njegovoj ekspresivnosti, ne zavisi ni

---

<sup>614</sup> *Ibid*, str. 148.

na koji način od njegovih stavova o formi. Sa druge strane, Grejsik svakako ne ispoljava sklonosti ka formalizmu i govori o ekspresivnosti u različitim aspektima rok muziciranja. Ipak, činjenica da on prevashodno govori o snimljenoj, a time i izvedenoj muzici čini njegove stavove o ekspresivnosti uporedivim sa Hanslikovim, iako ovaj aspekt koncepcije austrijskog mislioca Grejsik nema u vidu.

Takođe, kada američki estetičar govori o ekspresivnosti u rok muzici, ni on ne zanemaruje pitanja forme. Nasuprot tome, on na formu popularne muzike ukazuje u pomenutom slučaju analize slušanja muzike Bouvija paralelno sa izdvajanjem njenih ekspresivnih potencijala. Kao što ekspresivnost izvođenja nije izazvala probleme u Hanslikovom učenju bez obzira na to što se u njemu ističe važnost formalnih aspekata muzike, utisci o formi se pridružuju uvidima o ekspresivnosti u Grejsikovom učenju i značaj formalnog ne biva umanjen kritikom izloženom u okviru treće posledice. Na kraju, posebno je interesantno da se i svojim stavovima o karakteristikama zvuka Grejsik još jednom postavlja u poziciju uporedivu sa Hanslikovom. Insistiranje na važnosti forme nije dovelo tradicionalnog estetičara do zanemarivanja „boje zvuka“ u muzici, ali ni do prenamaglašavanja uloge tog aspekta. Grejsik ističe da su odlike zvuka posebno važne u eri snimljene muzike, ali ni on ne formuliše sopstvene stavove na temelju uvida koje slušalac može imati o tim odlikama. To je uočljivo u njegovom upoređivanju prvog slušanja Bouvijeveg albuma i percipiranja zvučnih karakteristika ove muzike kao „buke“ sa naknadnim, rafiniranijim doživljajem istog albuma, čija je prednost ilustrovana time što se on zasnovao i na uvidima o formalnim i strukturalnim aspektima tog muziciranja.

Sledstveno tome, izgleda da je forma nepravredno tabuisana u Grejsikovoj analizi negativnih posledica „teze o aktivnom slušanju“ u slučaju popularne muzike. Način na koji je Grejsik predstavio ove posledice sugerise čitaocu da je upravo zbog isticanja važnosti forme u tradicionalnoj estetici došlo do insistiranja na striktnosti i restriktivnosti u doživljaju muzike. Međutim, u slučaju Hanslikove estetike, koja se izdvaja kao temelj za ovakvo mišljenje u tradiciji, ne samo da nije reč o tolikoj strogosti kada se govori o „pravom“ slušanju, već njegovi stavovi o ulozi forme nisu ni povezani sa izloženim Grejsikovim prigovorima. Ona mesta u knjizi *O muzički lepom* koja su najviše uskladiva sa kritikom koju sprovodi američki estetičar – a takva je pre svega misao o slušanju kao „isključivoj aktivnosti“ – ni na koji način ne zavise od statusa forme u ovoj koncepciji. Izgleda da za Grejsikovo ustručavanje od

tematizovanja forme postoje i neki opštiji razlozi, koji prevazilaze činjenicu da forma u slučaju Hanslikove teorije nije „krivac“ za negativne posledice „teze o aktivnom slušanju“ po popularnu muziku. Grejsik je u petom poglavlju knjige uspostavio takav teorijski kontekst – kritiku estetičke tradicije u kojoj je forma „glavni akter“ – da svaki drugi otvoreni govor o formi u *Slušanju popularne muzike* nameće poređenje sa kritikovanim tradicionalnim teorijama. U situaciji u kojoj bi svako teorijsko pozicioniranje o udelu koji ima forma moralo da ponese „breme“ ograđivanja od estetičke tradicije, bezbolnije je izbeći ga. Ukoliko takvim okolnostima dodamo i problematičnu praksu nekritičkog povezivanja „forme“ sa „formalizmom“ u savremenoj estetici, o kome je bilo reči u uvodnim poglavljima rada, može se pretpostaviti da Grejsik ne bi pristupio otvorenom diskursu o formi ni kada bi uvideo ograničenja sopstvenog ophođenja prema Hanslikovoj poziciji.

Konačno, treći zaključak prethodno sprovedenog razmatranja tiče se interesantne činjenice da su čak i u ovom delu Grejsikove knjige – usred poglavlja posvećenog kritici tradicionalne estetike – njegovi stavovi ipak direktno zavisili od prećutnog podrazumevanja da slušalac dolazi u dodir sa formom muzike i da se njegov utisak o određenom delu u velikoj meri temelji na iskustvu formalnog i strukturalnog. Od napomene da slušaoci roka uviđaju melodiju i njenu ulogu u aranžmanu jedne kompozicije, do detaljnije analize slušanja Bouvija, Grejsik zauzima konkretniji stav o tome u čemu se sastoji slušanje popularne muzike, a tada uzima u obzir i formalno i strukturalno u popularnoj muzici, iako aspekte koje u tim prilikama izdvaja ne imenuje tim terminima. Forma se eksplicitno vezuje za tradiciju, ali se implicitno vraća u estetičku diskusiju o popularnoj muzici. Ovakvo Grejsikovo postupanje nije u potpunosti neočekivano. Kao i u slučaju zaključivanja u drugom poglavlju knjige, istraživanje estetskog interesovanja za popularnu muziku njega neminovno upućuje na specifično muzičko, a time i na formalno u muzičkim ostvarenjima ove vrste.

Da bi se iz uočene uloge forme u Grejsikovim sopstvenim stavovima mogao izvesti zaključak o važnosti koju ovaj aspekt muzičkog dela ima u njegovoj estetici popularne muzike, potrebno je sprovesti dodatne analize drugih delova njegove knjige, u kojima se to učenje još konkretnije formuliše. U cilju da predstojeće razmatranje njegove koncepcije učinimo što preciznijim, potrebno je ukratko se osvrnuti na to šta nam prikazano Grejsikovo postupanje u delu knjige posvećenom kritici tradicionalne estetike govori o njegovom teorijskom poduhvatu. Činjenica da



se u petom poglavlju on još jednom ograđuje od tradicionalne estetike, ali ipak zadržava estetički pristup muzici i ne približava se tvrdnjama zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti“ i Valserovim „muzičkim značenjima“ u analizi popularne muzike, sugeriše nam određene uvide o tendencijama koje postoje u njegovom teoretisanju.

Kao što se u prvim poglavljima knjige Grejsik ograđuje od pojma umetnosti prilikom razmatranja popularne muzike, tako u slučaju ovog poglavlja pokušava da se udalji od terminologije i metodologije koja pripada estetičkoj tradiciji i teorijskim usmerenjima poput formalizma. Sudeći po učestalom ograđivanju od tradicije, kao i od savremenih teorija koje ignorišu estetske karakteristike popularne muzike, izgleda da on teži teoriji koja se neće zasnovati na nekom dominantnom teorijskom opredeljenju, već će obuhvatiti što više različitih refleksija o popularnoj muzici koje mogu biti relevantne za estetičko promišljanje ovog fenomena. Tako Grejsik pokušava da uključi u diskusiju o popularnoj muzici i formalne i ekspresivne odlike muzičkog dela kao *estetske* karakteristike popularne muzike, smatrajući da one podjednako doprinose doživljaju koji ima recipijent i ne misleći da je potrebno zauzeti stav o tome koja su estetska svojstva *ključna* u doživljaju ove vrste muzike. Nezavisna teorijska pozicija ka kojoj se on usmerava na ovaj način svakako se može smatrati jednom prednošću njegovog učenja. Međutim, u datim teorijskim okolnostima, balans koji Grejsik pokušava da unese u estetičko teoretisanje o popularnoj muzici ugrožen je činjenicom da je u pojam forme ipak uneta problematična konotacija, usled njegove kritike „teze o aktivnom slušanju“. Ravnopravni govor o formalnom i ekspresivnom ne može se ostvariti ako se zazire od govora o formi, kako se njegova sopstvena koncepcija ne bi poistovetila sa učenjima koja su predmet njegove kritike. Da bi se u takvom kontekstu rasvetlila uloga forme u Grejsikovoj koncepciji i sagledalo da li se u njoj ostvarila težnja ka govoru o različitim estetskim odlikama popularne muzike mimo nekog estetičkog usmerenja, potrebno je otvoreno sagledati koji je doprinos formalnih aspekata u njemu i te aspekte odvojiti od problematičnih konotacija koje su im pridate. Udaljavanje pojma forme od takvih konotacija moglo bi predstavljati način za rehabilitaciju diskursa o njemu u estetici popularne muzike.

## Grejsik o vrednovanju popularne muzike: neistaknuti značaj doživljaja forme

„Kompetencije“ za slušanje i vrednovanje popularne muzike<sup>615</sup>

1) Stilističke i strateške kompetencije kao alternativa estetičkim principima

U poglavlju „Estetički principi i estetska svojstva“,<sup>616</sup> Grejsik razmatra razloge zbog kojih smatra da se vrednovanje popularne muzike ne treba sprovoditi uz pomoć formulisanja principa vrednovanja. Principi na koje on cilja u ovom poglavlju predstavljali bi svojevrsan recept za uspeh prilikom utvrđivanja estetske vrednosti jedne kompozicije. Njima bi se tvrdilo da prisustvo određenog estetskog svojstva (ili više njih) u jednoj kompoziciji istovremeno znači i to da će kompozicija u kojoj se to svojstvo (ili svojstva) uočava biti afirmativno estetski vrednovana.<sup>617</sup> Tako bi se moglo tvrditi da je kompozicija vredna ukoliko je složena, originalna ili emocionalno ekspresivna: to su svojstva koja bi slušalac mogao pridati muzici na osnovu njenih bazičnijih estetskih karakteristika. Ovakvo učenje bi od recipijenta očekivalo da prilikom doživljaja prepozna u karakteristikama jednog dela svojstvo ili svojstva ključna za pitanje njene vrednosti, a zatim, na osnovu principa, donese sud o njoj. U drugačijoj varijanti učenja o estetičkim principima, moglo bi se tvrditi da već i samo prisustvo određene karakteristike kompozicije (primera radi, njen molski tonalitet ili zvuk električne gitare) svedoči o njenoj estetskoj vrednosti.<sup>618</sup>

---

<sup>615</sup> Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk’s Aesthetics of Popular Music“, *Possible worlds of contemporary aesthetics: aesthetics between history, geography and media: proceedings / 21st International Congress of Aesthetics ICA 2019, Belgrade, 2019*, Nataša Janković, Boško Drobnjak and Marko Nikolić (ur.), University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrade, 2019, str. 1238-1243. Milenković, D. "Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music", u: *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, "21st ICA Meets Popular Inquiry", 2020: 1 (Vol 6), str. 2-13.

<sup>616</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 73. Kao što je u radu već navedeno, originalna formulacija ovog naslova je „Aesthetic Principles and Aesthetic Properties“. Budući da „principi“ vrednovanja koje Grejsik ovde ima u vidu predstavljaju rezultat estetičke analize slušalačkih praksi, dok se „svojstva“ pridaju muzičkim delima kao estetskim fenomenima, srpski prevod bi bio neadekvatan ukoliko bi se u oba slučaja, kao prevod prideva „aesthetic“, koristio ili pridev „estetski“ ili pridev „estetički“. Iz tog razloga, u prevodu ovog naslova principe nazivam „estetičkim“, a svojstva „estetskim“.

<sup>617</sup> *Ibid*, str. 74.

<sup>618</sup> Up. Shelley, J. "The Concept of the Aesthetic", u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>. 14.11.2022.

Grejsik na više načina odbacuje takvo razumevanje estetskog vrednovanja. On ističe da nije moguće formulisati principe koji bi se na odgovarajući način mogli primeniti na različita muzička dela u kojima recipijenti prepoznaju ista svojstva.<sup>619</sup> Sumirajući njegovo razmatranje ovog problema, moglo bi se reći da su principi kojima bi se određena estetska svojstva proglasila nužnim i dovoljnim uslovima za utvrđivanje estetske vrednosti dela zapravo uvek ili preuski ili preširoki. Oni su ili formulisani tako da ne obuhvataju sve muzičke fenomene sa kojim recipijent dolazi u dodir, ili su toliko opšti da iz njih ne proizilaze nikakve smernice za postupanje slušaoca u konkretnom slučaju. Uviđanje estetskih svojstava jedne kompozicije uvek zavisi od konteksta u kome se doživljava sprovodi, kao i od odgovarajućih predznanja koje slušalac mora imati. Takođe, iz činjenice da je slušalac pridao kompoziciji određeno svojstvo ne znači da bi on mogao, služeći se estetičkim principima, iz svog uvida izvesti siguran zaključak o vrednosti te kompozicije. Samo estetsko svojstvo u različitim kontekstima dobija i drugačiju vrednosnu konotaciju, što čini formulisanje odgovarajućih estetičkih principa teškim, ako ne i nemogućim zadatkom.

Višestruka Grejsikova argumentacija o tome zašto estetika ne opisuje vrednosno odnošenje slušaoca prema muzici na adekvatan način kada formuliše principe vrednovanja nije u fokusu ovog rada, jer prevazilazi domen govora o ulozi forme u estetici popularne muzike. Međutim, potrebno je razmotriti šta u Grejsikovoj estetici predstavlja alternativu principima i sagledati u kojoj meri je forma popularne muzike važna u vrednosnom procenjivanju koje sprovode njeni slušaoci. Grejsik veruje da se vrednovanje mora promišljati iz perspektive koja uzima u obzir samo estetsko iskustvo slušaoca i „razvijene osetljivosti slušaoca na estetska svojstva“.<sup>620</sup> Slušalac može da prepozna određeno estetsko svojstvo u jednoj kompoziciji, ali su mu za odgovarajuće oslanjanje na to svojstvo prilikom iznošenja vrednosnog suda potrebna još neka znanja i sposobnosti. Dopunjujući stavove Sajmona Frita o tome šta je potrebno da slušalac učini kako bi estetsko vrednovanje bilo uspešno, on „razlikovanju objekata, diskursâ i okolnosti“ prirodaje i „dva seta navikâ“ koje slušalac muzike mora steći da bi se njegovo vrednovanje odvijalo na sigurnom tlu.<sup>621</sup> „Reč je o „kompetencijama“ koje recipijent treba da razvije kako bi pristupio

---

<sup>619</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 74-77.

<sup>620</sup> *Ibid.*, str. 77.

<sup>621</sup> *Ibid.* Up. i Frith, S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, str. 19.

doživljaju i vrednovanju kompozicije koja pripada jednom od žanrova popularne muzike.<sup>622</sup>

Koristeći se terminologijom teoretičara muzike Roberta Hetena, Grejsik razlikuje stilističke i strateške kompetencije.<sup>623</sup> Stilističke kompetencije omogućavaju slušaocu da percipira one karakteristike kompozicije koje ga obaveštavaju kom žanru popularne muzike ona pripada. Potrebno je da slušalac razvije sposobnost razlikovanja karakteristika koje se ponavljaju u različitim delima istog žanra i predstavljaju okvir unutar koga kompozitori ispoljavaju svoju kreativnost. Nasuprot tome, strateške kompetencije mu obezbeđuju da u jednoj kompoziciji uoči one karakteristike uz pomoć kojih ona odstupa od standarda koji odgovara jednom žanru, pa se može smatrati autentičnom i posebno zanimljivom. Razvijanjem veštine slušanja muzike jednog žanra, recipijent dolazi do sposobnosti da uvidi da li je u određenom delu autor došao do zanimljivih rešenja kojima je unapredio žanr unutar koga vrši svoje muziciranje i stvorio nove mogućnosti za kreativno ispoljavanje.

Razlozi za Grejsikovo vezivanje vrednovanja dela popularne muzike za žanr kome ono pripada nisu izloženi u ovom poglavlju. Oni proizilaze iz pretpostavki njegovog poduhvata izloženih u „Uvodu“ knjige. Različiti oblici slušanja muzike zasnivaju se na osnovnim čovekovim potrebama i sposobnostima (kao što je „muzikalnost“), ali svaki od ovih oblika zahteva posebne, „lokalne standarde“ vrednovanja.<sup>624</sup> Da se raznovrsni oblici muzike procenjuju na osnovu različitih standarda, on smatra gotovo trivijalnom istinom, ali je svestan da postoji težnja ka formulisanju univerzalnih principa vrednovanja u tradicionalnoj estetici, pa se njegova kritika tradicije jednim delom tiče i ovog pitanja. Tako se treće poglavlje Grejsikove knjige može smatrati prirodnim nastavkom prethodno izvršenih analiza i može se čitati u tom ključu. Odbacivanje principa vrednovanja u korist kompetencija predstavlja dalji korak u razgradnji velikih očekivanja koje su tradicionalni estetičari imali od teorijske refleksije o doživljaju muzike. Dok je popularna muzika prethodno predstavljala alternativu „visokoj“ muzici i umetnosti, sada se različiti oblici kako popularne, tako i klasične muzike, promišljaju kao žanrovi koji poseduju sopstvene standarde vrednovanja. Razlike između vrednovanja Betovenove sonate i bluz kompozicije ovde

---

<sup>622</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 77.

<sup>623</sup> Hatten, R. S. *Musical Meaning in Beethoven*, str. 29-32.

<sup>624</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 4-5.

se razmatraju iz perspektive različitih kompetencija koje slušalac treba imati u tim slučajevima.

Grejsik objašnjava kako kompetencije utiču na vrednovanje popularne muzike analizirajući tri svedočanstva slušanja bluz: prvi susret sa bluzom muzičara Vilijama Kristofera Hendija (*William Christopher Handy*) i književnice Doroti Skarborou (*Dorothy Scarborough*), kao i prvo Dilanovo (*Bob Dylan*) slušanje pesama bluz muzičara Roberta Džonsona (*Robert Johnson*).<sup>625</sup> Hendijev opis prvih susreta sa bluzom čekajući voz na stanici, a zatim i na plesnom događaju u Misisipiju, Grejsik smatra primerom dolaženja do stilističkih kompetencija potrebnih za estetsko vrednovanje bluz kompozicija.<sup>626</sup> Ovaj muzičar je najpre prilikom prvog slušanja bluz tu muziku smatrao čudnom i monotonom, da bi naknadno razumeo njene konvencije i formulisao stav o „četiri osnovna elementa bluz“.<sup>627</sup> Hendi je ubrzo nakon uviđanja osnovnih karakteristika bluz razvio i strateške kompetencije, koje je zatim iskoristio za sopstveno stvaralaštvo, uviđajući kako se tradicionalni bluz može prilagoditi za publiku koja je navikla na druge oblike popularne muzike početkom 20. veka.<sup>628</sup>

Za razliku od Hendijevog svedočanstva, Skarborou je svoj prvi dodir sa kompozicijom čiji joj žanr do tada nije bio poznat okarakterisala kao slušanje „te čudne, varvarske vrste melodije koju zovu 'bluz'“.<sup>629</sup> Ovo svedočanstvo Grejsik karakteriše kao primer neuspešnog dolaženja do stilističkih kompetencija. Skarborou nije prepoznala karakteristike melodije bluz kompozicije koju je slušala kao distinktivne osobine jednog žanra, već ih je smatrala pokazateljima njene negativne estetske vrednosti.<sup>630</sup> Štaviše, ona je smatrala da se u ovakvoj muzici „jedva može zamisliti neka konvencija“, a određene karakteristike je proglasila čak i „jeftinim trikom“.<sup>631</sup> Konačno, Dilanovo isticanje suptilnih i unikatnih Džonsonovih intervencija izvršenih nad standardnim obrascima bluz Grejsik smatra primerom

---

<sup>625</sup> *Ibid*, str. 77-87.

<sup>626</sup> *Ibid*, str. 79.

<sup>627</sup> *Ibid*.

<sup>628</sup> *Ibid*. Up. i „W. C. Handy“, u: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/W-C-Handy>. 14.11.2022.

<sup>629</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 80.

<sup>630</sup> *Ibid*, str. 80, 85-86.

<sup>631</sup> *Ibid*, str. 80.

odgovarajuće primene stilističkih, ali i strateških kompetencija. Dilan je, znajući konvencije bluz, prepoznao određene karakteristike ovog muziciranja kao odstupanje od pravila, a na ovoj činjenici je zasnovao svoje oduševljenje Džonsonovim kompozicijama, smatrajući ih „usavršenim“ oblicima bluz.<sup>632</sup>

Grejsik nije slučajno izabrao pomenute oblike slušanja bluz muzike. Skarborou i Hendi su savremenici, a književnica je, upravo zahvaljujući Hendijevom objašnjenju, naknadno došla do informacije o osnovnim konvencijama bluz.<sup>633</sup> Oboje govore o bluzu u vreme kada ova vrsta muzike još uvek nije poznata široj publici, što čini njihova iskustva odgovarajućim za govor o sticanju stilističkih kompetencija o bluzu. Nasuprot tome, Robert Džonson je bluz muzičar koji je svoje kompozicije snimio tokom tridesetih godina prošlog veka, ali su one doživele veću popularnost tek nešto kasnije. Njegov stil sviranja i pevanja uticao na čitavu generaciju bluz i rok muzičara tokom šezdesetih godina prošlog veka, u vreme kada su konvencije bluz već bile naširoko poznate. Zbog toga Dilan upošljava strateške kompetencije u ovom slučaju, iako kasnije uviđa da u Džonsonovoj muzici nema značajnijih odstupanja od tradicije Delta bluz.<sup>634</sup> Postoje još neke važne razlike između navedenih svedočanstava. Dvojica pomenutih slušalaca bluz su profesionalni muzičari – Hendi i Dilan, dok je Skarborou književnica, ali dobro upoznata sa „drugim oblicima afroameričke muzike, radničkim pesmama i crkvenom muzikom“.<sup>635</sup> Grejsik ističe ovu činjenicu, ali izgleda da ne uviđa da ona ima važne posledice kada je reč o tome kako su ovi slušaoci percipirali bluz, što ću detaljnije prokomentarisati u nastavku ovog poglavlja. Takođe, važno je primetiti i da je Hendi došao do stilističkih kompetencija o bluz muzici *svirajući* ovu vrstu muzike, a ne samo slušajući je. To sugerise i način na koji Grejsik opisuje Hendijevo iskustvo: „Vrativši se u Klarksdejl, Hendi je počeo da radi na aranžiranju afroameričkih pesama za bend, među njima i 'Make Me a Pallet on Your Floor'“.<sup>636</sup>

Svaki od navedenih slučajeva sadrži i jednu važnu zajedničku karakteristiku. Grejsikova analiza ovih svedočanstava gotovo se isključivo tiče sposobnosti ovih

---

<sup>632</sup> *Ibid*, str. 82.

<sup>633</sup> *Ibid*. Up. Scarborough, Dorothy, *On the trail of negro folk-songs*, Harvard University Press, Cambridge, 1925, str. 264-280.

<sup>634</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 83.

<sup>635</sup> *Ibid*, str. 82.

<sup>636</sup> *Ibid*, str. 79.

slušalaca da dožive i na odgovarajući način interpretiraju formalne i strukturalne aspekte kompozicija sa kojima dolaze u dodir. Američki estetičar naglašava kako je do Hendijevog sticanja stilističkih kompetencija došlo prilikom doživljavanja strukturalnih karakteristika bluz pesme. On je najpre bio zbunjen pred aranžmanom bluz pesama, ali je zatim u slučaju vokalno-instrumentalne pesme koju je čuo na stanici prepoznao strukturalne aspekte kao što je trostruko ponavljanje stihova u strofi.<sup>637</sup> Ovaj muzičar je došao do stilističkih kompetencija kada je prepoznao i druge „osnovne elemente bluz“ – on je u pesmama sa kojima je došao u dodir uočio i „varijaciju pentatonske skale (...), sa sniženom tercom i septimom“, kao i „ritmička sinkopiranja“.<sup>638</sup> Među osnovnim odlikama bluz, Hendi je izdvojio i „muzičke ornamente“ koje bluz muzičari izvode na instrumentima između vokalnih delova.<sup>639</sup> Ova karakteristika ukazuje na improvizovane melodijske fraze kojima ti muzičari čine kompoziciju zanimljivijom. Nadovezujući se na Hendijeve reči, Grejsik prilaže i analizu harmonske strukture dvanaesto-taktnog bluz.<sup>640</sup>

Nadalje, Skarborou takođe ističe formalne i strukturalne aspekte bluz, a upravo su ovi aspekti presudni za njen negativni stav prema ovoj vrsti muzike. Grejsikova interpretacija načina na koji je Skarborou opisala sopstveno slušalačko iskustvo tiče se činjenice da spisateljica nije uspela da prepozna karakterističnu strukturu dvanaesto-taktno bluz pesme. To je nju dovelo do zaključka da se autorima ove vrste muzike „sviđa da završe strofu naglo, ostavljajući slušaoca u očekivanju još nečega“.<sup>641</sup> Ona je takođe uočila da struktura bluz pesama sa kojima je došla u dodir podrazumeva trostruku strofu, ali svoj uvid nije iskoristila za zaključak o tome koje su osnovne konvencije bluz. Bluzu je pripisala „nepravilan ritam“, a činjenicu da se bluz kompozicija obično završava „visokom notom“ smatrala je pokazateljem da se ovim pesmama želi postići „efekat nekompletnosti“.<sup>642</sup> Grejsik i u ovom slučaju iznosi dodatne informacije o formi bluz koja je Skarborou ispustila u svojoj oceni. On tako ističe da bluz ima formu pitanja i odgovora koja postoji između vokalne

---

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> *Ibid.*

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> *Ibid.*, str. 81.

<sup>641</sup> *Ibid.*, str. 80.

<sup>642</sup> *Ibid.*

melodije i instrumentalnih fraza između njih.<sup>643</sup> Ovu karakteristiku bluz on ističe upravo zbog toga što je sličnu praksu Skarborou prepoznala u drugim oblicima afroameričke tradicionalne muzike, ali ne i u bluzu, a ovaj propust je doveo do toga da toj muzici pripiše estetsko svojstvo nekompletnosti, koje u ovom slučaju podrazumeva negativnu vrednosnu konotaciju.

Konačno, Dilan je u Džonsonovoj muzici uočio izmenjenu strukturu bluz pesme, a ovaj aspekt tog muziciranja je bio presudan u njegovom oduševljenju prilikom slušanja muzike oca Delta bluz. Džonson je, prema Dilanu, kreirao „usavršenu“ verziju bluz pesme, zapažajući da u njegovom muzičkom opusu „svaka od pesama sadrži četiri ili pet stihova, od kojih je svaki distih (eng. *couplet*) isprepleten sa narednim“ na prirodan način.<sup>644</sup> Citirajući Dilanovu analizu Džonsonove pesme, i sam Grejsik ukazuje na važnost njegovog uvida o strukturi tih kompozicija, naglašavajući da je u muzici bluz pionira „Dilan uočio majstorstvo forme i sofisticirano, disciplinovano komponovanje“.<sup>645</sup>

Razume se, formalne i strukturalne odlike nisu jedine koje Hendi, Skarborou i Dilan ističu u svom opisivanju slušalačkog iskustva. Ova svedočanstva, kao i Grejsikovi komentari kojima ih on dopunjuje, sadrže i upućivanja na tekst tih pesama, njihove zvučne karakteristike ili osobine samog izvođenja. Skarborou govori i o „žalosnoj živahnosti tona“ (*mournful liveliness of tone*), što se može interpretirati kao karakteristika zvuka instrumenata korišćenih u bluz kompoziciji.<sup>646</sup> Hendi ukazuje i na neke karakteristike izvođenja bluz pesme, poput činjenice da je bluz muzičar čiju je kompoziciju slušao na stanici koristio nož kao gitarski slajd (*slide*) ili da bluz odlikuje ritmičko okidanje žica (*strumming*).<sup>647</sup> Isticanjem izvođenja on upućuje i na zvuk gitarskih žica preko kojih se prolazi nožem, koji je smatrao „nezaboravnim“ efektom. Takođe, Hendi navodi i deo teksta te bluz kompozicije. Na kraju, Dilanove reči takođe upućuju na karakteristike teksta Džonsonove pesme: prema njegovom mišljenju, pesme ovog autora imaju „kratke, snažne [*punchy*] stihove“.<sup>648</sup> U

---

<sup>643</sup> *Ibid*, str. 81.

<sup>644</sup> *Ibid*, str. 82-83. Up. i Dylan, Bob, *Chronicles: Volume One*, Pocket Books, London, 2005, str. 280-288.

<sup>645</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 83.

<sup>646</sup> *Ibid*, str. 80.

<sup>647</sup> *Ibid*, str. 78.

<sup>648</sup> *Ibid*, str. 83.



Dilanovom svedočanstvu Grejsik naknadno prepoznaje i ekspresivne karakteristike bluza, verovatno ciljajući na „snagu“ koju je ovaj muzičar prepoznao u kratkim stihovima.

Ipak, Grejsikova analiza ovih svedočanstava ne ukazuje da su sposobnosti ovih slušalaca da uoče karakteristike teksta, zvuka ili izvođenja bile presudne za njihovo sticanje stilističkih i strateških kompetencija. On tvrdi da je Hendi stekao stilističke kompetencije onog trenutka kada je postao svestan osnovnih konvencija bluza, a kao što je prethodno izloženo, sve one se tiču formalnih i strukturalnih karakteristika. Nasuprot tome, svedočanstvo koje je iznela Skarborou američki estetičar je interpretirao kao njen neuspeh da dosegne stilističke kompetencije, jer u dvanaestotaktnoj strukturi velikog broja bluz pesama ona ne prepoznaje konvenciju ovog žanra. Navedene Dilanove reči, koje ne dobijaju opsežniju interpretaciju u Grejsikovoj knjizi, gotovo se isključivo tiču strukturalnih aspekata muziciranja Roberta Džonsona, zbog kojih je on tu muziku smatrao unikatnom.

Grejsikovi stavovi o stilističkim i strateškim kompetencijama pokazuju da u njegovom učenju slušalac mora posedovati određeno *znanje* za odgovarajuće vrednovanje muzike. Štaviše, sudeći po njegovom opisu navedenih primera, kompetencije ove vrste potrebne su i za sam čin slušanja muzike jednog žanra, a ne samo za vrednosno suđenje o kompoziciji. Ovo se posebno odnosi na stilističke kompetencije, jer one omogućavaju da slušalac razume kakva ulogu imaju estetske karakteristike sa kojima dolazi u dodir. To je uočljivo i u slučaju konvencija koje se tiču strukturalnih aspekata muzike, a to su aspekti koji su istaknuti u svim navedenim svedočanstvima. Bez razumevanja strukture, recipijent se ne može ni orijentisati tokom slušanja kompozicije i uvideti kako jedan njen deo doprinosi njenoj celovitosti, pa bi mogao, poput Skarborou, smatrati da je kompozicija nekompletna i prebrzo negirati njenu estetsku vrednost. Iako o kompetencijama govori u sklopu diskusije o vrednovanju, Grejsik u samom tekstu ispoljava tendenciju da stilističke kompetencije kao sposobnosti uviđanja karakteristika jednog žanra smatra nevrednosnim kriterijumima za odgovarajuće slušanje: „Mi bismo mogli misliti da ove osnovne osobine upućuju na 'principe bluza'. Ali ako oni to jesu, oni su nevrednosni

kriterijumi za odluku o tome da li se nešto računa kao bluz. Oni su klasifikatorski, a ne vrednosni“.<sup>649</sup>

Pored kompetencija, američki estetičar ističe i važnost poznavanja istorijskog konteksta, „porekla“ određenog oblika muziciranja, nadovezujući se na kontekstualističku teoriju Kendala Voltona, koga sam u radu već pomenuo kao protivnika savremenog formalizma.<sup>650</sup> Ne samo da se na ovom mestu otvoreno slaže sa Voltonom, već se Grejsik tom prilikom implicitno ograđuje i od formalizma, kritikujući jednu tezu Nika Zengvila, čiji su stavovi takođe imali važno mesto u diskusiji o formalizmu i Hanslikovoj estetici muzike. On odbacuje Zengvilovu sugestiju da recipijenti pridaju muzici estetska svojstva bez obzira na to da li poznaju istorijske uslove njenog stvaranja.<sup>651</sup> Ovo se implicitno tiče formalizma, jer to stanovište u estetici ne uzima u obzir činjenice o predmetu estetskog doživljaja koje nije moguće neposredno percipirati u dodiru sa delom.<sup>652</sup> Grejsik ne prihvata ovaj stav, smatrajući da u diskusiji o vrednovanju nije reč samo o tome šta slušaoci čine, već i o tome čiji se uvid u estetska svojstva muzike i odgovarajuće vrednosno suđenje treba uzeti kao merodavan.<sup>653</sup>

Kako u slučaju kompetencija, tako i u slučaju poznavanja konteksta u kome nastaje muzičko delo, Grejsik ističe da slušalac može steći potrebna znanja samim doživljajem različitih kompozicija jednog žanra. On se nadovezuje na Voltonov stav da odgovarajuće slušanje zahteva znanje o „muzičkim instrumentima i muzičkim stilovima“ tvrdnjom da do takvog slušanja dolazimo kao kada učimo da vozimo bicikl – ponavljanjem same te aktivnosti.<sup>654</sup> U kontekstu diskusije o stilističkim i strateškim kompetencijama, Grejsik ističe da slušaoci mogu doći do konvencija bluz a „bez svesnog uvida u njih“.<sup>655</sup> Međutim, njegova analiza različitih slušalačkih uvida u

---

<sup>649</sup> *Ibid*, str. 79. Grejsikova terminologija ovde podseća na način na koji poljski estetičar Roman Ingarden govori o razlici između vrednosnog i klasifikatorskog suda. Up. Ingarden, Roman, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975, str. 17-18.

<sup>650</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 95-96. Up. i Walton, K. “Categories of Art,” u: *Philosophical Review*, 79, no 3 (1970), str. 363-364.

<sup>651</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 95. Up. i Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 82-101.

<sup>652</sup> Up. Dowling, C. „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.

<sup>653</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 98.

<sup>654</sup> *Ibid*, str. 96.

<sup>655</sup> *Ibid*, str. 79.

slučaju bluz muzike ipak ne potvrđuje da je dovoljno osloniti se na nesvesno sticanje odgovarajućih znanja o do tada nepoznatom muzičkom žanru. Budući da se izložene kompetencije gotovo isključivo tiču sposobnosti slušaoca da uoči formalne i strukturalne karakteristike muzike, možda Hendi uspeva da dođe do stilističkih kompetencija upravo zbog toga što, kao muzičar, poznaje druge oblike zapadne muzike „iznutra“. On već poseduje odgovarajuća teorijska znanja, ali i praktične, „muzičarske“ veštine, koje olakšavaju njegovu refleksiju o formi i strukturi muzike, dok se Skarborou oslanja na neposredan doživljaj, koji se ispostavlja kao nedovoljan. Pod pretpostavkom da se muzičari bolje snalaze sa formom muzike (što Grejsik i sam tvrdi u slučaju Dilana),<sup>656</sup> činjenica da Hendi dolazi do konvencija bluza, a Skarborou to ne uspeva, može još jednom potvrditi važnost slušalačkog dodira sa formom prilikom vrednovanja popularne muzike.

Svedočanstva koja je Grejsik analizirao sugerišu da precizniji uvidi o formi i strukturi muzike vode u adekvatnije vrednovanje muzičkih dela. Iz toga, razume se, ne sledi da je potrebno da neko bude muzičar da bi bio odgovarajući sudija popularne muzike, već da Grejsik od slušaoca popularne muzike očekuje da uspostavi odgovarajući odnos sa onim aspektima muzičkog dela sa kojim su muzičari obično upoznatiji. Ukoliko je to tačno, ovi aspekti zbog toga zaslužuju veći teorijski tretman i u njegovoj estetici popularne muzike.

Pitanje posedovanja znanja i slušalačkih veština kao preduslova doživljaja i vrednovanja muzike još jednom nameće upoređivanje Grejsikove teorije sa Hanslikovom. Iako je američki estetičar u kritici „teze o aktivnom slušanju“ prigovorio njenim zastupnicima da bi insistiranje na svesnoj primeni znanja dovelo u pitanje slušanje popularne muzike, sada se Grejsikova koncepcija umnogome približava Hanslikovom učenju. Znanja o kojima Grejsik govori se, kao i u Hanslikovom slučaju, najvećim delom tiču formalnih i strukturalnih odlika muzike. Njegovo dopuštanje da slušalac stekne ova znanja nesvesno, bez potrebe za detaljnijom analizom te muzike, tako je kompatibilno sa Hanslikovom napomenom da ne treba preglasiti ingerencije teorijske refleksije o muzici: „analiza pretvara, istina, živo tijelo u kostur i u stanju je da svu ljepotu, ali i svako lažno natezanje, razori“.<sup>657</sup> Dodatna objašnjenja kojima američki estetičar potkrepljuje svoju interpretaciju triju

---

<sup>656</sup> *Ibid*, str. 84.

<sup>657</sup> Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 64.

opisa slušanja bluz, a posebno uvidi o harmonskim konvencijama bluz, podsećaju na Hanslikove napomene o formi u primerima klasične muzike koje obrađuje u knjizi *O muzički lepom*. Čak je i Grejsikovo približavanje Voltonovom kontekstualizmu i isticanju istorijskih uslova stvaralaštva u potpunosti usklađivo sa Hanslikovim tvrdnjama u kojima on ispoljava svest o istorijskom razvoju muzike. Austrijski teoretičar to čini kada ističe da su formalna sredstva starijih kompozitora „potrošena“ u muzici njegovog doba, pa se za tu muziku može reći da je „bila lijepa“, kao i da se muzika drugačije percipira ukoliko se ne primenjuju savremene konvencije vrednovanja, već se uzme u obzir kako se ona doživljavala kada se prvi put pojavila.<sup>658</sup>

## 2) Pitanje doprinosa forme u učenju o kompetencijama

U kojoj meri su Grejsikovi uvidi o formi važni za njegovu argumentaciju o tome da se estetsko vrednovanje muzike ne treba rukovoditi principima? Navedena svedočanstva o slušanju bluz pokazuju da su ove recipijente bluz njihovi stavovi o formi i strukturi te muzike nagonili da istaknu njena estetska *svojstva*, a na njima temelje svoje vrednosno odnošenje prema njoj. Estetska svojstva su u prvom planu Grejsikove analize, jer ona svedoče o vrednosnoj komponenti njihovih iskustava, a ne njihov opažaj forme, koji je vrednosno neutralna perceptualna *karakteristika* do koje recipijent dolazi u ovom iskustvu.<sup>659</sup> „Originalnost“ je estetsko svojstvo koje je Dilan pronašao u muzici Roberta Džonsona i na kome je zasnovao pozitivnu reakciju na ovu muziku, a do pridavanja tog svojstva Džonsonovim kompozicijama on je došao zahvaljujući uvidu o strukturalnoj inovativnosti Delta bluz muzičara. Skarborou je estetsko svojstvo „nekompletnosti“, koje ima negativni vrednosni predznak, pronašla u činjenici da dvanaesto-taktna struktura bluz ne odgovara njenim slušalačkim navikama i isticanju da se bluz kompozicije završavaju „visokim tonom“, nakon koga slušalac očekuje završetak melodijskog toka. „Čudan“ i „varvarski“ karakter ona je, između ostalog, prepoznala i u „neregularnom ritmu“.<sup>660</sup> Hendi je takođe bluz najpre smatrao „čudnim“ i „monotonim“ zbog trostrukih strofa i specifičnih ritmičkih kvaliteta, da bi učestalijim izlaganjem ovoj muzici, interpretirajući doprinos njenih

---

<sup>658</sup> *Ibid*, str. 47-48, 96-97.

<sup>659</sup> Up. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 89.

<sup>660</sup> *Ibid*, str. 80.

karakteristika, menjao svoj stav, pridajući bluzu drugačije estetsko svojstvo. Od „monotonosti“ on tako dolazi do uvida o „proganjajućem“ svojstvu bluz, u kome više nema negativne vrednosne konotacije.<sup>661</sup>

Svi ovi slušaoci pridali su bluzu estetska svojstva na osnovu slušalačkih veština i znanja koje su posedovali ili razvili, a njihovo vrednovanje se zasnivalo na tim svojstvima, a ne na primeni određenih principa. Grejsiku je za zaključak u ovom poglavlju dovoljno da pokaže da je vrednovanje u pomenutim slušalačkim iskustvima zavisilo od stečenih znanja i veština, pa vrednovanje muzike nije proces koji se magično može rešiti uz pomoć principa. Ne postoji jedan način na koji slušalac može doći do potrebnih kompetencija, pa principi ne predstavljaju odgovarajuće rešenje.<sup>662</sup> Za ove zaključke, Grejsik ne mora da ode i korak dalje u pravcu promišljanja načina na koji dolazi do pridavanja ovih svojstava bluz muzici. Drugim rečima, on postiže svoj cilj – kritiku estetičke potrage za principima – ne analizirajući kako iz estetskih karakteristika popularne muzike slušalac dolazi do uvida o njenim svojstvima, koja u krajnjoj instanci svedoče o njenoj vrednosti.

Međutim, ukoliko se uzme u obzir da su prethodno ilustrovana svedočanstva pokazala da pridavanje estetskih svojstava bluz kompozicijama direktno zavisi od uvida o formi i strukturi, onda ovi aspekti bluz zahtevaju detaljniji tretman da bi se vrednovanje u estetičkoj analizi pratilo do njegovih izvora u samoj percepciji muzike. U zavisnosti od toga kako su se odnosili prema formi i strukturi bluz, Hendi i Skarborou jesu ili nisu uspeali da dosegnu do stilističkih kompetencija. Bez interpretacije njihovih uvida o formi, Grejsik *ne zna* ko je od njih u pravu kada vrednuje bluz kompozicije, a on teži rešenju tog problema: „mi želimo više od objašnjenja zašto ovo troje slušalaca percipira i reaguje na tu muziku na ovaj način. Mi takođe želimo da *vrednujemo* njihove reakcije“ (kurziv T. G.).<sup>663</sup> Teorija o kompetentnom slušanju jeste jedan deo njegovog odgovora na ovaj problem. Ako se u toj teoriji odgovarajuće odnošenje prema formi kvalifikuje kao presudan faktor u odlučivanju čiji vrednosni sud jeste odgovarajući, onda se estetička tematizacija forme u Grejsikovoj koncepciji ispostavlja kao neophodna za odgovarajuće razumevanje vrednovanja. Preciznije rečeno, ukoliko američki estetičar ne želi da se

---

<sup>661</sup> *Ibid*, str. 78.

<sup>662</sup> *Ibid*, str. 86.

<sup>663</sup> *Ibid*, str. 85.

ograniči na kritiku estetikâ koje formulišu principe vrednovanja, već da ponudi i sopstvena rešenja, on bi morao da učini korak ka tematizaciji forme. Činjenica da se važnost forme u njegovoj estetici mora istaknuti naknadno, u interpretaciji ove koncepcije, a da se formalno i strukturalno mora tražiti „između redova“ u njegovoj analizi slušalačkih iskustava, sugerise da je takvo postupanje sa formom jedan ozbiljan propust. U nastavku ću razmotriti da li do sličnog zaključka vode i drugi delovi Grejsikove knjige u kojima se takođe izlaže problematika vrednovanja popularne muzike.

Grejsik ne samo da propušta da tematizuje pitanje formalnih aspekata u kontekstu govora o kompetencijama potrebnim za vrednovanje muzike, već u određenim slučajevima čak i nepravедno umanjuje njihovu važnost. Kritikujući predlog da se vrednovanje može objasniti ukoliko se formulišu principi kojim bi se jedan skup nevrednosnih karakteristika dela povezao sa pozitivnim vrednovanjem tog dela, on razmatra netipičnu situaciju u kojoj bismo snimak tog dela slušali na longplej ploči (koju treba reprodukovati na 33 RPM), ali bismo gramofon greškom prebacili na brzinu za „singlice“ (45 RPM).<sup>664</sup> U tom slučaju, smatra Grejsik, „baza“ nevrednosnih karakteristika (*nonevaluative resultance base*) bi ostala ista, ali bi „muzika bila upropašćena“, odnosno tada bi vrednosni sud bio negativan.<sup>665</sup> Pod „bazom“ nevrednosnih karakteristika on ovde podrazumeva ritmičke karakteristike koje je u slučaju muzike bluz muzičara Madija Votersa (*Muddy Waters*) istakao kritičar Robert Santeli (*Robert Santelli*).<sup>666</sup>

Teško je poverovati da bi bilo koji teoretičar ili kritičar pristao na mišljenje da se promenom brzine jedne kompozicije ne menjaju njene osnovne nevrednosne karakteristike. Naprotiv, upravo zbog toga što se menjaju *formalne* karakteristike ove muzike, ta muzika je „upropašćena“. Istu muzičku frazu odsviranu različitom brzinom slušaoci će različito percipirati pre i nezavisno od donošenja vrednosnog suda.

---

<sup>664</sup> „RPM“, skraćeno od „revolutions per minute“ ili “rotations per minute”, odnosno „obrtaja u minuti“ predstavlja indikator brzine na kojoj treba reprodukovati ploču. Longplej albumi (eng. „LP records“) se po pravilu reprodukuju na brzini od 33 RPM, dok se „singlice“ i određeni maxi singlovi reprodukuju na 45 RPM. Up. "Vinyl Record Sizes and Speeds – What does 33 – 45- 78 RPM mean?", <https://blog.electrohome.com/vinyl-record-speeds-33-45-78-mean>. 14.11.2022.

<sup>665</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 89.

<sup>666</sup> Up. Santelli, Robert, *The Best of the Blues: The 101 Essential Albums* Penguin Books, New York, 1997, str. 10.

Prebrzo odsviranu melodiju, kakvu bi slušalac mogao čuti ukoliko sluša longplej ploču na brzini od 45 RPM, on neće nužno percipirati kao celovitu muzičku frazu – tonovi bi se mogli prebrzo kretati da bi se odgovarajuća sinteza izvršila u svesti recipijenta. Ukoliko kompozicija podrazumeva harmonske promene koje su već dovoljno brze (kao u slučajevima džez muzike, recimo na pločama pijaniste Oskara Pitersona [*Oscar Peterson*]),<sup>667</sup> recipijent ne bi uspeo da isprati harmonsku progresiju koja će uticati na njegovo mišljenje o muzici. Za tog recipijenta, „baza“ nevrednosnih karakteristika nije ista na brzinama od 33 i 45 RPM. U slučaju komplikovanijeg ritmičkog kretanja u originalnoj pesmi (recimo, devet-osmingskog takta koji se javlja u tradicionalnoj balkanskoj muzici i nekim oblicima džeza), slušalac u novim, prebrzim muzičkim okolnostima ne bi uspeo da razluči ritmički obrazac koji je neophodan da bi se melodijski i harmonski materijal na odgovarajući način interpretirao. Nadalje, ubrzavanje ploče čini da se ne samo tonalitet melodije podiže za nekoliko stepena, već se tonalitet celog dela menja i na drugačiji način nudi recipijentu. Ovo, primera radi, ima kao posledicu to da muzičko delo nema odgovarajuću bas liniju – kretanje bas gitare postaje suviše visoko, tako da se poništava uloga ovog instrumenta da pokrije niže frekvencije u jednoj kompoziciji.

Sve to je još uočljivije na suprotnom primeru – usporavanju određenih kompozicija. Poslednjih godina, na internetu se pojavio multimedijalni „vejporvejv“ (eng. *vaporwave*) trend, iz koga je proizašao i istoimeni muzički žanr.<sup>668</sup> Taj žanr bi se mogao podjednako tumačiti iz perspektive Grejsikove estetike popularne muzike kao i primer bluz muzike. Jedna od ustaljenih muzičkih praksi u ovom žanru jeste usporavanje semplovane muzike iz sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka.<sup>669</sup> U ovom slučaju, usporene pesme fank ili disko žanra potpuno se drugačije percipiraju u novom kontekstu, do te mere da se iz usporene varijante ne može dokučiti njihova uloga u originalnoj pesmi. „Muzička ornamentika“ koju Grejsik ima

---

<sup>667</sup> Up. Peterson, Oscar, “Cakewalk”,

<https://www.youtube.com/watch?v=wJnhLq2vPfc>. 14.11.2022. Up. i "Oscar Peterson – A Time For Love: The Oscar Peterson Quartet - Live In Helsinki, 1987", <https://www.discogs.com/release/21171916-Oscar-Peterson-A-Time-For-Love-The-Oscar-Peterson-Quartet-Live-In-Helsinki-1987>. 14.11.2022.

<sup>668</sup> Tanner, Grafton, *Babbling Corpse: Vaporwave And The Commodification Of Ghosts*, John Hunt Publishing, Alresford, 2016, Kindle Edition, (6.1 – 6.31).

<sup>669</sup> *Ibid.* Up. i Devik, Telan, "Miami Boats", <https://www.youtube.com/watch?v=2nQpH3AYmcQ>. 14.11.2022. Up. i "Telan Devik – Reinventions", <https://www.discogs.com/release/9025043-Telan-Devik-Reinventions>. 14.11.2022.

u vidu u slučaju bluz – usputni melodijski materijali – dobija tematsku ulogu, a razigrana i melodična bas linija postaje toliko „razvučena“ da se melodijsko kretanje u basu ne percipira, već se može reći da bas u novom kontekstu „miruje“. Brojne razlike bi se još mogle navesti u navedenim slučajevima, a da se diskusija o ovim formalnim karakteristikama uopšte ne prebacuje na nivo vrednosnog suđenja – nije problem u tome da li bi muzika u tim okolnostima bila „upropašćena“, već je ključno da ona ne bi bila *ista*. Ovo je još jedan pokazatelj da bi se estetika muzike morala pažljivo odnositi prema pitanjima forme. Ignorisanje ovih aspekata muzičkog dela može dovesti do zaključaka koji ne odgovaraju samoj praksi slušanja muzike, koja je mnogo osetljivija na promenu forme muzike nego što to Grejsikova estetika predstavlja na izloženom mestu.

Jedan od razloga zbog koga bi Grejsik mogao biti skeptičan kada je reč o proučavanju udela koji ima forma u promišljanju vrednovanja dolazi do izražaja u njegovoj argumentaciji kojom brani udaljavanje od principa vrednosnog suđenja. Estetska svojstva proizilaze iz „nevrednosnih odlika“ muzike, a uvid u sve nevrednosne karakteristike koje recipijent zapaža u jednom delu i zaključuje o svojstvima muzike mogao bi obelodaniti kojim se vrednosnim principima on rukovodi.<sup>670</sup> Međutim, ovakva potraga je uzaludna, smatra Grejsik, jer bi iz nje sledili stavovi da muzika koja sadrži određeni skup karakteristika dovodi do odgovarajućih svojstava, a time i do pozitivnog ili negativnog vrednovanja.<sup>671</sup> Uspostavljanje uzročno-posledične veze između nevrednosnih karakteristika i svojstava koji svedoče o vrednosti dela ne odgovara načinu na koji se slušaoci odnose prema muzici. Odgovor na pitanje do kakvih će svojstava, a time i do kakvog vrednovanja, određene karakteristike dovesti jednog slušaoca, zavisi od celokupnog konteksta u kome su percipirane te karakteristike, kao i od njegovih znanja i veština. Tako potraga za odgovarajućim skupom estetskih karakteristika ne rešava problem vrednovanja. „Nasuprot tome, naša najpouzdanija procedura odlučivanja jeste da *doživimo* svojstva koja proizilaze“ iz svih tih karakteristika.<sup>672</sup> U donošenju ovakvih zaključaka, Grejsik ne pominje muzičku formu, već ima u vidu sve karakteristike koje bi recipijent mogao doživeti u jednom muzičkom delu.

---

<sup>670</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 89.

<sup>671</sup> *Ibid.* str. 74, 89-90.

<sup>672</sup> *Ibid.* str. 94.



Ipak, ovakva Grejsikova argumentacija tiče se samo njegove sumnje u to da uvid u sve karakteristike jedne kompozicije može doprineti odgovoru na pitanje da li je delo koje poseduje te karakteristike vredno. Iz ove argumentacije ne sledi i to da proučavanje uloge tih karakteristika ne doprinosi estetičkom diskursu o vrednovanju. Na osnovu prethodno izloženih Grejsikovih teza o stilističkim i strateškim kompetencijama, izgleda da se nameće upravo suprotan zaključak. Nisu sve karakteristike dela koje pripada jednom muzičkom žanru podjednako važne za sticanje kompetencija za slušanje i vrednovanje tog žanra – formalne i strukturalne odlike su se ispostavile kao važnije u Grejsikovoj analizi slušalačkih svedočanstava. Detaljnije proučavanje ove vrste karakteristika može upotpuniti razumevanje procesa vrednovanja bez prevelikih ambicija ka formulisanju estetičkih principa i definitivnog odgovora na pitanje o tome koje karakteristike vode do afirmativnog estetskog suda. Ono može dati smernice u pogledu toga koja se znanja i veštine očekuju od recipijenta kako bi u kompoziciji uvideo odgovarajuća svojstva, a onda se vrednosni sud može procenjivati iz perspektive doživljaja tih svojstava.

Uostalom, razmatranje Grejsikovih stavova o slušanju bluz s sugerisalo je da formalne i strukturalne odlike imaju izvesnu prednost, ali one svakako ne moraju biti jedine koje bi doprinele promišljanju vrednovanja. U slučaju promišljanja vrednosnog suđenja o muzici drugih žanrova, drugačija vrsta karakteristika bi mogla biti presudna, a to može biti slučaj i u nekoj detaljnijoj analizi slušalačkih praksi okrenutih bluz muzici. U Grejsikovom razmatranju kompetencija potrebnih za slušanje bluz nije se mogla pronaći otvorena autorova sugestija o tome koju ulogu imaju različite vrste estetskih karakteristika bluz, već se odgovor na to pitanje jedino mogao tražiti u njegovoj analizi primera. I iz ovakve perspektive – odnosno, iz činjenice da se njegovi stavovi o formi i drugim estetskim karakteristikama moraju činiti eksplicitnim u postupnoj analizi njegovih postupaka – proizilazi opravdano teorijsko očekivanje da se Grejsik odredi prema pitanjima koje se tiču forme.

1) Grejsikovi stavovi o „uvažavanju“ i „evaluaciji“

Grejsik proširuje pitanje o vrednovanju razlikujući dva načina na koji formulišemo vrednosne sudove prilikom slušanja popularne muzike: procenjivanje našeg estetskog iskustva muzike (*appreciation*) i suđenje o samom *delu* (*evaluation*).<sup>673</sup> Kako bi se navedene vrednosne operacije razlikovale od opštijeg smisla vrednovanja o kome smo u radu govorili, koristeći termine kao što su „vrednovati“, „procenjivati“, „suditi“ i tome slično, bilo je neophodno pronaći odgovarajuća prevodilačka rešenja za termine „*appreciation*“ i „*evaluation*“, kako bismo predstojeće razmatranje učinili što jasnijim. Budući da je reč o tehničkim terminima njegove koncepcije, u kojima se on ne oslanja na estetičku terminološku tradiciju, već im pridaje nezavisno značenje, izvesno odstupanje od uobičajene terminologije bi moglo doprineti da se ta koncepcija ne poistovećuje sa teorijskim rešenjima nekih poznatijih estetičkih teorija. U domaćoj estetici ne postoji univerzalno prihvaćeni prevod termina „*appreciation*“. Dok bi njegov najdoslovniji prevod bio „cenjenje“, ova reč je ne samo prilično rogovatna u navedenom obliku glagolske imenice (koji je potreban kako bi se u radu pratilo Grejsikovo jezičko postupanje), već i ne odgovara konkretnom, uskom značenju koje mu on u knjizi pridaje. Dok „ceniti“ u srpskom jeziku ima širi smisao, a najčešće se koristi za imenovanje pozitivnog vrednosnog odnošenja prema nekoj osobi (ili nečijem postupku), Grejsik ovim terminom želi da pokrije samo jednu, mnogo specifičniju vrstu vrednosnog suđenja – procenjivanje vrednosti koju poseduje sam doživljaj jedne kompozicije. Budući da glagoli „ceniti“, „procenjivati“ i „ocenjivati“ imaju opštije značenje od ovog i pokrivaju i druge vrste vrednovanja nekog fenomena, za Grejsikov smisao reči „*appreciation*“ ću upotrebljavati manje uobičajen termin „uvažavanje“ koji neće buditi asocijacije ka drugačijim aktivnostima. Iz istih razloga, za drugu vrstu vrednosnog procenjivanja koju Grejsik imenuje terminom „*evaluation*“, korišću reč „evaluacija“, a ne uobičajeniji termin „vrednovanje“, kako bih ga udaljio od tog šireg termina koji obuhvata obe vrste estetskog suđenja.

---

<sup>673</sup> *Ibid.* str. 110-113.

U čemu se sastoji „uvažavanje“ u Grejsikovoj estetici muzike? On smatra da procenjujemo slušalačka iskustva na ovaj način kada se prepuštamo otkrivanju svih estetskih svojstava koja se mogu pridati jednom delu. Uočena svojstva ili doprinose slušalačkom iskustvu, ili nas odbijaju, tako da ne želimo da nastavimo da slušamo tu muziku. Ukoliko nas takva potraga za svojstvima nagoni da ovo iskustvo smatramo vrednim, mi „uvažavamo“ taj doživljaj muzike. Takvo vrednosno odnošenje slušalaca prema samim iskustvima umnogome zavisi od toga koja će estetska svojstva oni prepoznati u delu. Ne postoji nepromenljiv, definitivan skup svojstava koja se mogu pridati jednoj kompoziciji. Ta svojstva ne samo da ne moraju biti identična u slučaju različitih individua koje doživljavaju isto muzičko delo, već se mogu razlikovati i u slučaju različitih iskustava jedne individue.<sup>674</sup> Da bi u iskustvu muzike uspeo prepoznati važna, karakteristična svojstva koja posebno doprinose doživljaju, slušalac bi trebalo da bude upoznat sa konvencijama muzike sa kojom dolazi u dodir – on treba da „nauči“ da sluša tu vrstu muzike.<sup>675</sup> Ovim stavom se Grejsikovo razumevanje „uvažavanja“ približava njegovim prethodno izloženim stavovima o stilističkim i strateškim kompetencijama.

„Evaluacija“ predstavlja vrednovanje koje prevazilazi granice pojedinačnog iskustva i tiče se samog muzičkog dela. Dok u pojedinačnom iskustvu slušalac uvažava ili ne uvažava svoj doživljaj u skladu sa svojstvima koje je uvideo u jednom delu, do „evaluacije“ dolazi kada se predmet iskustva poredi sa drugim sličnim delima i kada se uspostavlja određena hijerarhija između njih.<sup>676</sup> U takvoj delatnosti, koja predstavlja objektivniji pogled na muzičko delo i zahteva posedovanje različitih znanja o žanru kome ono pripada, kulturnog konteksta u kome delo nastaje, simboličkog sadržaja koje delo nudi i tome slično, slušalac se ne osvrće samo na sopstvene slušalačke navike i veštine. On pokušava da dokuči u kojoj meri bi tom delu pridale vrednost i druge individue koje sa njim dolaze u dodir i poseduju odgovarajuća znanja koja doprinose vrednovanju dela. Iako se, teorijski gledano, „evaluacija“ može sprovesti i nezavisno od „uvažavanja“, ona se nadovezuje na

---

<sup>674</sup> *Ibid*, str. 112.

<sup>675</sup> *Ibid*, str. 110.

<sup>676</sup> *Ibid*.

estetska svojstva prepoznata prilikom „uvažavanja“, posebno u slučajevima u kojima je slušalački dodir sa muzikom bio „kompetentan“.<sup>677</sup>

Razlikovanje vrednovanja koje se sprovodi na osnovu svojstava uočenih u samom iskustvu i onog koje uzima u obzir šire kriterijume koje delo treba da ispuni nije novo u estetici. Možda bi upoređivanje ovih Grejsikovih stavova sa tradicionalnim učenjima koja su dobro poznata domaćim estetičkim raspravama doprinela dodatnom razjašnjenju izloženih stavova. Naime, iako je to u izvesnoj meri neočekivano, Grejsikovo razlikovanje „uvažavanja“ i „evaluacije“ može se uporediti sa načinom na koji u tradicionalnoj estetici fenomenološki teoretičar Roman Ingarden razlikuje estetsku i umetničku vrednost dela. Estetska vrednost se u ovom učenju vezuje za pojedinačan doživljaj u kome je konstituisan estetski predmet na osnovu određenih „estetskih kvaliteta“, koji umnogome odgovaraju Grejsikovom razumevanju estetskih svojstava.<sup>678</sup> Nasuprot tome, umetnička vrednost prevazilazi pojedinačnost estetskog doživljaja i tiče se umetničkog dela iz šire perspektive. Ona imenuje one aspekte koji su zajednički različitim doživljajima istog dela i svedoči o tome kako će izgledati estetsko procenjivanje tog dela u različitim individuama i okolnostima.<sup>679</sup> Razume se, Grejsik ne bi odobrio upoređivanje njegovih stavova sa Ingardenovim, smatrajući da na kompozicije popularne muzike ne treba primenjivati teorijske obrasce koji odgovaraju diskursu o umetničkim delima. Takođe, za razliku od Grejsikove dihotomije, u Ingardenovoj estetici se estetska vrednost ne pridaje samom iskustvu, već estetskom predmetu koji se konstituiše u svesti recipijenta u jednom konkretnom doživljaju.<sup>680</sup> Isto tako, umetnička vrednost ne iziskuje potrebu za uspostavljanjem poređenja sa drugim delima ili kreiranja hijerarhije dela na osnovu nekog opštijeg kriterijuma, ali se u estetici fenomenološkog filozofa ukazuje na značaj uloge koju širi kulturni kontekst ima za govor o estetskoj i umetničkoj vrednosti.<sup>681</sup>

Interesantno je da sopstvenu diskusiju o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ Grejsik naziva govorom o „standardima ukusa“ koje slušalac primenjuje u dodiru sa delom

---

<sup>677</sup> *Ibid*, str. 103, 109, 110-112.

<sup>678</sup> Ingarden, R. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, str. 11-16, 176-179, 187-189, 194, 197-199.

<sup>679</sup> *Ibid*, str. 31, 33-35, 197-199

<sup>680</sup> *Ibid*, str. 11-12, 176-177.

<sup>681</sup> Up. *Ibid*, str. 191.

popularne muzike, a to ne čini za prethodno obrađenu problematiku kompetencijâ.<sup>682</sup> U kakvom je odnosu njegov govor o kompetencijama sa navedenom podelom na „uvažavanje“ i „evaluaciju“? Iako Grejsik ne odgovara na ovo pitanje, izgleda da su stilističke i strateške kompetencije potrebne i u jednom i u drugom slučaju. U „uvažavanju“, kompetencije doprinose pridavanju odgovarajućih svojstava jednom delu, dok u „evaluaciji“ one omogućuju poređenje jedne kompozicije sa drugim delima istog žanra. Skarborou tako ne uspeva da „uvaži“ svoje iskustvo bluzera jer u potrazi za svojstvima ove muzike pronalazi da je ona „nekompletna“, a do toga dolazi jer ona ne organizuje svoje iskustvo na osnovu stilističkih kompetencija o tom žanru.<sup>683</sup> Dok je za „uvažavanje“ kao potragu za relevantnim svojstvima u jednoj vrsti muzike verovatno dovoljno imati bogato slušalačko iskustvo takve muzike, u „evaluaciji“ je neophodno formulisati odgovarajuće *kriterijume* koji će poslužiti za sud o tome da li je delo jednog muzičkog žanra vredno.<sup>684</sup> U tom smislu, izgleda da „evaluacija“ zahteva da se kompetencije odvedu korak dalje, da se verbalizuju i postanu intersubjektivno prihvatljivo merilo o tome šta porazumeva uspešno delo jednog žanra. Da bi Dilan mogao da upoređuje kompozicije Roberta Džonsona sa konvencionalnijim oblicima bluzera, on mora biti u stanju da formuliše „osnovne elemente bluzera“ na način na koji to Hendi čini pola veka pre njega.

Priloženi odgovor na pitanje o odnosu između Grejsikovog teoretisanja o kompetencijama i različitim oblicima vrednovanja sugerise da su procedure vrednovanja mnogo komplikovanije nego se to predstavlja dihotomijom „uvažavanja“ i „evaluacije“. Taj utisak još više potkrepljuje činjenica da ovo nisu jedini parametri koje ovi oblici vrednovanja moraju da uzmu u obzir. Grejsikov diskurs o vrednovanju postaje još komplikovaniji ukoliko se uzme u obzir da on razmatra i pitanje vrednovanja samih *slušalaca* popularne muzike, kao i vrednost koju ima „ukus“ za popularnu muziku u jednom društvu.<sup>685</sup> On ističe da se pitanje vrednovanja ponekad čak i poistovećuje sa ovim širim zadatkom. Takođe, u skladu sa njegovom kritikom „teze o aktivnom slušanju“, samo slušanje nije jedini vid opštenja sa popularnom

---

<sup>682</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 103.

<sup>683</sup> *Ibid*, str. 85.

<sup>684</sup> *Ibid*, str. 110.

<sup>685</sup> *Ibid*, str. 123-127.

muzikom, već ona ima različite „funkcije“ koje se moraju uzeti u obzir prilikom promišljanja vrednovanja. Ovoj složenoj temi ću se vratiti još jednom u nastavku.

Nadalje, problem vrednovanja postaje još složeniji ukoliko se uzme u obzir da Grejsik tvrdi i da se vrednosno suđenje o popularnoj muzici može sprovoditi iz „interne“ i „eksterne“ perspektive. „Interna“ perspektiva pretpostavlja da slušalac konsultuje sopstveno iskustvo i uočena estetska svojstva prilikom donošenja estetskog suda; zato „uvažavanje“ „zahteva internu perspektivu“.<sup>686</sup> Ova perspektiva dolazi do izražaja i u „evaluacijama“ koje sprovode muzički kritičari, oslanjajući se na svoje kompetentno iskustvo dela. Nasuprot tome, „eksterna“ perspektiva ne postavlja pitanje o vrednosti dela iz ugla slušanja tog dela, već otvara širu diskusiju o tome kakvo mesto ima jedno delo ili čitav žanr popularne muzike u kulturi i da li je smisleno razviti ukus za slušanje i vrednovanje te muzike.<sup>687</sup> Skarborou sudi o bluzu iz „interne“ perspektive, dok, primera radi, Adorno sumnja u vrednost džezza kao popularne muzike iz „eksterne“ perspektive, smatrajući ga manifestacijom kapitalističke slike sveta.<sup>688</sup> Grejsik nije siguran koja od ovih perspektiva ima veći značaj za procenjivanje estetske vrednosti: „teško je ustanoviti koja perspektiva – interna ili eksterna – doprinosi jednoj evaluaciji“.<sup>689</sup>

Zašto govorom o ovim različitim parametrima koje treba uzeti u obzir prilikom analize vrednosnog suđenja komplikujemo ovaj osvrt na Grejsikovo učenje o vrednovanju? To činimo jer je upravo isticanje složenosti vrednovanja jedan od njegovih ciljeva u ovom poglavlju. Grejsik sumnja u to da estetika popularne muzike može da pruži „standarde ukusa“, jer postoji previše parametara koje je potrebno uzeti u obzir.<sup>690</sup> On preuzima na sebe zadatak objašnjavanja različitih procedura vrednovanja, a zatim se posvećuje i opravdavanju uloge koju ima razvijanje ukusa za popularnu muziku u savremenoj kulturi. Još jednom Grejsik sprovodi svoje teoretisanje u sličnim okolnostima kao i u drugim delovima knjige: on paralelno vodi estetičku diskusiju o oblicima vrednovanja popularne muzike, ali i „odbranu“ popularne muzike kao oblika kulture za koji je sasvim legitimno razvijati mehanizme

---

<sup>686</sup> *Ibid*, str. 107.

<sup>687</sup> *Ibid*, str. 107-108.

<sup>688</sup> Up. Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, str. 197-209.

<sup>689</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 107.

<sup>690</sup> *Ibid*, str. 109.

vrednosnog procenjivanja. U ovakvim okolnostima, pitanje forme još jednom gubi na značaju, a postoje dva razloga zbog kojih do toga dolazi – jedan specifičniji i jedan opštiji.

Prvi, specifičniji razlog tiče se problematike sa kojom smo u ovom radu već došli u dodir. Forma je ovde zapostavljena jer američki estetičar polazi od estetskih svojstava (*properties*) koje slušalac pridaje jednom delu, a ne od vrednosno neutralne percepcije karakteristika (*features*) jednog dela. On je istakao da recipijent muzičkim delima pridaje svojstva na osnovu nevrednosnih uvida o karakteristikama dela, a prethodno smo u radu pokazali da se, u slučaju stilističkih i strateških kompetencija, te karakteristike u velikoj meri tiču forme. Međutim, u govoru o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ svojstva postaju nulta tačka njegovog teoretisanja, kao da je o ulozi i značaju nevrednosne estetske percepcije već sve rečeno.

Grejsikovo isticanje doprinosa koji u slušanju i vrednovanju muzike imaju estetska svojstva posebno je uočljivo u slučaju „uvažavanja“, kome se u četvrtom poglavlju posvećuje najveća pažnja. „Uvažavanjem“ sopstvenog iskustva slušanja recipijent pripisuje različita svojstva jednoj kompoziciji i time se već približava vrednosnom suđenju o delu, jer ova svojstva dobijaju odgovarajuću vrednosnu konotaciju u njegovom procenjivanju. Ako se u jednom iskustvu slušalac delu pridaje „kompleksnost“, to će, u zavisnosti od konteksta i kompetencija recipijenta, biti prepoznato kao afirmativno ili negativno estetsko svojstvo kompozicije. Neka svojstva, prema Grejsiku, u manjoj meri zavise od konteksta, poput „lepote“, ali on ne smatra da iz uvida o „lepoti“ jednog muzičkog dela automatski proizilazi afirmativno vrednovanje tog dela.<sup>691</sup> I u takvim slučajevima, vrednosno suđenje i dalje ostaje „holistički“ proces koji uzima u obzir različite faktore pre formulisanja stava o jednom delu.<sup>692</sup> Kako god su ova svojstva formulisana (a uočljivo je da ona mogu biti formulisana na puno različitih načina), ključno je da se Grejsikovim vezivanjem za njih gubi iz vida šta se dešava u estetskoj percepciji recipijenta pre nego što on postaje sklon da delu pripiše „kompleksnost“, „nekompletnost“, „melanholičnost“ ili „lepotu“. Time se, kao i u slučaju govora o kompetencijama, propušta prilika da se ukaže na veze koje postoje između estetske percepcije forme, kao i drugih aspekata dela, i svojstava koja čine osnovu vrednosnog suđenja.

---

<sup>691</sup> *Ibid*, str. 88, 94, 132.

<sup>692</sup> *Ibid*, str. 90-91, 94.

Međutim, čak i u ovakvim nepovoljnim okolnostima za razmatranje uloge forme u popularnoj muzici, Grejsik ipak ispoljava stavove koji zavise od pridavanja važnosti formalnom i strukturalnom. On tako pokazuje kako recipijent u „uvažavanju“ pridaje estetska svojstva muzici na osnovu svojih uvida u strukturalne karakteristike analizirajući jednu kritiku albuma bluz rok muzičara Džonija Vintera (*Johnny Winter*). U toj kritici slušalac ispoljava stav da je aranžman tih kompozicija učinio da one zvuče „zamućeno“, a ovom svojstvu se pridaje negativna konotacija.<sup>693</sup> Grejsik komentariše ovu ocenu ističući da recipijent mora interpretirati sopstvenu percepciju nevrednosnih karakteristika muzike prilikom pridavanja svojstava, a ta interpretacija će umnogome biti uslovljena predznanjem i izgrađenim očekivanjima o muzici. To znači da Grejsik jeste svestan da postupanje recipijenata u slučaju nevrednosnih karakteristika muzike utiče na krajnji ishod vrednovanja kompozicije, ali nije spreman da ovom problemu posveti veću pažnju u svojoj teoriji o vrednovanju.

Nadalje, uvidi o formi imaju istaknutu ulogu i u Grejsikovim napomenama u kojima on zauzdava uobičajene težnje muzičkih kritičara da u muzici pronalaze emocionalnu ekspresivnost uz pomoć ukazivanja na biografiju autora. U ovom slučaju, on komentariše stavove kritičara o muzici Boba Dilana u kojima se konkretni muzički postupci tog autora pravdaju uz pomoć biografskih činjenica.<sup>694</sup> Za razliku od ovih kritičara, on smatra da ekspresivnost proizilazi iz muzičkih odluka koje je Dilan doneo u tim slučajevima – recimo, iz izmene tonaliteta koja je rezultirala drugačijim pevanjem u jednoj kompoziciji. Dublji uvid u formalne karakteristike muzike bi sprečio kritičare da vrednosni sud formulišu na osnovu kontingentnih informacija, pa bi se i Grejsikova estetika mogla pozabaviti pitanjem o tome u kojoj meri su formalne odlike muzike relevantnije za vrednosni sud od ličnog života autora. Konačno, forma doprinosi i opsežnoj Grejsikovoj raspravi protiv estetičkog kognitivizma. Dopunjujući reči kritičara Grajla Markusa (*Greil Marcus*), on pokazuje da estetska svojstva koja Markus uviđa u muzici Elvisa Kostela (*Elvis Costello*) ne proizilaze samo iz „prikazivačkog sadržaja“ koji ona nudi, već i iz forme, odnosno, harmonskih intervencija utkanih u ovu muziku.<sup>695</sup> Estetsko svojstvo „ironičnosti“ on pridaje

---

<sup>693</sup> *Ibid*, str. 111.

<sup>694</sup> *Ibid*, str. 113.

<sup>695</sup> *Ibid*, str. 117.



harmonskoj progresiji jedne Kostelove kompozicije, a ne Markusovom utisku da se u ovoj muzici prikazuju „tajne, neizrecive realnosti političkog života“.<sup>696</sup>

Drugi, širi razlog zbog koga dolazi do zapostavljanja pitanja forme u diskusiji o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ tiče se konteksta koji Grejsik uspostavlja u ovom delu knjige. Kao što je već pomenuto, ova diskusija ima za cilj da ukaže na kompleksnost govora o vrednovanju, ali ne i da pruži smernice ka rešavanju teorijskih izazova koje nosi ova važna tema estetike. Ukoliko govorimo o specifičnom postupku „evaluacije“, Grejsik tvrdi da je „skeptičan kada je reč o našoj sposobnosti da branimo većinu komparativnih evaluacija pojedinačnih slučajeva“.<sup>697</sup> Budući da „uvažavanje“ jednog dela predstavlja „osnov za estetsku evaluaciju“, to znači da čitav proces vrednovanja, od uviđanja svojstava muzike do „evaluacije“, rezultira stavovima koji su smisleni samo u specifičnim okolnostima.<sup>698</sup> Grejsikovo promišljanje vrednovanja ne dolazi do mehanizama uz pomoć kojih se može odgovoriti na pitanje „koji je najbolji rok album svih vremena?“, već jedino do stavova o tome u kojoj meri je jedan album vredan za kompetentnog slušaoca koji uzima u obzir jednu od „funkcija“ koju muzika može imati u svakodnevnom životu.<sup>699</sup> „Evaluacija“ je, sledstveno tome, u velikoj meri osetljiva na oblik iskustva muzike i nema objedinjavajućeg principa koji bi obuhvatio sve moguće uloge muzike i uspostavio sveobuhvatnu hijerhiju albuma koji pripadaju jednom žanru. Vrednovanje tako postoje kompleksna jednačina u Grejsikovoj estetici, kojoj diskusija o percipiranju formalnih karakteristika dela tek u određenoj meri može doprineti, u zavisnosti od „funkcije“ koju muzika može imati. Njegova teza o različitim „funkcijama“ muzike ima još dalekosežnije posledice po njegovu estetiku od prethodno navedenih, pa ću se ovim problemom malo detaljnije pozabaviti u nastavku rada.

2) „Funkcije“ popularne muzike i problemi koje one izazivaju u Grejsikovom učenju

O kakvim „funkcijama“ popularne muzike je reč u ovom delu Grejsikove knjige? U izlaganju te teze, on u potpunosti sledi „demokratizaciju“ različitih slušalačkih

---

<sup>696</sup> *Ibid*, str. 116-117. Up. i Marcus, Greil, *Ranters & Crowd Pleasers: Punk in Pop Music, 1977-92*, Doubleday, New York, 1993, str. 34-35.

<sup>697</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 109.

<sup>698</sup> *Ibid*, str. 109.

<sup>699</sup> *Ibid*, str. 123.

odnošenja prema popularnoj muzici i svoju kritiku „teze o aktivnom slušanju“ kao jedinom legitimnom obliku doživljaja muzike. Popularnu muziku možemo slušati ne radeći pritom ništa drugo, ali to možemo činiti i spremajući večeru ili plešući na nekom društvenom događaju.<sup>700</sup> Sa različitim oblicima popularne muzike možemo doći u dodir i na televizijskim reklamama, kao i u sklopu političkih kampanja. U zavisnosti od „funkcije“ koju muzika obavlja u svakom od ovih slučajeva, recipijent će je drugačije percipirati u različitim okolnostima. Kada se ovaj problem prebaci na nivo iznošenja vrednosnog suda, to znači da ćemo jedan album popularne muzike smatrati vrednim za slušanje kao isključivu aktivnost, dok ćemo drugi favorizovati u slučajevima kada nam je potrebna pozadinska muzika za spremanje večere.

Grejsik nijednu od navedenih „funkcija“ ne izdvaja kao posebno važnu ili privilegovanu u estetičkom diskursu. Umesto toga, upravo svoj govor o „funkcijama“ smatra alternativom tradicionalnom prostupu muzici kao umetnosti, koji smatra problematičnim iz razloga koje sam prethodno u radu izložio. Štaviše, on smatra da se diskurs o vrednovanju popularne muzike ne može ni sprovoditi na odgovarajući način ukoliko se ona *primarno* smatra „objektom uvažavanja“, do čega dolazi prilikom slušanja kao isključive aktivnosti.<sup>701</sup> Teorija koja bi ovom pristupu dala prednost „sumnjivo podseća na prihvatanje tradicionalnog kriterijuma koji se primenjuje kako bi se muzika prihvatila *kao umetnost*“ (kurziv T. G.).<sup>702</sup> Grejsik i u ovom slučaju želi da ostane u domenu „estetike svakodnevnog života“.<sup>703</sup> U ovakvim okolnostima, može se pomisliti da i razmatranje forme „sumnjivo podseća“ na tradicionalne estetičke mehanizme analize vrednovanja – Kantov govor o estetskom sudu o lepom ili Hanslikove teze o „muzički lepom“ – pa bi bilo bolje izbeći ga.

Grejsikovo ograđivanje od tradicionalne estetike u promišljanju vrednovanja ima značajne posledice po njegovo učenje, iako ono na ovom mestu ne predstavlja iznenađenje. On ne pristaje na tradicionalni diskurs o muzici i u različitim delovima knjige izlaže razloge za takvo postupanje, pa je ova odluka metodološki sasvim legitimna i čak očekivana. Ipak, jedna okolnost u slučaju prethodno izložene Grejsikove teorije o vrednovanju baca drugačije svetlo na pomenutu odluku. Naime,

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, str. 118-123.

<sup>701</sup> *Ibid.*, str. 119.

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> *Ibid.*

svi njegovi stavovi o stilističkim i strateškim kompetencijama tiču se upravo neposrednog čina *slušanja* muzike, a ne drugih „funkcija“ koje muzika može imati u svakodnevnom životu. Grejsik u svojoj analizi vrednovanja uspostavlja kontekst u kome iskustvo slušanja ima bar inicijalno prvenstvo – određeni problemi, poput dileme o postojanju univerzalnih principa vrednovanja, već su rešeni iz perspektive analize kompetencija u slučaju slušanja kao isključive aktivnosti. U skladu sa prethodno uspostavljenim kontekstom, i „uvažavanje“ i „evaluaciju“ smo tumačili iz perspektive čina slušanja, a sada Grejsik uvodi novu varijablu u ovim odnosima. Nakon isticanja različitih oblika iskustva popularne muzike u kontekstu vrednovanja, nije sasvim jasno u kojoj meri je govor o kompetencijama primenljiv na sve „funkcije“ koje muzika može imati u svakodnevnom životu. Ovo je problem za Grejsikovu koncepciju, jer dva različita aspekta njegovog učenja o vrednovanju nisu u potpunosti međusobno uskladiva.

Inicijalno prvenstvo koje u Grejsikovoj teoriji o vrednovanju ima slušanje kao isključiva aktivnost tako otvara pitanje o tome da li ovakav oblik iskustva muzike zaista poseduje i suštinsku prednost u odnosu na druge „funkcije“ muzike. Ukoliko to jeste slučaj, on se opravdano bavi problemom kompetencijâ iz perspektive slušanja, a različiti aspekti ovog učenja postaju uskladivi, ali se on time više približava navodno „sumnjivim“ mehanizmima tradicionalne estetike koje želi da izbegne. Međutim, ukoliko suštinskog prvenstva nema, postiže se željena „demokratizacija“ različitih iskustava muzike, ali usklađivanje njegovog učenja o kompetencijama sa diskusijom o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ postaje kompleksan, ako ne i nemoguć zadatak.

Razmotriću najpre drugi slučaj i pokušati da uskladim ove aspekte Grejsikovog učenja o vrednovanju zadržavajući tezu o „demokratizaciji“ različitih oblika iskustva muzike. Da bih to učinio, najpre ću sagledati odnos između njegovih teza o „uvažavanju“ i „evaluaciji“ i isticanja da svaka „funkcija“ zahteva posebne oblike vrednovanja. Grejsik nije sklon da različita iskustva muzike nazove „uvažavanjem“, već ovaj termin koristi samo u slučaju neposrednog čina slušanja.<sup>704</sup> Estetska svojstva se uočavaju u „uvažavanju“ muzike, ali je na njih potrebno ukazati i u „evaluaciji“, kako bi se njima opravdalo estetsko suđenje i uspostavljanje vrednosne hijerarhije različitih muzičkih dela. Kao što je prethodno pomenuto, recipijent koji sprovodi

---

<sup>704</sup> Up. *Ibid.*, str. 109-113.

„evaluaciju“ očekuje određena svojstva od muzike koju sluša, na osnovu konvencija koje poznaje i kriterijuma koje je prethodno artikulisao. Kako je ova problematika povezana sa pitanjem različitih „funkcija“ muzike? „Uvažavanje“ je tako potrebno tretirati samo kao jednu od „funkcija“ popularne muzike i postoji odgovarajuća „evaluacija“ te „funkcije“ koja zahteva da se različita dela uporede na osnovu posebno važnih svojstava do kojih je slušalac došao „uvažavanjem“. Postoje i drugačiji oblici „evaluacije“ koji odgovaraju drugačijim „funkcijama“,<sup>705</sup> ali odakle ti oblici „evaluacije“ crpe estetska svojstva koja je važno istaći prilikom upoređivanja muzičkih dela? Ukoliko se pitamo koji muzički album je najbolji kao muzika koja prati spremanje večere, vrednosni sud o tome bi se zasnovao na isticanju svojstava koja doprinose afirmativnoj vrednosti te muzike u datim okolnostima. Da li recipijent u njima mora da konsultuje neko prethodno „uvažavanje“ te muzike kako bi ukazao na svojstva koja je čine vrednom za ispunjenje te specifične „funkcije“? U tom slučaju bi slušanje kao isključiva aktivnost još jednom imala prednost, jer bi ono uvek regulisalo predstojeće vrednosne odluke recipijenata u različitim okolnostima. Svaka „evaluacija“ bi se rukovala slušanjem kako bi se osvrnula na svojstva muzike, ali bi se koncentrisala na ona svojstva koja najviše doprinose „funkciji“ kojoj ta „evaluacija“ odgovara. Ovakva interpretacija jeste ubedljiva, ali bi se njome poništila „demokratizacija“ različitih slušalačkih iskustava od koje smo u ovoj argumentaciji započeli.

Prednost slušanja kao isključive aktivnosti mogla bi se izbeći ukoliko se dopusti da recipijent uviđa estetska svojstva muzike u svim mogućim oblicima iskustva muzike. Ova opcija bila bi bliža Grejsikovom cilju „demokratizacije“ različitih oblika iskustva muzike, ali bi bila u suprotnosti sa njegovom tvrdnjom da „uvažavanjem“ dolazimo do estetskih svojstava. Taj predlog ipak nije potpuno isključen, jer on dopušta da prisustvo muzike u nekoj svakodnevnoj aktivnosti može izmeniti celokupno iskustvo te aktivnosti, pa bi se mogao očekivati i suprotan ishod – da aktivnost menja i samu percepciju muzike i sugerise nam drugačija svojstva.<sup>706</sup> Ipak, i u ovom slučaju dolazimo do izvesne teškoće. Različiti oblici iskustva muzike tada bi nagnali recipijenta da muzici prida različita svojstva i na osnovu njih formuliše vrednosni sud. Po čemu bi se, u takvim okolnostima, isticalo samo slušanje muzike i zašto bi se

---

<sup>705</sup> *Ibid*, str. 110, 118-119, 122.

<sup>706</sup> *Up. Ibid*, str. 145-146.

stilističke i strateške kompetencije potrebne za slušanje smatrale izuzetnim i važnim za vrednovanje u drugačijim okolnostima? Skarborou nema stilističke kompetencije za „uvažavanje“ muzike i njeno isticanje „nekompletnosti“ bluz a se u tom slučaju smatralo problematičnim. Međutim, ono ne bi bilo pogrešno u drugim oblicima iskustva, ukoliko njima takođe dolazimo do estetskih svojstava. Ako slušanje kao isključiva aktivnost nema prednost, onda Skarborou nisu ni potrebne kompetencije za slušanje, jer će ona realizovanjem drugačije „funkcije“ muzike pridati bluzu estetsko svojstvo kakvo god želi.

Ukoliko je ovakva interpretacija Grejsikove teorije ispravna, onda, u krajnjoj instanci, nije jasno zašto bi u takvim okolnostima neko razvijao „ukus za popularnu muziku“, koji se rukovodi konvencijama slušanja kao isključive aktivnosti, ako je moguće da on uvek muzici pristupa realizujući neku drugu njenu „funkciju“. Ljudi koji muziku slušaju samo dok spremaju večeru ili plešu u diskoteci ne moraju nikad upoznati njene konvencije, razviti kompetencije i „ukus“ za ovu muziku, osim ako ne postoje posebne, drugačije kompetencije i „ukus“ koje odgovaraju ovim „funkcijama“ popularne muzike. O takvim drugačijim kompetencijama i „ukusu“ nam Grejsikova estetika ne kaže ništa, ograničavajući se na kompetencije slušanja kao isključive aktivnosti i „ukusa“ za slušanje muzike. Sledstveno tome, ukoliko svi oblici iskustva muzike dovode do uvida u njena estetska svojstva, onda nije jasno zašto su kompetencije za slušanje muzike od posebnog značaja, pa ovakvo tumačenje ne doprinosi usklađivanju različitih aspekata Grejsikove estetike, već otvara nove dileme na koje se on prosto ne osvrće.

U skladu sa prethodnom analizom, uočljivo je da pokušaji usklađivanja različitih aspekata Grejsikovog učenja uz zadržavanje teze o ravnopravnosti svih „funkcija“ muzike dovodi do protivrečnosti ili dodatnih teškoća. Zbog toga, potrebno je razmotriti i to da li se povezivanje govora o kompetencijama sa „uvažavanjem“ i „evalucijom“ može sprovesti ukoliko se slušanju ipak dâ prednost. U takvoj interpretaciji, zadržava se teza da su stilističke i strateške kompetencije slušanja potrebne i u drugim oblicima iskustva muzike. Svako iskustvo muzike reguliše se uz pomoć konvencijâ koje recipijent stiče prilikom slušanja muzike, a slušanje kao isključiva aktivnost opravdano dobija veći tretman. Ipak, iako bismo ovim izbegli prethodno izložene probleme, ni u ovom slučaju nije sasvim jasno kako bi pomenute kompetencije doprinele dodiru recipijenta sa popularnom muzikom u slučajevima

kada ona obavlja druge „funkcije“. Različita estetska *svojstva* muzike zaista bi mogla biti značajna za naš sud o tome koji je najbolji album jednog žanra kao pozadinska muzika za spremanje večere, ali da li je podjednako važno da za takvo suđenje imamo same *kompetencije*? Primera radi, da li bi konvencije nekog žanra, do kojih dolazimo stilističkim kompetencijama, bile važne za „evaluaciju“ muzike koja prati pripremu obroka? Postoje okolnosti u kojima bi se na ovo pitanje moglo odgovoriti pozitivno – recimo, želimo mirniju, sporiju muziku u tim slučajevima, pa tražimo muzički žanr koji će se prilagoditi ovoj našoj potrebi. Međutim, nije jasno kako bi konvencije tog žanra koje se tiču strukture muzike doprinele ovim ciljevima. Da li će iskustvo spremanja večere biti drugačije ako se sluša muzika koju odlikuju trodelne ili četvorodelne strofe? Ta konvencija nikako ne doprinosi njenoj vrednosti kada je reč o tome da li ona upotpunjava ovu svakodnevnu aktivnost. Slična pitanja izaziva i potreba za strateškim kompetencijama za vrednovanje muzike. Da li je uvid u specifičnosti kompozicije, koji nam omogućavaju strateške kompetencije, nužan u slučajevima kada plešemo uz muziku? Moguće je zamisliti situaciju u kojoj *suviše specifična* kompozicija tango muzike ometa iskustvo plesa recipijentu koji primenjuje strateške kompetencije, dok bi one itekako doprinele njegovom iskustvu u slučaju slušanja kao isključive aktivnosti.

Sva ova pitanja ostaju otvorena u slučaju Grejsikove koncepcije, koja proširivanjem pitanja o vrednovanju muzike na sve „funkcije“ koje muzika može imati ne uspeva da zaokruži prethodno uspostavljenu problematiku vrednovanja. Ukoliko se zadržimo na stavu da su se stilističke i strateške kompetencije ticale samog slušanja, kao i da se „uvažavanje“ takođe odnosilo na njega, prethodno razmatranje možemo zaključiti konstatacijom da slušanje ipak poseduje određenu prednost u Grejsikovoj estetici. Preciznije rečeno, ukoliko u tumačenju ove koncepcije želimo da zadržimo relevantnost govora o kompetencijama i na terenu vrednovanja, to je zaključak koji moramo prihvatiti.

Prethodno izložene dileme još jednom nas vraćaju na pitanje uloge forme u Grejsikovom učenju o vrednovanju. Forma ne dobija svoje mesto u analizi „uvažavanja“ i „evaluacije“ jer se ne uspostavlja odgovarajuća veza između različitih mehanizama koje podrazumeva estetska percepcija muzike i ti oblici vrednovanja. Kompetencije su predstavljale uslove koji osiguravaju da će nevrednosna percepcija muzike dovesti do adekvatnih estetskih svojstava, a one su se upravo najvećim delom

ticalne forme i strukture dela. U teorijskim uslovima u kojima se „uvažavanje“ i „evaluacija“ ne mogu pratiti do izvora u samoj estetskoj percepciji, jer se ne može uspostaviti neproblematičan odnos prema Grejsikovom govoru o kompetencijama, čitalac ne može znati koja je važnost formalnog i strukturalnog. Problem je u tome što njegovi stavovi često zavise od podrazumavanja odgovarajuće veze između formalnog i strukturalnog sa jedne strane i vrednosnog suda sa druge. To nije uočljivo samo u njegovoj analizi primerâ, nego i u insistiranju na kompetentnom i znalčkom slušanju u svim navedenim vrednosnim operacijama. Upravo zbog toga bi ova estetička koncepcija mogla biti unapređena ukoliko bi se podrazumevani mehanizmi percepcije formalnog i strukturalnog istakli i na odgovarajući način uspostavio odnos između zahteva za posedovanjem kompetencija i vrednosnog suđenja o popularnoj muzici.

*Kakvo društvo simbolizuje popularna muzika? Forma između estetike i širih teorijskih stremljenja u Grejsikovom učenju*<sup>707</sup>

#### 1) Društvena simbolika popularne muzike u tradicionalnom elitizmu

Nakon direktnije tematizacije stavova koje se tiču doživljaja i vrednovanja popularne muzike, u šestom poglavlju Grejsik razmatra na koji način popularna muzika može predstavljati simbol za određene vanestetske sadržaje. Doživljaj muzike može uključivati i odgovarajuću interpretaciju njenog „značenja“, odnosno „misli“ koje muzika pobuđuje (pa se ovaj deo šestog poglavlja i naziva „Muzika kao mišljenje“).<sup>708</sup> Dok estetska svojstva koja slušalac uviđa doprinose estetskom vrednovanju, „značenja“ do kojih dolazi u tumačenju muzike upotpunjuju njegovo iskustvo i povezuju ga sa zajednicom u kojoj muzika nastaje.<sup>709</sup> U centru Grejsikovog interesovanja na ovom mestu nalazi se teza da popularna muzika *u celini*, kao vrsta muzike, može imati simbolički potencijal i nuditi značenja recipijentima.<sup>710</sup> On neće

---

<sup>707</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovom radu: Milenković, D. „Kakvo društvo simbolizuje popularna muzika? Kritika Grejsikove estetičke koncepcije u knjizi *Listening to Popular Music*“, *Estetika u humanističkom ključu*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019. str. 229-247.

<sup>708</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 157–158.

<sup>709</sup> *Ibid*, str. 167.

<sup>710</sup> *Ibid*, str. 157.

odbaciti tu tvrdnju, već će povrgnuti kritici stavove o ovoj temi koje pripisuje „tradicionalnim elitistima“ u estetici, a posebno britanskom estetičaru Rodžeru Skrutonu. Grejsik će analizom uobičajenih argumenata elitista, ali i razmatranjem određenih primera iz popularne muzike, kritikovati Skrutonov stav da popularna muzika simbolizuje „dekadentno i neuređeno društvo”.<sup>711</sup> Veliki deo Grejsikove argumentacije u ovom poglavlju zasniva se na njegovoj analizi kompozicije „D’Yer Mak’Er” grupe *Led Zeppelin*, u kojoj se ovaj bend poigrao sa konvencionalnostima različitih žanrova poput regea i rokenrola, kao i razmatranju stila grandž benda *Nirvana*.<sup>712</sup> Američki estetičar se u ovom delu knjige prvi put detaljnije osvrće na stvaralaštvo rok benda koji se pominje u njenom podnaslovu.

Prema Grejsikovoj interpretaciji, Skruton smatra da je popularna muzika melodijski, harmonski i ritmički oskudna i uglavnom se zasniva na muzičkim klišejima, pa ne podstiče aktivnu estetsku recepciju nalik onoj koja odlikuje slušanje klasične muzike.<sup>713</sup> Kao takva, ona je simbol neuređenog društva i čini da slušaocu ideje o ovakvom društvenom okruženju više nisu strane i odbojne. Grejsik nam govori da bi se, za razliku od navedene uloge popularne muzike, u elitističkom učenju ove vrste simbolička moć klasične muzike sastojala u tome što bi nam njena skladna melodijska, harmonska i ritmička struktura pobuđivala asocijacije spram „idealnog društva”.<sup>714</sup> Kao sponu između specifično muzičkih aspekata jedne kompozicije i simbolizovanih društvenih vrednosti, Skruton koristi sopstveno tumačenje društvene prakse plesa, ali i svojevrsno platonističko razumevanje uloge umetnosti, sudeći po njegovim rečima u knjizi posvećenoj estetici muzike.<sup>715</sup>

Za razliku od Grejsika, „tradicionalni elitisti“ poput Skrutona smatraju da postoji odgovarajuća hijerarhija između različitih muzičkih žanrova, kao i da kompetencije koje se tiču jednog privilegovanog žanra (poput klasične muzike) mogu pomoći u slučaju razvijanja ukusa za ostale žanrove.<sup>716</sup> Grejsik elitistima pripisuje, kao prvi korak u njihovoj argumentaciji, i tezu o „superiornosti harmonske tradicije (...)

---

<sup>711</sup> *Ibid.* Up. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997, str. 157.

<sup>712</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 163–167, 173–175.

<sup>713</sup> *Ibid.*, str. 157. Up. Scruton, R. *The Aesthetics of Music*, str. 382–384.

<sup>714</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 157.

<sup>715</sup> Up. Scruton, R. *The Aesthetics of Music*, str. 390–391.

<sup>716</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 155–156.



zapadne umetničke muzike“, a zatim i misao da je iz konkretnog izvođenja potrebno izdvojiti „melodiju, harmoniju i ritam“, dok se ostali aspekti mogu zanemariti.<sup>717</sup> Ovo su teze sa kojima je Grejsik već polemisao u knjizi. Alternativa gledištu tradicionalnih elitista su „iskreni opisi muzičkih aktivnosti i slušalačkog razumevanja“ određenog oblika muziciranja.<sup>718</sup> Iz „iskrenih opisa“ slušanja popularne muzike koje će sam Grejsik ponuditi proizilazi da se uloga zvuka u njoj ne može zanemariti, jer i on poseduje odgovarajuće simboličke potencijale. Nudeći opise svog slušalačkog iskustva muzike bendova *Led Zeppelin* i *Nirvana*, on zaokružuje diskusiju o slušanju popularne muzike u knjizi. Time on sprovodi i finalni čin odbrane popularne muzike od napada koji dolaze iz drugačijih teorijskih refleksija o njoj.

Grejsikova diskusija o simboličkoj ulozi muzike tako je potpuno kompatibilna sa njegovim stavovima o „kompetencijama“ potrebnim za slušanje muzike i govorom o tome kakva je uloga estetskih svojstava u „uvažavanju“ i „evaluaciji“. Mišljenje da muzika može sugerisati i određena značenja je u skladu i sa njegovim tvrdnjama da muzika nije svodiva na „zvučnu strukturu“, kao i sa isticanjem važnosti konteksta, na osnovu koga se muzika uvek interpretira u skladu sa društvenim i istorijskim okolnostima u kojima nastaje.<sup>719</sup> Slušalac muzici pristupa iz perspektive očekivanja koje je izgradio u prethodnom dodiru sa tom tradicijom. Ukoliko ne poseduje konkretna znanja i veštine potrebne za slušanje i vrednovanje muzike, slušalac nije u poziciji da na odgovarajući način intepretetira značenja koja se tom muzikom sugerišu. Upravo zbog toga on ovu diskusiju započinje ilustrovanjem činjenice da i sâm nije upoznat sa nekim tradicionalnim muzičkim žanrovima, za koje nije razvio „ukus“ i ne može ih „uvažavati“ na odgovarajući način, iako u njima može uživati dok obavlja neku drugu aktivnost.<sup>720</sup> Grejsik ne smatra da je moguće izdvojiti neko *uopšteno* znanje o muzici koje bi mu pomoglo u ovakvim slučajevima, niti ukazati na određenu muzičku tradiciju koja ima prednost, jer bi navodno mogla doprineti razvijanju ukusa za muziku drugih vrsta.

Pre izlaganja Grejsikovog stava o ovoj temi, potrebno je istaći dve važne odlike njegovog razmatranja ove problematike. Prva odlika koju treba imati u vidu jeste da

---

<sup>717</sup> *Ibid*, str. 156, 157.

<sup>718</sup> *Ibid*, str. 157.

<sup>719</sup> *Ibid*, str. 158.

<sup>720</sup> *Ibid*, str. 154.

se on u ovom poglavlju ne osvrće posebno na onaj aspekt popularne muzike od koga bi se najviše očekivao određeni društveni uticaj – *tekst* pesama. Ovakvo postupanje ne treba da izaziva čuđenje. Tekst je nosilac značenja i kao takav može sadržati direktnu političku poruku, sa kojom bi tumač teksta mogao da dođe u dodir interpretirajući ga nezavisno od muzičke pratnje. U tom slučaju, ne radi se o simboličkim dometima popularne *muzike* kao takve, već se određeni misaoni sadržaj, koji se, između ostalog, može ticati i društvenih vrednosti, nudi slušaocu u verbalnom ruhu.<sup>721</sup> Ipak, popularna muzika može biti i instrumentalna, pa je potrebno obuhvatiti i takve muzičke fenomene priikom govora o simboličkim potencijalima ove vrste muzike. Zbog toga Grejsika sada ne interesuju simbolički potencijali kompozicija popularne muzike u kojima je prisutan politički sadržaj u tekstu, kao što je to slučaj u Springstinovoj „Born in The U.S.A.“, kojoj on prethodno u knjizi posvećuje pažnju.<sup>722</sup> Nasuprot tome, on će se okrenuti pitanju o tome na koji način popularna muzika u celini može preuzeti na sebe određenu simboličku ulogu, s obzirom na estetska svojstva i karakteristike koje poseduje kao specifičan vid muzičkog stvaralaštva.

Druga odlika Grejsikove argumentacije u ovom poglavlju jeste da ona ne stremi ka pokazivanju da popularna muzika ne može imati simboličku ulogu, pa time ni simbolizovati dekadentno i neuređeno društvo, već teži zaključku da ova vrsta muzike ima *drugačiji* simbolički potencijal. Zbog toga je njemu posebno važno da pokaže kako drugačija značenja proizilaze iz interpretacije popularne muzike ukoliko se ovoj vrsti muzike pristupi na odgovarajući način. Američki estetičar i u ovoj diskusiji naglašava da adekvatan pristup popularnoj muzici pripada slušaocima kojima je poznat kontekst u kome ova vrsta muzike nastaje, istorija muzike ovog tipa i konvencije žanra kome pripada jedna kompozicija.<sup>723</sup> Ovakvu recepciju popularne muzike, sa kojom smo se često susretali u analizi Grejsikove estetike, on sada naziva „znalačkim slušanjem“.<sup>724</sup> Da je Grejsikov stav o „znalačkom slušanju“ važan za njegove zaključke, potvrđuje i činjenica da on na kraju poglavlja formuliše i metateorijski stav o zadatku same „filozofije muzike“. Umesto zastupanja teze da

---

<sup>721</sup> Da Grejsik posebno tretira značenja ponuđena u tekstu vokalno-instrumentalne popularne muzike od simboličkih potencijala same muzike, up. i Gracyk, T. *Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays*, str. 1, 5.

<sup>722</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 44–45.

<sup>723</sup> Između ostalog, up. *Ibid*, str. 155, 160, 164–167.

<sup>724</sup> *Ibid*, str. 166, 171, 175.

„filozofija obelodanjuje odnos između nepromenljivih, objektivnih muzičkih vrednosti i idealne organizacije ljudskog društva“, on smatra da bi filozofija muzike mogla zastupati i stavove prema kojima smisao muzike leži u „reakciji znalačkih slušalaca“.<sup>725</sup>

## 2) Grejsikova potraga za značenjima popularne muzike

Grejsik ne započinje svoju analizu govorom o tome šta popularna muzika u celini može simbolizovati. Nasuprot tome, on prvo razmatra u čemu se sastoji sklonost slušalaca da muzici pridaju određeno značenje. Tako on otvara to razmatranje ukazivanjem na stavove prema kojima slušanjem muzike dolazimo do određenog uvida koji se tiče samog kompozitora.<sup>726</sup> Recipijent može u slušanju tragati za namerom koju je kompozitor imao prilikom stvaranja tog dela ili osećanjima kojima je bio prožet u stvaralačkom procesu. U ovakvim slučajevima ne mora biti reč o kompozitoru kao realnoj istorijskoj ličnosti, već se uvidi slušaoca mogu odnositi i na svojevrsnu „muzičku personu“ tog stvaraoca, koju on sugerise samim svojim delima.<sup>727</sup> Teorijske dileme koje su Grejsiku važne za analizu simboličkih potencijala muzike počinju kada se zapitamo da li se određeno značenje koje je recipijent sklon da pripiše muzici odnosi na kompozitora, odnosno izvođača, ili na samu muziku i njene karakteristike. Iz njegove opsežne diskusije o ovoj temi, izdvojićemo samo najvažnije stavove o tome kako slušaoci ovu potragu za značenjima mogu vezati za specifično muzičke odlike.

Iako slušaoci imaju tendenciju da karakteristike muzike direktno pridaju kompozitorima i izvođačima, Grejsik ističe da oni često interpretiraju kompozicije pridajući joj antropomorfne epitete, ukazujući na muzičke odlike koje su njeni stvaraoci uneli u nju kako bi joj pridali estetski karakter i značenje. Kretanje tonova u muzici često tumačimo kao ljudsko kretanje, a takvu proceduru primenjujemo i u slučaju estetskih svojstava koje će nam dati smernice u pogledu toga kakva je vrednost ove muzike.<sup>728</sup> Gitara može zvučati „nervozno“, ukoliko tako interpretiramo način na koji gitarista u rok kompoziciji okida žice, a kako ćemo se vrednosno

---

<sup>725</sup> *Ibid*, str. 175.

<sup>726</sup> *Ibid*, str. 159-161.

<sup>727</sup> *Ibid*, str. 159.

<sup>728</sup> *Ibid*, str. 161.

odnositi prema ovom svojstvu muzike zavisi od toga u kakvom se kontekstu to sviranje nalazi. Ovakvo objašnjenje slušalačke interpretacije popularne muzike Grejsiku je važno kako bi ga naknadno primenio na tezu da boja zvuka i njegove odlike podjednako doprinose potrazi za značenjima, kao što to čine formalni i strukturalni aspekti muzike u elitističkoj interpretaciji slušanja.<sup>729</sup> Gitara nam može zvučati „nervozno“ zbog njenih „materijalnih“, zvučnih karakteristika. U rok muzici sam zvuk gitare sugerise estetska svojstva i značenja poput ovog, o čemu svedoče i napomene slušalaca i muzičkih kritičara.<sup>730</sup> Ako želimo „iskreni opis“ slušalačkih aktivnosti u slučaju popularne muzike, ne smemo zanemariti ovu njenu odliku, a ako to činimo i, poput elitista, uzimamo u obzir samo formalne i strukturalne karakteristike, takvo tumačenje muzike „garantuje osiromašenu interpretaciju“.<sup>731</sup>

Ovi Grejsikovi stavovi jesu okrenuti protiv redukcije muzike na formalne i strukturalne aspekte u Skrutonovom elitizmu, ali je zanimljivo primetiti da oni ne pogađaju Hanslikovu interpretaciju slušanja muzike. Austrijski teoretičar takođe ne zanemaruje odlike zvuka, iako ne sugerise da bi oni mogli imati presudnu ulogu u muzici na koju on ukazuje. I u slučaju zvuka, kao i na temelju formalnih i strukturalnih karakteristika muzike, on dopušta da se muzika i njeno „kretanje“, opisuju simboličkim jezikom i antropomorfnim epitetima. Duševna stanja i njihova „dinamička strana“ obezbeđuju odgovarajuću analogiju za odnose između tonova i druge specifično muzičke karakteristike kompozicije. „Da bismo okarakterizirali ovaj muzički izražaj jednog motiva, često biramo pojmove iz našeg duševnog života, kao što su 'ponosno, zlovoljno, nježno (...)'“.<sup>732</sup> Simbolička upotreba jezika za opisivanje muzike ne mora se ograničiti na ovakvu terminologiju. Hanslik dopušta da se asocijacije prošire i izvan domena čovekovog ponašanja, a to često i čini upoređujući muziku sa prirodnim pojavama. Kada je reč o zvuku, on u svom opisivanju Betovenove muzike tvrdi i da se „bojama zvukova različitih instrumenata (...) dobija još više svetla i sjenki“.<sup>733</sup> Simbolika odnosa između svetlosti i senki, odnosno

---

<sup>729</sup> *Ibid*, str. 160–163.

<sup>730</sup> *Ibid*, str. 160. Up. Echard, William, *Neil Young and the Poetics of Energy*, Indiana University Press, Bloomington, 2005, str. 140.

<sup>731</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 162

<sup>732</sup> Hanslik, E. *O muzički lijevom*, str. 90.

<sup>733</sup> *Ibid*, str. 64.

odgovarajući kontrast koji oni uspostavljaju, doprinosi interpretaciji isprepletenosti instrumenata u Betovonovoj uvertiri za balet „Prometejeva stvorenja“.

Doduše, pitanje je da li bi Hanslik dopustio da se u potrazi za simboličkim potencijalima muzike ode i toliko daleko da se tvrdi da muzika za recipijenta može simbolizovati i određeni društveni poredak. On bi ovakvu praksu uklonio iz sopstvenog diskursa kao „historijsko-umjetnički, a nipošto estetički postupak“, ali potragu za ovakvom konotacijom u muzici jednog doba ne bi suštinski odbacio, tvrdeći da „[o]dređena manifestacija ljudskog duha mora stajati i u međusobnom odnosu prema njegovim ostalim djelatnostima“.<sup>734</sup> Na ovom nivou razmatranja, ni Grejsik još uvek ne odlazi toliko daleko da u popularnoj muzici vidi manifestaciju određenih političkih tendencija. On će se na tu temu direktnije osvrnuti u poslednjem delu šestog poglavlja, formulišući svoj stav o ovoj temi sa dozom teorijskog opreza, pa će to prokomentarisati kasnije. Bez obzira na to što dopušta proučavanje istorijskih uslova stvaranja dela, Hanslik nas, kao što to ovde čini i Grejsik, odvraća od toga da u muzici tragamo za duševnim stanjima samog kompozitora: „strastveno dejstvo jedne teme ne leži u tobože prekomjernom kompozitorovom bolu, nego u njegovim prekomjernim intervalima“.<sup>735</sup> Na ovom mestu pomenuti „prekomerni intervali“ su specifično muzičko sredstvo komponovanja, kojima se u teoriji muzike naziva jedna vrsta odnosa između tonova.<sup>736</sup> Razume se, Hanslik je striktniji od Grejsika povodom ove teme, jer on u samoj kompoziciji ne pronalazi mogućnost emocionalne ekspresije kompozitora. Ipak, ne treba zaboraviti da austrijski teoretičar dopušta ekspresivnost izvođenja, a Grejsik postupa kao Hanslik kada u analizi simboličkih potencijala muzike Nila Janga (*Neil Young*) njena ekspresivna svojstva pridaje samom činu sviranja.<sup>737</sup>

Tako Grejsikovo isticanje simboličkih potencijala zvuka ne vodi umanjivanju simbolike koju mogu imati formalni i strukturalni aspekti muzike. Ostajući na terenu analize simbolike zvuka, on nastavlja kritiku elitizma pitajući se da li bi uzimanje u obzir zvučnih aspekata dela moglo odvratiti slušaoce od tumačenja misaonog sadržaja

---

<sup>734</sup> *Ibid*, str. 101.

<sup>735</sup> *Ibid*, str. 92.

<sup>736</sup> Up. odrednicu „augmented intervals“ u: *The Oxford Dictionary of Music*<sup>1</sup>, str. 38.

<sup>737</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 160.

koje delo nudi nekim drugim karakteristikama.<sup>738</sup> Kako bi odgovorio na ovo pitanje, Grejsik pristupa detaljnoj analizi primera sopstvenog slušanja kompozicije „D’Yer Mak’Er” grupe *Led Zeppelin*.<sup>739</sup> U analizi značenjâ koja dolaze do izražaja u doživljaju ove kompozicije mogu se pronaći smernice za razumevanje Grejsikovih teza o simboličkim potencijalima popularne muzike, ali se može uočiti i kako on tretira pitanje forme u ovoj diskusiji.

Govoreći o svom iskustvu pomenute pesme, američki estetičar zapaža da se ova rok grupa u pesmi „D’Yer Mak’Er” poigrala sa muzičkim konvencijama rege muzike. Ritmički delovi kompozicije slede tu muzičku tradiciju. Ovo Grejsik pokazuje ističući delove koje izvodi bubanj, ali ističe da i ritmičko kretanje električne gitare i basa doprinose tom utisku.<sup>740</sup> Za razliku od stila koji nalazimo u instrumentalnom delu ove pesme, Plantovo (*Robert Plant*) vokalno izvođenje odstupa od rege tradicije, kako po načinu pevanja, tako i po tekstu pesme – ono je bliže ranom rokenrolu pedesetih godina prošlog veka. U ovakvoj kombinaciji muzičkih stilova, kao i u činjenici da sam naziv pesme „D’Yer Mak’Er” upućuje na način na koji se na engleskom jeziku izgovara reč „*Jamaica*”, Grejsik tumači kompoziciju kao svojevrsnu parodiju rege muzike.<sup>741</sup> U analizi aranžmana kompozicije, on nam skreće pažnju na gitarski solo koji se pojavljuje u delu pesme u kome bismo očekivali novu strofu, a zatim analizira njegove karakteristike, jer u njima prepoznaje odstupanje od uobičajenog gitarskog stila Džimija Pejdzâ (*Jimmy Page*).

Posebnu pažnju Grejsik posvećuje samom zvuku gitare tokom ove solo deonice. On uviđa komičnost u Pejdzovom izboru zvuka i načinu sviranja gitare, ali i u činjenici da se ne radi o „pravoj” solo melodiji, već muzičkoj parafrazi Plantove vokalne teme.<sup>742</sup> Slušalac koji poznaje muzički rad britanske rok grupe očekuje „vrišteći, herojski, zavijajući” zvuk i stil po kome je Džimi Pejdz prepoznatljiv.<sup>743</sup> Umesto toga, očekivanja su izneverena, a slušalac čuje stil muziciranja koji podseća na

---

<sup>738</sup> *Ibid*, str. 163.

<sup>739</sup> *Ibid*, str. 163–167.

<sup>740</sup> *Ibid*, str. 163–164.

<sup>741</sup> *Ibid*, str. 164. Up. i 1. Taylor, Tom, „The Story Behind The Song: ‘D’Yer Mak’er’, Led Zeppelin’s big joke“, *Far Out Magazine*, March 9, 2021, <https://faroutmagazine.co.uk/story-behind-the-led-zeppelins-song-dyer-maker-joke/>. 14.11.2022.

<sup>742</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 164.

<sup>743</sup> *Ibid*.

banalizovanu verziju sviranja gitare, karakterističnu za muziku pedesetih godina prošlog veka. Tako ovaj solo doprinosi ismevanju ranog rokenrola, omogućava parodiju rege muzike koju uspostavlja Plantova vokalna deonica, ali istovremeno postaje i parodija same te deonice. Njime se na šaljiv način ističe i činjenica da je rege muzika nastala pod direktnim uticajem rokenrola.<sup>744</sup> Humorističnost koja se ispoljava u ovoj muzici Grejsiku je važna kao *značenje* koje ona sugerise. Slična značenja on pronalazi i u nekim drugim pesamama ove grupe. To je slučaj i u poznatoj kompoziciji „Black Dog”, u kojoj odstupanje od 4/4 takta izneveruje očekivanja slušalaca rok muzike naviknutih na standardni takt.<sup>745</sup> To odstupanje od standarda može izazvati komičan efekat kod slušaoca, kao što je ono podstaklo članove ovog benda na smeh prilikom kreiranja te kompozicije.

Iz analize ovih slušalačkih aktivnosti Grejsik izvodi dva zaključka koja doprinose njegovom razmatranju simboličkih potencijala muzike. Prvi zaključak direktno se tiče načina na koji slušalac interpretira jednu kompoziciju i pridaje joj izvesna značenja. Humoristički karakter u ovim kompozicijama – parodiranje konvencija različitih muzičkih žanrova i izneverivanje očekivanja slušalaca – recipijent može da prida muzici samo ukoliko je upoznat sa tradicijom muzike sa kojom dolazi u dodir, kao i odgovarajućim kontekstom u kome se javljaju karakteristike kojima se pridaje značenje.<sup>746</sup> Da bi se razumelo na šta aludira jedno delo popularne muzike kada upošljava različite konvencije iz svoje tradicije, potrebno je imati u vidu istoriju popularne muzike – recimo, način na koji je rokenrol uticao na rege – ali i istoriju grupe koja kreira tu kompoziciju, odnosno muzičke obrasce i stil koji je ona negovala tokom godina rada. Ukoliko elitisti poput Skrutona ne uzimaju ovo u obzir, već se koncentrišu samo na melodijske, harmonske i ritmičke aspekte muzike mimo ovih konvencija, oni neće razumeti humorističko značenje u pomenutim primerima. Njihova interpretacija će usled toga biti osiromašena, a zaključak o vrednosti muzike neosnovan.

---

<sup>744</sup> *Ibid*, str. 167. Up. „Reggae“, u: *New World Encyclopedia*, <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/reggae>. 14.11.2022. Up. i Davis, Stephen, "Reggae—Jamaica's Inside-Out Rock and Roll", *The New York Times*, Nov. 30, 1975, <https://www.nytimes.com/1975/11/30/archives/reggae-jamaicas-insideout-rock-and-roll-reggae-its-insideout-rock.html>. 14.11.2022.

<sup>745</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 165-166.

<sup>746</sup> *Ibid*, str. 166.

Drugi zaključak direktno se tiče problema koji je Grejsika i nagnao na analizu ove kompozicije. U činjenici da se u recepciji pesme „D’Yer Mak’Er” samom zvuku gitare pridaje značenje krije se Grejsikovo razračunavanje sa elitističkim ignorisanjem „materijalnih” aspekata muzičkog dela.<sup>747</sup> I ovaj aspekt kompozicije podleže interpretativnim intervencijama koje elitistička estetika poput Skrutonove primenjuje isključivo na formalne i strukturalne aspekte jednog dela. Zvučne karakteristike muzike i ovde podjednako učestvuju u prenošenju značenja kao i ostali aspekti kompozicije. U pomenutom primeru, zvuk gitare je najzaslužniji za višeslojnu parodiju kojom ova pesma izaziva humoristički efekat. Ignorisanje zvuka i u ovom slučaju dovodi do parcijalne interpretacije, a pojednostavljeno tumačenje popularne muzike može dovesti do stavova kao što je mišljenje da ona simbolizuje „dekadentno i neuređeno društvo”.

Prilikom analize sopstvenog doživljaja pesama grupe *Led Zeppelin*, Grejsik ne govori posebno o načinu na koji bi se simbolički potencijal ovih kompozicija ticao određene društvene problematike, što je tematika kojom je započeo kritiku Skrutonovog odnošenja prema popularnoj muzici. Politička konotacija eventualno se može pronaći u njegovoj usputnoj napomeni da se, u vremenu u kome rege muzika simbolizuje jamajčanski nacionalni ponos, naziv kompozicije „D’Yer Mak’Er” i imitiranje jamajčanskog stila pevanja može smatrati čak i politički nekorektnim.<sup>748</sup> Grejsik se osvrće na ovu temu i u kratkom referisanju na komentar koji iznosi muzikološkinja Suzan Fast (*Susan Fast*) povodom ove pesme, smatrajući da grupa „navodnom ritmičkom nepodesnošću zbija šale na račun bele boje svoje kože”.<sup>749</sup> Ovaj stav iznosi se sa teorijskog stajališta koji u potpunosti odgovara zastupnicima „teze o društvenoj relevantnosti“, koja je bila predmet Grejsikove kritike u drugom poglavlju knjige. Ta okolnost nije problematična na ovom mestu. Kao ni u tom poglavlju, ni ovde Grejsik ne smatra takav pristup problematičnim, dokle god se on ne promovise kao jedini smisleni način tumačenja popularne muzike. Mimo ovih napomena, on ne pronalazi u pomenutoj pesmi misaoni sadržaj koji se tiče određene političke problematike.

---

<sup>747</sup> *Ibid.*

<sup>748</sup> *Ibid.*, str. 164.

<sup>749</sup> *Ibid.*, str. 165. Up. Fast, Susan, *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, Oxford, 2001, str. 4.



Ipak, iako ne proširuje pitanje simboličkih značenja pomenute kompozicije u pravcu društvenih vrednosti, Grejsik deo šestog poglavlja u kome analizira pomenute primere završava stavovima koji se mogu tumačiti na ovaj način. On na ovom mestu tvrdi da doživljaj popularne muzike, poput onog predstavljenog u analizi pomenutih primera, svedoči o „kosmopolitskoj orijentaciji” u kojoj se „integrišu različite kulture bez brisanja razlika između njih”.<sup>750</sup> Takođe, on dodaje da se ovakvom interpretacijom „odbacuje pretpostavka da postoji jedna muzička tradicija superiornija od drugih, a sa njom i gledište da postoji samo jedan ispravan način življenja”.<sup>751</sup> Izložene stavove ovog tipa američki estetičar zaokružuje i tvrdnjom da je „svako reagovanje na muziku zaista saosećajno reagovanje na određeni društveni poredak”.<sup>752</sup> Ovo je tvrdnja koja je umnogome bliska jednom već analiziranom Grejsikovom stavu, koji je on ispoljio u okviru diskusije o odnosu između estetskog i društvenog, slažući se sa Skrutonom. To je stav da je muzika „uvek dolaženje u dodir sa širom društvenom zajednicom”.<sup>753</sup>

Nije sasvim jasno kako Grejsik od govora o važnosti poznavanja konvencija, konteksta i istorije muzike, kao i isticanja simboličkih potencijala zvuka, prelazi na govor o „društvenom poretku” koji simbolizuje popularna muzika. Određena povezanost između opisanog doživljaja pesme „D’Yer Mak’Er” i multikulturalizma svakako se može braniti ukazivanjem na to da mora postojati težnja slušaoca da upozna različite tradicije popularne muzike, koje su nastale u različitim kulturama, kako bi mogao da je interpretira na odgovarajući način. Međutim, nije moguće lako braniti tezu da je opisano iskustvo predstavljalo reakciju na određeni „društveni poredak”, budući da se kompletna analiza ovog primera tiče specifično muzičkih aspekata te kompozicije i reagovanja na muzičke konvencije sa kojima se njeni autori poigravaju.

Bez obzira na to što ovaj primer izdvaja da bi pokazao da „materijalni” aspekti muzike takođe učestvuju u sugerisanju određenih značenja, među estetskim karakteristikama koje ovde Grejsik ima u vidu još jednom dominiraju formalni i strukturalni aspekti popularne muzike. Oni su uočljivi ne samo u njegovoj analizi ritma i melodijskog kretanja, već i u isticanju formalnih odlika koje svedoče o jednom

---

<sup>750</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 167.

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> *Ibid.*, str. 72.

žanru ili periodu u istoriji popularne muzike, kao što način sviranja gitarske solo deonice sugerše slušaocu stil rokenrola pedesetih godina. Takođe, Grejsik u različitim odlikama aranžmana pesme „D’Yer Mak’Er” pronalazi osnov za humoristički efekat. To je slučaj u njegovom utisku da se gitarski solo ne nalazi na očekivanom mestu.<sup>754</sup> Uvidi o formalnim karakteristikama muzike implicitno se podrazumevaju i u drugim njegovim stavovima o iskustvu muzike grupe *Led Zeppelin*. Tako njegova analiza podrazumeva još i više znanja o zapadnoj muzici nego što to sugerše prethodno istaknuta važnost poznavanja konvencija popularne muzike. Grejsik tvrdi da je za ilustrovani utisak potrebno imati „uho za evropsku harmoniju“, iako ne objašnjava zašto je ovo važno, niti povezuje harmonijske odlike ove muzike sa tezom o humorističkom karakteru pesme „D’Yer Mak’Er”.<sup>755</sup> Poznavanje harmonije moglo bi, primera radi, doći do izražaja u slučaju njegovog uvida o sličnostima između regea i ranog rokenrola, jer ovi muzički žanrovi poseduju izvesne sličnosti kada je reč o harmonskoj progresiji muzike.

Isticanjem svih ovih aspekata muzike u svojoj analizi, umnogome zasnovanoj na razmatranju forme, Grejsik je demonstrirao u čemu se sastoji „znalačko slušanje“ na kome insistira u ovom poglavlju i prethodnim delovima knjige. Istaknuta vrsta slušanja još jednom podseća na Hanslikovo „aktivno slušanje“ koje je meta Grejsikove kritike, iako je njegovo „znalačko slušanje“ u većoj meri obogaćeno „materijalnim aspektima“, odnosno karakteristikama samog zvuka. Specifično muzički aspekti pesme „D’Yer Mak’Er” doprineli su tumačenju njenog humorističkog značenja, do koga se dolazi zahvaljujući različitim znanjima koja doprinose slušalačkom iskustvu. Međutim, Grejsikove sugestije o društvenim vrednostima koje bi ova muzika mogla simbolizovati još uvek nisu opravdane iz perspektive njegovog govora o značenjima do kojih dolazi takvo „znalačko slušanje“.

### 3) Popularna muzika kao otpor represiji savremenog života – Grejsikova „spekulativna“ teza

Razmotrimo kako se nastavak Grejsikove diskusije o simboličkim potencijalima popularne muzike odnosi prema njegovoj sugestiji da ova vrsta muzika svedoči o

---

<sup>754</sup> *Ibid*, str. 164.

<sup>755</sup> *Ibid*, str. 167.

multikulturalizmu i drugim društvenim vrednostima. U poslednjem delu šestog poglavlja, američki estetičar malo direktnije govori o simboličkoj ulozi popularne muzike i značenju koje je moguće pronaći u njoj, iako se u izvesnom smislu unapred ograđuje od idejâ koje će u njemu izložiti, smatrajući ih „potpuno spekulativnim”.<sup>756</sup> Za razliku od elitističkog Skrutonovog mišljenja, prema kome klasična muzika simbolizuje „idealno društvo”,<sup>757</sup> Grejsik smatra da nam rok muzika nudi „prizemnji” simbol društvenog života, budući da metaforički predstavlja „borbu za formiranje ljudske zajednice”.<sup>758</sup> Da bi ilustrirao navedeno razumevanje simboličke uloge roka, Grejsik referiše na dve različite interpretacije načina na koji ova vrsta muzike simbolizuje društvene vrednosti. Dok Skrutonova koncepcija smatra da je muziciranje benda *Nirvana* melodijski i harmonski oskudno,<sup>759</sup> američki estetičar ukazuje i na tumačenje popularne muzike koje postoji u učenju Žaka Atalija (*Jacques Attali*). Prema Grejsikovoj interpretaciji ovog učenja, „muzička organizacija je vrsta političke organizacije”, a pravila kojima se rukovodi muzičko stvaralaštvo oslikavaju pravila koja postoje u društvu.<sup>760</sup> Muzika je prevazilaženje buke, a kao takva predstavlja borbu protiv neuređenog, anarhičnog društva.<sup>761</sup> on posebno izdvaja Atalijev stav prema kome modernistička muzika Džona Kejdža (*John Cage*) i rok muzika označavaju „kraj starog poretka muzičke i društvene organizacije bez predstavljanja nečega novog”.<sup>762</sup>

Nasuprot Skrutonovom mišljenju da je popularna muzika melodijski siromašna, Grejsik smatra da se muzički stil benda *Nirvana* ne zasniva na prevazilaženju melodijskog, već upravo na kombinaciji melodije i buke. Taj stil se odlikuje izrazito melodijskim vokalnim linijama, dok muzičku pratnju u pesmama ovog sastava karakteriše kreiranje buke uz pomoć električnih instrumenata i vokala, što *Nirvana* čini pod uticajem drugih oblika popularne muzike, kao što su hevi metal i pank.<sup>763</sup>

---

<sup>756</sup> *Ibid*, str. 172.

<sup>757</sup> Up. Scruton, R. *The Aesthetics of Music*, str. 370.

<sup>758</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 172.

<sup>759</sup> Scruton, R. *The Aesthetics of Music*, str. 499-501.

<sup>760</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 173.

<sup>761</sup> Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009, str. 6-8, 19-20.

<sup>762</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 175. Up. i Attali, J. *Noise: The Political Economy of Music*, str. 136-137.

<sup>763</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 173.

Kako bi potkrepio tezu o melodijskoj rafiniranosti pesama ovog benda, Grejsik analizira verziju čuvene pesme „Smells like Teen Spirit” koju je snimila pevačica i pijanistkinja Tori Amos.<sup>764</sup> U njoj, melodijski aspekti ove kompozicije dolaze do izražaja u aranžmanu za vokal i klavir. U odnosu na ovo izvođenje, originalna verzija pesme se odlikuje bukom, odnosno koristi zvuk kao izražajno sredstvo, što elitisti ignorišu u svojim interpretacijama popularne muzike. Budući da suočava melodiju i buku, muzika benda *Nirvana* nas poziva na potragu za značenjima koje ova muzika nudi na taj specifičan način, smatra Grejsik. Tako on dolazi i do Atalijevih stavova o buci, smatrajući da ni oni ne oslikavaju muzičku kreaciju tog benda na najbolji način. *Nirvana* „odbija da 'normalizuje' svoje aktivnosti kako bi se uskladila sa zahtevom da tonalitet mora organizovati muziku“.<sup>765</sup> Ova muzika za Grejsika nije transformacija buke, već kultivisanje buke koje može imati značenje za recipijenta koji zna da protumači ovakve muzičke okolnosti.

Kritikujući Atalija, Grejsik smatra da se činjenica da muzika nalik onoj koju izvodi *Nirvana* ne uzima u obzir „muzičku organizaciju“ zasnovanu na tradicionalnom poimanju harmonije i tonaliteta ne može upoređivati sa modernističkim stremljenjima Džona Kejdža.<sup>766</sup> Za razliku od Kejdža, rok muzika ne stupa u dijalog sa muzičkom tradicijom na ovaj način – njen cilj nije razgradnja tonalne muzike. Grejsik smatra da bi se ona eventualno mogla smatrati izrazom političkog bunta, budući da su melodijski aspekti udruženi sa bučnom muzičkom pratnjom, ali ne uživaju nikakvo preimućstvo u odnosu na buku i disharmoniju do koje dolazi u pratnji.<sup>767</sup> On tvrdi da bi se, iz istog razloga, muzika grupe *Nirvana* mogla doživeti i kao „ilustracija tenzija koje postoje u buržoaskom društvu“.<sup>768</sup> Ukoliko na ovaj način Grejsik pokušava da dopuni Atalijevu refleksiju o popularnoj muzici, ostajući u granicama stavova ovog teoretičara, nisam siguran da bi ta koncepcija dozvolila ovakvu interpretaciju značenja te vrste muzike. Francuski mislilac ističe da je rok muzika samo *inicijalno* predstavljala izraz bunta, da bi se odmah zatim pretvorila u „robu“ i neprestano

---

<sup>764</sup> *Ibid.*, str. 173–174. Up. „Tori Amos – Teen Spirit“, <https://www.discogs.com/release/3640579-Tori-Amos-Teen-Spirit>. 14.11.2022.

<sup>765</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 174.

<sup>766</sup> *Ibid.*, str. 175.

<sup>767</sup> *Ibid.*

<sup>768</sup> *Ibid.*

ponavljanje svojih sopstvenih obrazaca.<sup>769</sup> Mimo vezivanja za Atalijevo gledište, Grejsik na samom kraju diskusije nudi i sopstveni predlog simboličke uloge rok muzike, naglašavajući da u muzici ove vrste nalazimo čin kultivisanja buke koji se pre može protumačiti kao „otpor onoj količini represije za koju često mislimo da je svako mora podneti, smatrajući da je to cena savremenog života”.<sup>770</sup>

Ono što se može uvideti u Grejsikovoj analizi muziciranja grandž benda nije mnogo drugačije od načina na koji se on odnosio prema kompozicijama grupe *Led Zeppelin*. Formalni aspekti muziciranja još jednom su važni za ovo razmatranje. Američki estetičar ističe melodičnost ove muzike, smatrajući je ključnom za uspeh grupe *Nirvana* među „hiljadu drugih bendova inspirisanih pankom”.<sup>771</sup> Govoreći o ulozi zvuka u njihovoj muzici, on se osvrće i na njene ritmičke odlike. Nastupi ovog benda počinju „zavijanjem mikrofonije koju naglo prekida prasak ritmičkog okidanja žica na gitari [*strumming*]”.<sup>772</sup> Ovakvo sviranje gitare uspostavlja ritmički kontekst koji će bubanj i bas slediti u nastavku pesme.<sup>773</sup> Grejsik implicitno upućuje na formalne karakteristike popularne muzike i kada povezuje muziku ove grupe sa drugim žanrovima popularne muzike. Njegovo upoređivanje ritmičkog okidanja žica u toj muzici sa konvencijama pank muzike razumljivo je samo „znalačkim slušaocima“, koji imaju u vidu da je ovaj način sviranja gitare jedna od glavnih karakteristika tog žanra.<sup>774</sup>

Dok se u slučaju Grejsikove analize muzike grupe *Nirvana* dolazi konačno i do predloga o tome kakve društvene vrednosti rok muzika sugerise slušaocu, ni u ovom slučaju nije sasvim jasno kako bi se estetske karakteristike do kojih dospeva „znalačko slušanje” mogle „prevesti” u misaoni sadržaj koji se tiče društvenih vrednosti. Da li se u susretu melodije i buke u muzici ove grupe krije „ilustracija tenzija u buržoaskom društvu“, politički bunt, otpor represiji savremenog života, anarhičnost ili razgradnja tonalnih (i društvenih) sistema – to „znalački slušalac“ ne

---

<sup>769</sup> Up. Attali, J. *Noise: The Political Economy of Music*, str. 103, 105, 109.

<sup>770</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 174.

<sup>771</sup> *Ibid.*, str. 173.

<sup>772</sup> *Ibid.*, str. 174.

<sup>773</sup> *Ibid.*

<sup>774</sup> *Ibid.*, str. 173. Up. i Pearson, David M. “Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music”, u: *Music Theory Online*, Volume 25, Number 1, March 2019. Digital Edition, (5).

može lako da presudi. Ukoliko se utemelji na slušalačkim uvidima koji su kompetentni, svaka od ponuđenih interpretacija je podjednako prihvatljiva. „Znalački slušalac“, koga predstavlja i Grejsik kada sprovodi svoje analize, poseduje znanja koja se tiču specifično muzičkog i primenjuje ih u dodiru sa estetskim karakteristikama te muzike. Pored zvuka, koji je posebno istaknut u Grejsikovoj argumentaciji protiv Skrutonovog učenja, kompetencije koje se tiču forme i strukture popularne muzike i u ovim slučajevima su bile od posebne važnosti. Takođe, u ilustrovanom „znalačkom slušanju“, značenje teksta nije bilo presudno. Sledstveno tome, ukoliko su interesovanja takvog slušaoca specifično muzička, nije jasno šta bi ga nagonilo da formuliše stav o društvenoj simbolici ove muzike. U ovakvim okolnostima, ne treba da čudi što Grejsik svoju sugestiju o simbolici popularne muzike izlaže kao „potpuno spekulativnu”.<sup>775</sup>

Grejsikove analize dela popularne muzike svakako dovode u pitanje Skrutonovu ocenu popularne muzike kao estetski inferiornog proizvoda kulture. Skruton nije uzeo u obzir sve estetske karakteristike ove muzike, pa je njegov uvid o njoj nepouzdan. On nije „znalački slušao“ popularnu muziku jer nije razvio kompetencije koje su potrebne za „uvažavanje“ doživljaja dela te vrste, već je pokušao da primeni obrasce uobičajene za slušanje klasične muzike. Kao takva, Skrutonova ocena popularne muzike ima isti status kao i svedočanstvo o slušanju bluza koje je napisala Doroti Skarborou. Štaviše, sudeći po Grejsikovim interpretacijama Skrutonovih stavova o slušanju, prema kojima bi ono trebalo da se rukovodi primarno „melodijom, harmonijom i ritmom“,<sup>776</sup> takav doživljaj muzike ne bi odobrio ni sam Hanslik. Međutim, da li je Grejsik svoju argumentaciju u ovom poglavlju razvio i u pravcu odbacivanja Skrutonove teze da popularna muzika simbolizuje „dekadentno i neuređeno društvo”? Budući da čitalac dobija konkretnije informacije o tome u čemu se sastoji „znalačko slušanje“, ali ne i o tome kakva je veza između takvog slušanja i simboličkog potencijala popularne muzike kojoj se pristupa „znalački”, takav zaključak se ne može izvesti iz njegove analize. Budući da postoji mogućnost da se, uz pomoć nekog dodatnog objašnjenja, ispostavi da je Grejsikovo „znalačko slušanje“ zapravo uskladivo sa Skrutonovom sugestijom o simbolici popularne muzike,

---

<sup>775</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 172.

<sup>776</sup> *Ibid*, str. 157.

američki estetičar se nije dovoljno pozabavio tim stavom i u potpunosti odbranio popularnu muziku od elitističke kritike.

Izvesno rešenje za problem nejasnog odnosa između teze o „znalačkom slušanju” i Grejsikovih predloga o tome šta popularna muzika simbolizuje možda se može potražiti u drugim delovima njegove knjige. Kao što je u radu pokazano, u drugom poglavlju on brani specifično estetički diskurs o popularnoj muzici od zastupnika „teze o društvenoj relevantnosti”, koji smatraju da se govor o estetskoj vrednosti može redukovati na ukazivanje na društvene vrednosti. Polemišući sa zastupnicima ove teze, Grejsik iskazuje sumnju u to da se određeni stav o društvu može neposredno primeniti na samo estetsko doživljavanje i tek tako „prevesti” u afirmisanje ili negiranje estetske vrednosti određenog muzičkog dela. Teoretičari koji ovo podrazumevaju naivno veruju u to da slušalac najpre „interpretira” delo, pronalazi odgovarajuće političke vrednosti u njemu (u vidu svojevrsnog „značenja” dela), a zatim, u skladu sa tim, pozitivno reaguje na estetske karakteristike tog dela.<sup>777</sup> Njegova kritika tog mišljenja zasnovala se na različitim analizama popularne muzike: istraživanjem koje pokazuje da slušaoci ne interpretiraju tekst pre suđenja o muzici, ukazivanjem na slučajeve u kojima recipijenti nisu mogli da razumeju značenje muzike i tome slično. Zasnivajući svoje mišljenje na tezi da postoji „osnovna ljudska potreba za muzikom” koja osigurava čovekovo interesovanje za muziku, nezavisno od društvenih vrednosti na koje ova muzika može upućivati, Grejsik i na drugim mestima u knjizi odgovara na ovaj pojednostavljen opis slušanja.<sup>778</sup> On to čini referišući na svedočanstva o takvom slušalačkom iskustvu, u kojima pronalazi potrebu za poznavanjem konvencija i istorijskog konteksta u kome jedna vrsta muzike nastaje, a zatim dublje promišlja smisao vrednosnog suđenja u slučaju popularne muzike.

Grejsikove teze o samostalnim teorijskim odnošenjima prema estetskom i društvenom mogu baciti novo svetlo na njegovo ograđivanje od sopstvenog predloga o simboličkoj ulozi popularne muzike kao „potpuno spekulativnog”. Ovaj predlog se iz te perspektive ne može više tumačiti kao izraz njegovog teorijskog opreza i nepretencioznosti, već izgleda da on mora ostati spekulativan, dokle god se stvarima pristupa iz estetičke perspektive. Grejsikovo razdvajanje estetičkih interpretacija popularne muzike, koje analiziraju njenu estetsku vrednost, od teorija koje razmatraju

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, str. 49.

<sup>778</sup> *Ibid.*, str. 47, 56–59.

političke ideale koje ona može promovisati, čini da u njegovom diskursu ne postoji odgovarajuća teorijska aparatura za razmatranje njene društvene dimenzije. To ne znači da njegova estetika suštinski ne dopušta mogućnost društvene interpretacije muzike, ali ona sama ne formuliše teorijske obrasce koji odgovaraju tom interesovanju. Umesto toga, Grejsik je čak i na terenu govora o simboličkim potencijalima muzike dublje razradio svoju tezu o „znalačkom slušanju”, koja se zasniva na prethodno izloženim stavovima o važnosti poznavanja konvencija muzike i odgovarajućim mehanizmima vrednovanja. Zbog toga ne čudi što se i u ovom poglavlju Grejsikove analize primarno okreću specifično muzičkim i formalnim aspektima muzike – to je prirodan teren za estetičko proučavanje popularne muzike.

Razume se, ovo ne znači da veza između slušanja popularne muzike i simboličkih potencijala te vrste muzike postaje potpuno proizvoljna. Kompletan Grejsikov govor o „znalačkom slušanju” iz šestog poglavlja može se razumeti kao odgovor na pitanje o tome koji slušalac je u boljoj početnoj poziciji u potrazi za značenjima popularne muzike. Uviđanje jedne vrednosti može podsticati traganje za drugim vrednostima koje delo popularne muzike sugerise, što Grejsik u knjizi pokazuje na primeru slušanja čuvene kompozicije “Bohemian Rhapsody” grupe *Queen*.<sup>779</sup> Ipak, do kakvih će značenja „znalačko slušanje” doći – to (Grejsikova) estetika ne može predvideti. Kada u šestom poglavlju čini prelaz sa govora o estetskim vrednostima na polemisanje o društvenoj simbolici muzike, on napušta teren estetičkog odnošenja prema muzici i eventualno govori o sopstvenom slušalačkom utisku, koji, sudeći po njegovim analizama, jeste „znalački”.

Ako Grejsikov govor o autonomiji diskursa o estetskom i političkom pruža odgovor na pitanje o tome da li njegova estetika može da reši problem društvene simbolike popularne muzike, zašto se on ne osvrće na taj aspekt svog učenja u šestom poglavlju knjige? Razlozi za to se mogu pronaći u samom načinu na koji je Grejsik koncipirao poglavlje u kome razmatra simboličku ulogu popularne muzike. On paralelno sprovodi razmatranje simboličkih potencijala popularne muzike i odbranu ove vrste muzike od Skrutonovog elitističkog napada, koji se takođe tiče njenog simboličkog značenja. Paralelni teorijski diskurs je opet, kao i u slučaju drugih delova knjige, izazvao probleme u tretiranju određene tematike u njegovoj estetici. Polemišući sa

---

<sup>779</sup> *Ibid*, str. 66–67.



Skrutonovom koncepcijom, prema kojoj inferiorna muzika nužno simbolizuje dekadentno društvo, Grejsik je izabrao lakši način za razračunavanje sa ovim gledištem – pokazivanje da Skرتون nije u poziciji da zastupa stav o estetskoj inferiornosti popularne muzike, jer ne poznaje njene muzičke konvencije. Ovo je američkog estetičara odvelo do naglašavanja važnosti „znalačkog slušanja” – on ne veruje Skرتونovom utisku o tome šta simbolizuje popularna muzika jer ne veruje njegovom slušalačkom iskustvu. Nasuprot tome, gajeći sasvim opravdano pouzdanje u sopstveni doživljaj ove vrste muzike, Grejsik nudi „potpuno spekulativni” predlog o simboličkoj ulozi popularne muzike, napuštajući u toj spekulaciji tlo estetičkog teoretisanja.

### *Zaključak*

Svi prethodno izloženi aspekti Grejsikovog učenja – od isticanja značaja kompetencija za slušanje i vrednovanje popularne muzike, preko stavova o vrednosnom suđenju o njoj, do važnosti „znalačkog slušanja“ za tumačenje njene simbolike – imaju jednu zajedničku odliku. Naime, oni se zasnivaju na njegovom uverenju da slušanje i vrednovanje popularne muzike zahteva sticanje konkretnih znanja i veština koje će osigurati da recipijent na odgovarajući način percipira i interpretira njene estetske i simboličke potencijale. Ne postoji univerzalan način na koji se slušaoci odnose prema svim oblicima muzičkog stvaralaštva, niti privilegovani oblik muziciranja koji bi obezbedio znanja koja će recipijent iskoristiti u dodiru sa drugim vrstama muzike. Neposredan dodir sa popularnom muzikom – samo slušanje i uviđanje njenih estetskih karakteristika – omogućava recipijentu da nauči konvencije ove muzike, dok mu bliža upoznatost sa istorijom njenog nastanka i razvitka, kao i druge veštine koje prevazilaze čin slušanja, mogu pomoći u „evaluaciji“ muzike i traganju za njenom simbolikom. Sagledano iz teorijske perspektive, estetika popularne muzike mora analizirati takvo slušalačko iskustvo i formulisati svoje stavove na temelju „iskrenih opisa“ tog iskustva i njegovih specifičnosti, a ne tragati za univerzalnim principima vrednovanja koje je formulisala estetička tradicija.

Sledstveno tome, bez obzira na Grejsikove ambicije da uključi u svoju diskusiju o popularnoj muzici i druge „funkcije“ koje ona može imati u svakodnevnom životu, kao i njene simboličke potencijale, ispostavlja se da je potraga za mehanizmima

slušanja kao posebne, nezavisne aktivnosti ipak najvažnija tema Grejsikove estetike. Slušanjem se stiču stilističke i strateške kompetencije bez potrebe za muzičkim obrazovanjem. „Uvažavanje“ je slušalačka potraga za svim estetskim svojstvima koja se mogu pridati delu, a koja će poslužiti i u „evaluaciji“. Na kraju, „znalačko slušanje“ jedino dolazi do odgovarajućih značenja koja ova muzika sugerise. Problemi u Grejsikovoj analizi slušanja, vrednovanja i interpretacije popularne muzike upravo i nastaju kada on ne povlači konsekvence iz svojih stavova o mehanizmima slušanja kada proširuje sopstveni diskurs izvan teza koje je formulisao na temelju teoretisanja o slušalačkim aktivnostima. Njegova diskusija o kompetencijama uspostavila je sigurnu bazu za dalje estetičko promišljanje recepcije popularne muzike, ali njeni potencijali nisu iskorišćeni do kraja. Umesto promišljanja vrednovanja na temelju stečenih kompetencija, on je proširio svoju teoriju na govor o različitim „funkcijama“ muzike koje podrazumevaju drugačije vrednosne procedure, a da nije uspostavio odgovarajući odnos između teza o slušanju i drugih oblika iskustva muzike. Zatim, on je otvorio široku problematiku društvene simbolike popularne muzike ne pokazujući kako bi slušalačke kompetencije učestvovalе u potrazi za značenjima. Umesto toga, isticanjem važnosti „znalačkog slušanja“ u poglavlju o simboličkim potencijalima ove vrste muzike, on samo u izvesnoj meri dopunjuje prethodnu diskusiju o važnosti poznavanja konvencija popularne muzike.

Ukoliko se najkonkretniji doprinos Grejsikove estetike nalazi u stavovima o kompetencijama slušanja i vrednovanja muzike, analizi slušalačke potrage za estetskim svojstvima u „uvažavanju“ i polemici o „znalačkom slušanju“, onda se nedostatak otvorenog diskursa o formi popularne muzike može smatrati propustom ove koncepcije. U svakoj od prethodno izloženih diskusija, formalni i strukturalni aspekti ove vrste muzike imali su značajnu, a nekad i presudnu ulogu. Sposobnosti recipijenata bluz da dožive specifičnosti aranžmana ove muzike, njene melodijske, harmonske, a posebno ritmičke karakteristike, direktno su determinisale Grejsikovu diskusiju o tome da li Hendi, Skarborou i Dilan poseduju stilističke i strateške kompetencije. Njihova sklonost da ovoj muzici pridaju određena svojstva bila je takođe uslovljena ovim sposobnostima, a celokupna Grejsikova teorija o vrednovanju se zasniva na odgovarajućim slušalačkim uvidima o tim odlikama dela. Iako on u nešto manjoj meri ukazuje na formalne i strukturalne aspekte popularne muzike u polemici o „uvažavanju“ i „evaluaciji“, ispostavlja se da slušalačko „uvažavanje“ tih

svojtava ipak predstavlja paradigmatični slučaj odnošenja prema popularnoj muzici, a takvo slušanje direktno zavisi od stečenih kompetencija koje se tiču njene forme i strukture. Na kraju, mada je to u izvesnom smislu neočekivano, Grejsikovi stavovi o potrazi za značenjima u popularnoj muzici se takođe, preko teze o „znalačkom slušanju“, usmeravaju na formu i strukturu muzike. Poigravanje sa konvencijama u muzici grupe *Led Zeppelin* ne može se razumeti bez uvida u formalne i strukturalne odlike žanrova poput regea i rokenrola, a za humoristički efekat izneveravanja očekivanja u njoj bio je važan slušalački uvid o aranžmanu. Slične kompetencije vezane za formu popularne muzike bile su neophodne u i slučaju muzike grupe *Nirvana*, bez kojih se ritmičke karakteristike ove muzike ne mogu povezati sa tradicijom pankaa, niti doneti zaključak o tome da se u interakciji njenih melodijskih i zvučnih odlika kriju simbolički potencijali.

Kako bi otvoreniji diskurs o formi učinio Grejsikovu estetiku potpunijom u navedenim slučajevima? Konkretnijim govorom o formi on bi najpre precizirao u čemu se sastoje kompetencije koje slušaoci treba da razviju. On govori o stilističkim kompetencijama za slušanje bluzaa, ali se ne osvrće detaljnije na to kako slušalac dolazi do estetskih karakteristika tog žanra. Razlika između Hendijevog uvida o „osnovnim elementima bluzaa“ i odlika ovog žanra koje Skarborou nije uzela u obzir najvećim delom se ticala forme i strukture muzike ovog oblika. Čitaocima Grejsikove knjige bilo bi jasnije koji to set veština i znanja ona nije razvila u dodiru sa bluzom ukoliko bi se ukazalo na to kako recipijenti ovog žanra upravljaju svojom estetskom percepcijom. Preciznije rečeno, potrebno je analizirati kako ovi recipijenti prelaze od nevrednosnog opažaja formalnih karakteristika muzike na formulisanje njenih estetskih svojstava. Grejsikova estetika ne može podrazumevati da je pitanje uočavanja karakteristika muzičkog dela već rešeno prilikom govora o pridavanju estetskih svojstava muzici i vrednosnom postupanju slušalaca. Ona se mora osvrnuti na to kako recipijent vrši selekciju opaženog i kako taj odabir karakteristikâ dovodi do njegovog isticanja određenih svojstava muzike. Formalni i strukturalni aspekti ispostavili su se kao važni u slučaju ovakve selekcije, jer su direktno uticali na odluku recipijenta o tome da li je neka estetska karakteristika bluzaa predstavljala standardnu odliku ovog žanra ili odstupanje koje može svedočiti o problematičnoj estetskoj vrednosti. Ukoliko Grejsikova estetika želi da donese odluku o tome koji recipijenti donose merodavan sud o popularnoj muzici, kao i da priloži argumente zbog čega je to slučaj, on se mora

vratiti korak nazad i analizirati doprinos percepcije formalnog i strukturalnog u slušalačkoj potrazi za estetskim svojstvima muzike.

Na sličan način bi detaljnija analiza forme doprinela i Grejsikovoj diskusiji o „uvažavanju“ i „evaluaciji“. Istraživanjem ove teme on bi mogao pokazati kako slušaoci uviđaju različita estetska svojstva u „uvažavanju“ kao vrednovanju iskustva muzike. Budući da se i u ovom aspektu Grejsikove teorije očekuje da slušalac poseduje odgovarajuća znanja, razmatranje uloge koju u percepciji imaju formalni i strukturalni aspekti bi pokazalo šta nagoni slušaoca da muzici pridaju različita svojstva, na osnovu čega se ta procedura odvija i koji je njen značaj za naknadne „evaluacije“ te muzike. Kada se sve ove dileme razmotre u kontekstu govora o slušanju kao obliku iskustva koji je, implicitno, ipak bio najznačajniji za Grejsikovu estetiku, onda se može sagledati i da li postoje određene razlike u drugim oblicima iskustva kada je reč o percepciji formalnih i strukturalnih aspekata. Očekivano je da su ti aspekti manje važni u slučajevima kad slušanje nije isključiva aktivnost, a ovakvi uvidi o formalnom i strukturalnom doprineni bi preciznijem razlikovanju različitih oblika iskustva muzike i njima odgovarajućim „evaluacijama“. Iako to nije bilo u fokusu prethodno sprovedenih analiza, razmatranje forme i strukture muzike moglo bi imati svoj doprinos i u pokazivanju da popularna muzika u celini, kao vrsta muzičke delatnosti, ima vrednost u savremenoj kulturi. Dok Grejsik ovakvo razmatranje ne sprovodi, verovatno podrazumevajući da i ono „sumnjivo podseća“ na estetički diskurs o umetnosti, takva argumentacija neće biti strana Šustermanu u njegovoj analizi fank i hip hop muzike.

Konačno, „znalačko slušanje“ koje Grejsik očekuje od recipijenata koji su u odgovarajućoj poziciji da uvide simboličku ulogu popularne muzike već je podrazumevalo uvide o formi i strukturi, pa bi detaljnije razmatranje te teme predstavljalo i konkretniji govor o tim simboličkim potencijalima. Pokazali smo da Grejsik ima u vidu formalne karakteristike muzike prilikom pokazivanja da poigravanje sa konvencijama regea i rokenrola dovodi do komičnosti u muzici grupe *Led Zeppelin*. U ovom kontekstu, razmatranje forme bi moglo odgovoriti na neka dodatna pitanja koja nameće njegovo učenje o simbolici muzike. Izdvojiću samo neka od njih. Kako recipijent „prevodi“ sopstvene uvide o formalnim i strukturalnim aspektima muzike u simbolička značenja? Da li slušalac navodi formalne karakteristike jednog dela kao razloge za svoj utisak o simbolici jednog dela, odnosno

popularne muzike u celini? Kada je recipijent sklon da na osnovu percepcije o formalnom i strukturalnom formuliše estetska svojstva i vrednosni sud, a kada u njima traži simboličko značenje? Da li bi slične formalne karakteristike u drugim slučajevima vodile recipijenta ka sličnim značenjima? Bez ovih odgovora, čitalac Grejsikove estetike ne zna kako se tačno odvija „znalačko slušanje“ popularne muzike i kako ono vodi recipijenta ka formulisanju različitih utisaka o njoj.

Kao što je na više mesta u ovom odeljku istaknuto, nedostatak otvorenog diskursa o formi delimično je uslovljen i činjenicom da je Grejsik i u ovim delovima knjige sprovodio paralelne diskusije sa estetičkom tradicijom i zastupnicima drugačijih teorijskih orijentacija. U trećem poglavlju, on posvećuje više teksta izazovima koje nose univerzalni estetički principi nego razmatranju stilističkih i strateških kompetencija koje predstavljaju njegov odgovor na probleme koje tradicija pokušava da reši tim principima. U narednom poglavlju, Grejsik je otvorio razmatranje problema koje izaziva kognitivistička estetika pre nego što je u potpunosti uspostavio odnos između „uvažavanja“ i „evaluacije“, da bi, pre konkretnije analize mehanizama „evaluacije“, odbio da to učini zbog sumnje da se time približava obrascima estetike koja popularnu muziku smatra oblikom umetnosti. Konačno, njegova polemika sa Skrutonovim elitizmom u potpunosti je odredila tok šestog poglavlja, u kome je zanemarivanje odlika zvuka u toj koncepciji tema koja je dobila detaljan tretman, dok je polemika o tome koje društvene vrednosti simbolizuje popularna muzika svedena na „spekulativnu“ tezu na samom kraju poglavlja. Grejsik je završio šesto poglavlje rečima da „nam je potrebno nešto više od estetičke teorije da pokažemo da samo dekadentan muzički ukus prihvata 'D'Yer Mak'Er' i 'Smells Like Teen Spirit'".<sup>780</sup> Ipak, izgleda da se može zaključiti da je njemu samom potrebno nešto više od estetike popularne muzike da bi zastupao mišljenje o simboličkim potencijalima popularne muzike – odnosno, da govor o simboličkoj ulozi muzike transcendiraju teorijski zadatak koji on namenjuje „estetičkoj teoriji“. Grejsik previše toga očekuje od svoje teorije u *Slušanju popularne muzike*, pa propušta da u potpunosti sagleda sve aspekte slušanja kao takvog, koji bi njegovu koncepciju učinili ubedljivijom, iako bi to iziskivalo sužavanje njegovih teorijskih interesovanja.

---

<sup>780</sup> *Ibid*, str. 175.

Na kraju, interesantno je osvrnuti se na izvesnu sličnost između Grejsikovih stavova u pomenutim poglavljima i Hanslikovog učenja. Iako manje isključiv od austrijskog kritičara, Grejsik je na istom tragu kao i Hanslik u svom razmatranju stilističkih i strateških kompetencija i „znalačkog slušanja“. Njemu su, baš kao i Hansliku, važne specifično muzičke odlike muzike, a formalne karakteristike najčešće imaju prednost u njegovim analizama. Dok američki estetičar ističe značaj poznavanja istorijskog konteksta muzike, ova znanja Hanslik podrazumeva u knjizi *O muzički lepom*. Oba teoretičara ističu sklonost recipijenata da muziku opisuju antropomorfnim terminima, s tim što Hanslik ističe estetičku relevantnost ovakvog postupanja, dok se Grejsik ovim napomenama usmerava analizi širih simboličkih uloga muzike. Bez obzira na njegovu kritiku „teze o aktivnom slušanju“; treće, četvrto i šesto poglavlje pokazuju da je on sličan austrijskom kritičaru i po tome što samoj aktivnosti slušanja daje teorijsku prednost.

Nijedna od navedenih sličnosti sa Hanslikovom teorijom ne sugerise da se Grejsikova estetika približava formalizmu. On se otvoreno distancira od tog opredeljenja u svojoj estetici, a uzimanje u obzir šireg konteksta za odgovarajući doživljaj muzike promovise kao teorijsku alternativu takvom gledištu. Estetički okvir koji Grejsik prihvata ne predstavlja prepreku za analizu forme i strukture muzike. Ukoliko je njegovo ograđivanje od formalističkih tendencija u Hanslikovoj estetici predstavljalo razlog zbog koga se on udaljio od pitanja forme kako ne bi bio poistovećen sa tom tradicijom, onda je Grejsik nepotrebno ograničio svoje estetičko razmatranje. Isticanje sličnosti između ovih koncepcija tako bi moglo doprineti da se u nekom predstojećem teorijskom poduhvatu ove vrste estetička tradicija u vidu Hanslikove estetike ne diskvalifikuje prebrzo, jer bi mogla doprineti razvijanju određenih diskusija u estetici popularne muzike.

## Odbrana popularne umetnosti u Šustermanovoj estetici i pitanje muzičke forme<sup>781</sup>

Ričard Šusterman u tekstu „Forma i fank: estetički izazov popularne umetnosti“ sprovodi detaljnu odbranu popularne umetnosti od brojnih stavova prema kojima dela ove vrste umetnosti ne predstavljaju predmet dostojan estetskog doživljavanja i umetničkog statusa. Autori koji zastupaju to mišljenje na različite načine brane stav da je vrednost dela popularne umetnosti upitna, odnosno da ona imaju problematično dejstvo na recipijenta ili društvo u celini. Bez obzira na razlike u argumentaciji, teoretičari koji kritikuju popularnu umetnost najčešće zaključuju da se ona mora smatrati inferiornom u odnosu na dela visoke umetnosti, pa se, u krajnjoj instanci, i samo razmatranje problema vezanih za produkte popularne kulture uklanja iz diskursa o umetnosti.<sup>782</sup> U tekstu o formi i fanku, Šusterman preuzima na sebe opštiji zadatak reafirmacije popularne umetnosti u celini, čineći argumentaciju koju prilaže primenljivom i na popularnu muziku.

Ovaj Šustermanov tekst inicijalno je objavljen kao nezavisna teorijska studija, ali je naknadno uključen u njegov projekat aktualizacije pragmatističke estetike i primene tog estetičkog usmerenja na savremene umetničke fenomene. Zbog toga je potrebno ukratko istaknuti neke od najvažnijih pretpostavki tog usmerenja, dok ću se na konkretnije pragmatističke stavove ovog autora osvrnuti u predstojećim analizama. U knjizi *Pragmatistička estetika: živeti lepotu, preispitati umetnost*, Šusterman izdvaja pojam iskustva kao centralnu tačku estetičkog diskursa i, kao i Džon Džui, od koga on preuzima pragmatistički teorijski okvir, insistira na povezanosti između estetskog doživljavanja i drugih oblika iskustva u svakodnevnom životu.<sup>783</sup> On u takvom poduhvatu prihvata džuijevske naturalističke teorijske temelje, oličene u isticanju interakcije čoveka kao biološkog organizma sa njegovom okolinom i promišljanje čovekovog iskustva iz te perspektive.<sup>784</sup> Šusterman ovu problematiku preokreće u afirmaciju telesnog u iskustvu umetnosti, na šta ću se osvrnuti nešto kasnije, govorom

---

<sup>781</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovim radovima: Milenković, D. „Estetski doživljaj popularne muzike i njegova uloga u Šustermanovoj odbrani popularne umetnosti“, *Theoria 2* (2019):62, str. 83-96. Milenković, D. „Promišljanje odnosa Šustermanove estetike hip hopa i Džuijeve pragmatističke estetike“, *Estetsko i stvarno*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2018, str. 233-250.

<sup>782</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 169.

<sup>783</sup> *Ibid*, str. 8-10, 13, 19-21. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 3-13, 27.

<sup>784</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 6-8. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 13-19.

o „somaestetici“. Slažući se sa Djuijem u naglašavanju instrumentalne vrednosti umetnosti, koja ima za cilj da upotpuni i usavrši čovekov svakodnevni život, Šusterman odbacuje razumevanje estetskog iskustva kao kantovskog bezinteresnog dopadanja i umetnosti iz perspektive larpurlartizma.<sup>785</sup> Nasuprot tome, umetnost mora „na neki način služiti potrebama i poboljšati život i razvoj ljudskog organizma u suočavanju sa okolnim svetom“. <sup>786</sup> Tumačeći umetnost na ovaj način, pragmatistička estetika ne može prihvatiti teorijske i terminološke okvire estetičke tradicije. Ona se „ne sme ograničiti na tradicionalne akademske probleme, već se mora okrenuti današnjim živim estetičkim problemima i novim umetničkim formama“. <sup>787</sup>

Vezivanjem za pojam iskustva, pragmatistički orijentisana estetika u Djuijevoj knjizi *Umetnost kao iskustvo* ne prenaglašava važnost pojma umetnosti,<sup>788</sup> ali će za Šustermanovu estetiku popularne muzike će upravo ovaj pojam biti od presudne važnosti.<sup>789</sup> Kada je reč o ovom pojmu, on ipak zadržava jednu od najvažnijih konsekvenci Djuijeve estetike koja proizilazi iz redukovanja autoriteta pojma umetnosti: odbacivanje elitizma u umetnosti, kritiku prenaglašavanja važnosti visoke kulture i konačno, sklonost ka demokratizaciji popularne i visoke kulture.<sup>790</sup> Ovakva sveopšta „reforma“ estetike se mora sprovesti ako njeni pojmovi „ne uspevaju da omoguće najbolje iskustvo“ recipijenta umetnosti,<sup>791</sup> što se izdvaja i kao krajnji cilj svake estetičke refleksije: „zadatak estetičke teorije, zbog toga, nije da pronade istinu u našem sadašnjem razumevanju umetnosti, već pre da promisli [*reconceive*] umetnost kako bi unapredila njenu ulogu“ i pospešila poštovanje umetnosti u sadašnjim životnim okolnostima.<sup>792</sup> Da bi ostvario ovaj cilj, Šusterman prihvata i niz drugih Djuijevih prepostavki i stavova, poput uzimanja u obzir društveno-istorijskih koordinata u promišljanju estetskog iskustva i umetnosti, kao i čuvenu „tezu o kontinuitetu“ između različitih oblika iskustvenog života (a pre svega sazajnog,

---

<sup>785</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, 8-9, 22. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 3-9.

<sup>786</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 9.

<sup>787</sup> *Ibid*, str. xvi. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 5-6, 10-11.

<sup>788</sup> *Ibid*, str. 3, 46-49, 62-63, 79-81. Up. i Leddy, T. i Puolakka, K. „Dewey’s Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/>. 14.11.2022.

<sup>789</sup> Up. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 201-202.

<sup>790</sup> *Ibid*, str. 8-10, 13, 18-21. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 5-11.

<sup>791</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 18.

<sup>792</sup> *Ibid*, str. xv.



praktičnog i estetskog).<sup>793</sup> Iako tekst „Forma i fank“ ne sadrži puno upućivanja na pragmatističku tradiciju, izloženi osnovni stavovi Šustermanovog usmerenja su važni za razumevanje nekih teorijskih odluka koje on donosi u svojoj kritici tradicionalne estetike i elitističkih teorija koje odbacuju popularnu umetnost u celini.

### *Šustermanovi odgovori na prigovore upućene popularnoj umetnosti*

Šustermanovoj odbrani popularne umetnosti u tekstu o formi i fanku može se pristupiti na puno različitih načina. Ovaj teoretičar kritike popularne umetnosti sagledava iz nekoliko mogućih perspektiva. On najpre navodi četiri problematična faktora koja ometaju svaku potencijalnu odbranu popularne umetnosti, zatim četiri grupe „društveno-kulturalnih i političkih optužbi“ koje ističe sociolog Herbert Gens (*Herbert J. Gans*), pa konačno i šest prigovora toj vrsti umetnosti koje detaljnije razmatra u tekstu.<sup>794</sup> U tim prigovorima, popularnoj umetnosti se pripisuje da (1) ne izaziva pravo, trajno estetsko uživanje i (2) ne zahteva aktivnost i napor recipijenta, da je (3) trivijalna, plitka, (4) neinovativna, neautentična, da (5) nije samosvrhovita i da (6) ne poseduje odgovarajuću formu.

Dok ću detaljno razmatranje svih Šustermanovih odgovora na brojne i raznovrsne kritike popularne umetnosti ostaviti za neku drugu priliku, u radu ću se fokusirati na argumentaciju koju on izlaže povodom šest navedenih prigovora i sagledati u kojoj meri se oni tiču forme popularne umetnosti. Autor tim prigovorima poklanja najviše pažnje u ovom tekstu i svojim odgovorima formuliše svoj doprinos odbrani popularne umetnosti. Kako bih pojednostavio predstojeće razmatranje, analiziraću po dva prigovora istovremeno, budući da svaka od ovih grupa prigovora sadrži neke zajedničke karakteristike. Prva dva prigovora direktno se tiču načina na koji recipijent postupa sa delima popularne umetnosti. U trećem i četvrtom prigovoru se pokazuje da sama dela popularne umetnosti ne ispunjavaju očekivanja i kriterijume formulisane na temelju tradicije visoke umetnosti. Na karakteristike dela se kritičari osvrću i u poslednjim dvama prigovorima, u kojima se od popularne umetnosti očekuje da bude samosvrhovita i da recipijentu bude značajna na osnovu svoje formalne

---

<sup>793</sup> *Ibid*, str. 12-14, 20-25.

<sup>794</sup> *Ibid*, str. 170-172, 173-177, 177-200. Up, i Gans, Herbert, *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation Of Taste*, Basic Books, New York, 2008, str. 29-77.

kompleksnosti. Ta poslednja dva prigovora povezana su upravo zbog toga što se pozicija autonomije estetskog u estetici često, pa i u slučajevima koje Šusterman razmatra, realizuje uz pomoć isticanja važnosti forme u umetnosti.<sup>795</sup>

Šustermanov odgovor na sve navedene prigovore zasniva se na isticanju *estetske* relevantnosti popularne umetnosti, uprkos tome što su njene karakteristike često drugačije od oblika visoke umetnosti. On započinje odbranu popularne umetnosti pokazujući da se čak i oni prigovori koji, naizgled, ne govore o načinu na koji dela ove vrste podstiču estetsko doživljavanje, prećutno temelje na stavovima koje kritičari formulišu uviđajući njihove estetske karakteristike ili imajući u vidu specifičnosti doživljaja ove vrste umetnosti.<sup>796</sup> U tom smislu, potrebno je sprovesti rehabilitaciju popularne umetnosti na terenu estetike, a nije dovoljno opravdati je kao društveni fenomen. Kao što je uočljivo, ovakva Šustermanova motivacija čini njegov teorijski poduhvat direktno uporedivim sa Grejsikovom estetikom koju smo prethodno razmotrili. Sa druge strane, veliki deo Šustermanove odbrane popularne umetnosti u pomenutom tekstu tiče se razloga zbog kojih stvaralaštvo ove vrste možemo s punim pravom nazivati umetnošću, budući da se ono suštinski ne razlikuje od proizvoda visoke umetnosti. Kako ova okolnost kreira i jednu važnu razliku između Šustermanovog i Grejsikovog teorijskog poduhvata, sagledavanjem Šustermanove odbrane popularne umetnosti približiću se i direktnijem upoređivanju koncepcija dvojice američkih teoretičara.

Iako su poslednja dva prigovora najdirektnije povezana sa pitanjem forme u popularnoj umetnosti, status forme u Šustermanovoj estetici ću sagledati kroz analizu svih stavova koje on ispoljava osvrćući se na šest navedenih prigovora u odbrani popularne umetnosti. Ovakva potraga za značajem koji u njegovoj teoriji ima forma nije motivisana samo činjenicom da je ovaj aspekt umetničkog dela pomenut i u samom naslovu teksta „Forma i fank“, već i utiskom da se gotovo svi navedeni problemi, u manjoj ili većoj meri, indirektno tiču i načina na koji se estetička tradicija odnosi prema pitanjima forme. To ne važi samo za pitanje samosvrhovitosti umetnosti, istorijski povezano sa pitanjem forme. Na formu implicitno ukazuju i optužbe o trivijalnosti i neoriginalnosti popularne umetnosti, kojima se često ukazuje

---

<sup>795</sup> Up. Kania, A. „The Philosophy of Music“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/music/>. 14.11.2022

<sup>796</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 175-176.

na nedostatak formalne inovativnosti, ali i prigovor o pasivnosti doživljaja ove umetnosti, koji je Grejsik direktno povezao sa formom u razmatranju „teze o aktivnom slušanju“. Razume se, opravdano je očekivati da je u slučaju Šustermanovih odgovora na prve prigovore problem forme od manje važnosti nego u kasnijim raspravama koje se direktnije tiču odlika dela popularne umetnosti kao objekta doživljavanja.

#### 1) Popularna umetnost ne pobuđuje estetsko uživanje i aktivnu recepciju

Šusterman započinje razmatranje prigovora upućenih popularnoj umetnosti analizom stava koji je najdirektnije povezan sa pitanjem mogućnosti estetskog doživljavanja dela koja pripadaju ovoj vrsti umetnosti. Reč je o tvrdnji da popularna umetnost zapravo ne izaziva „pravo“ estetsko uživanje, već samo određeno emocionalno uzbuđenje, koje se može smatrati surogatom za „prava“ zadovoljstva koja pobuđuje visoka umetnost.<sup>797</sup> U zavisnosti od teorijske pozicije, stavovi ove vrste sežu od umerenijih tvrdnji prema kojima se ne dovodi u pitanje da se može uživati u popularnoj umetnosti, ali se smatra da to uživanje nema ničeg zajedničkog sa *estetskim* uživanjem u visokoj umetnosti, do radikalnog stava da popularna umetnost ne izaziva *nikakvo* uživanje. U poređenju sa zadovoljstvom koje proizvodi visoka umetnost, emocionalno uzbuđenje u prisustvu popularne umetnosti se smatra lažnim, veštačkim, drugorazrednim i podmetnutim recipijentu umesto uživanja u „pravoj“ umetnosti.

Prigovorima ove vrste dovodi se u pitanje estetska relevantnost popularne umetnosti jer se njen efekat na recipijenta udaljava od sfere estetskog, odnosno negira se sama *mogućnost* da delo popularne umetnosti izaziva iskustvo kakvo nalazimo u doživljaju visoke umetnosti. Dejstvo popularne umetnosti se tako proglašava neuporedivim sa recepcijom visoke umetnosti, pa nije reč o tome da li ona izaziva manje ili veće estetsko uživanje u odnosu na visoku umetnost, već se različitim strategijama pokazuje da doživljaj popularne umetnosti nema estetski karakter. Zato se navodno „lažno“ uzbuđenje koje ona izaziva često povezuje sa „zabavom“ kao ciljem ka kome ona stremlji.<sup>798</sup> Popularna umetnost kao zabava zatim se, u proširenoj argumentaciji,

---

<sup>797</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 177-178.

<sup>798</sup> *Ibid.*

odbacuje jer nudi recipijentima prolaznu zanimaciju, trenutni beg od stvarnosti omogućen predmetima koji se dopadaju na jednostavan, površan način i onemogućavaju im da zadovolje svoje estetske potrebe u dodiru sa smislenijom, „pravom“ umetnošću.<sup>799</sup>

Šusterman započinje svoj odgovor pokazivanjem da ovakvim procedurama pobornici visoke umetnosti pokušavaju da održe njen autoritet u savremenom društvu.<sup>800</sup> Oni ne mogu negirati zadovoljstvo koje pruža popularna umetnost, ali ga mogu delegitimizovati. Budući da je reč o retoričkom i političkom manevru, a ne teorijskom, odgovor na ovaj prigovor ne zahteva posebnu argumentaciju, pogotovo ukoliko se uzme u obzir da se recipijenti popularne umetnosti često ne obaziru na čin ovakve elitističke delegitimizacije. Da popularna umetnost izaziva uživanje i da ono poseduje odgovarajući intenzitet, Šusterman objašnjava na primeru rok muzike, koja u recipijentima pobuđuje intenzivan doživljaj uporediv sa religijskim iskustvom duhovne opsednutosti.<sup>801</sup>

Malo detaljniji teorijski tretman dobija jedna varijacija prigovora o neadekvatnosti uživanja koje izaziva popularna umetnost. To je stav da je uživanje u popularnoj umetnosti *prolazno*. Jedino što nam popularna umetnost pruža jeste trenutno ushićenje, koje nas brzo napušta i ostavlja u stanju nove potrebe za uživanjem.<sup>802</sup> Kritičari koji zastupaju ovu tezu smatraju da je potrebno zapitati se da li je „pravog“ (estetskog) uživanja uopšte i bilo.<sup>803</sup> Šusterman najpre pokazuje da se u osnovi ovakve argumentacije može uočiti problematična parmenidovska pretpostavka prema kojoj bi jedino celovito, neprekidno i nepromenljivo uživanje bilo „pravo“.<sup>804</sup> Prolaznom uživanju se tako, protiv zdravorazumske logike i empirijske evidencije, negira postojanje. Međutim, takva pretpostavka je pogrešna ne samo zbog toga što ne odgovara samoj prirodi uživanja, već i zato što se neko trajnije, a time i adekvatnije uživanje ne može naći ni na terenu doživljavanja dela visoke umetnosti. Naprotiv,

---

<sup>799</sup> Up. Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, str. 205-206.

<sup>800</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 178.

<sup>801</sup> *Ibid.*, str. 178-179.

<sup>802</sup> *Ibid.*, str. 179.

<sup>803</sup> *Ibid.* Rosenberg, Bernard, „Mass Culture in America“, u: *Mass Culture: The Popular Arts in America*, David Manning White i Bernard Rosenberg (ur.), The Free Press of Glencoe, Glencoe, 1967, str. 9-10. Up. i Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture*, str. 206.

<sup>804</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 179.

upravo nas prolaznost uživanja nagoni da iznova recipiramo određeno umetničko delo ili njemu slična dela. U osnovi očekivanja nekog trajnijeg, potpunijeg uživanja su problematični filozofski ideali, a ne neposredna analiza estetskog iskustva u svakodnevnom životu. Budući da se tiču same prirode čovekovog uživanja, ovi prigovori ne zahtevaju posebno rešenje kada je reč o popularnoj umetnosti, budući da se na isti način recipiraju i dela visoke umetnosti. Sledstveno tome, teoretičari koji ovo izdvajaju kao problem u slučaju doživljaja popularne umetnosti susreću se sa još većim problemom da na odgovarajući način objasne navodno „pravo“ uživanje u visokoj umetnosti.

U kontekstu govora o prolaznosti, Šusterman ukratko komentariše još jedan način na koji se popularna umetnost smatra prolaznom. Reč je o stavu da umetnička dela te vrste neće izdržati zub vremena i biti podjednako relevantna za naredne generacije. Njegov odgovor na ovaj prigovor jeste da je „prerano zaključiti da nijedan od naših klasika popularne umetnosti neće preživeti kao objekt estetskog zadovoljstva“.<sup>805</sup> Takođe, mnoga dela visoke umetnosti su opstala tokom vekova zbog autoriteta koje su uživala u visokoj kulturi, a ne zbog zadovoljstva koja su pružala svojim recipijentima. Neka od tih dela smatrana su oblicima popularne umetnosti u doba u kojima su nastala, pa bi zastupnici navedenog prigovora mogli da brane tezu o povezanosti popularne umetnosti i prolaznih uživanja samo ukoliko bi ignorisali tu istorijsku činjenicu. Mimo pitanja o tome da li će dela popularne umetnosti preživeti zub vremena, Šusterman ističe da se i u ovoj dilemi krije problematična filozofska i kulturološka pretpostavka da samo ono što je trajno treba smatrati vrednim, jer određene stvari u svakodnevnom životu, poput „kratkih susreta“, smatramo posebnim upravo zbog njihove kratkoće.<sup>806</sup>

Na sličan način se Šusterman odnosi i prema drugom prigovoru protiv popularne umetnosti, istražujući pretpostavke koje leže u osnovi argumentacije njihovih zastupnika. Tom prigovoru odgovara teza da umetnička ostvarenja ove vrste ne podstiču *aktivno* odnošenje svesti prema umetničkom delu sa kojim dolazi u dodir, dok to, prema ovim autorima, jeste slučaj u iskustvu visoke umetnosti.<sup>807</sup> U zavisnosti od teorijske pozicije, pasivnost se u slučaju popularne umetnosti ili objašnjava

---

<sup>805</sup> *Ibid*, str. 180.

<sup>806</sup> *Ibid*, str. 181.

<sup>807</sup> *Ibid*, str. 183.

ukazivanjem na njene inferiorne estetske karakteristike, ili se opravdava isticanjem da njeni autori namerno kreiraju proizvod koji ne iziskuje trud kako bi privukli publiku koja ne želi da se aktivno odnosi prema predmetu svoje zabave.<sup>808</sup> Kao što je već pomenuto, ovim prigovorom se pragmatistički estetičar približava tematici koju je i Grejsik imao u vidu u knjizi o slušanju popularne muzike. Tumačeći ovaj stav, Šusterman pokazuje da autori koji zastupaju izloženu tezu gotovo isključivo podrazumevaju da se aktivno doživljavanje dela zasniva na *intelektualnoj* aktivnosti nalik mišljenju.<sup>809</sup> U pozadini ovakve teorijske motivacije još jednom stoje problematične filozofske pretpostavke o superiornosti intelektualnog u odnosu na estetsko, pa se, u slučaju estetskog doživljaja, očekuje „bezinteresna kontemplacija“ modelovana po uzoru na intelektualne i sazajne aktivnosti.<sup>810</sup> Šusterman ne pristaje da svoju argumentaciju sprovodi unutar paradigme koja podsticanje ovakvih aktivnosti proglašava jednim zadatkom umetnosti.

Kada je reč o opštijoj tvrdnji da recipijent popularne umetnosti nužno mora biti pasivan u svom doživljaju, Šustermanov odgovor je malo konkretniji. On opovrgava taj prigovor pokazujući da popularna muzika podstiče *telesnu* aktivnost, budući da se značajan aspekt doživljaja kompozicija različitih žanrova popularne muzike, poput roka ili fanka, bazira na plesu.<sup>811</sup> U poređenju sa popularnom muzikom, visoka muzika je telesno pasivna. Proglasiti telesnu aktivnost inferiornijom od intelektualne ili smatrati da se telesno i duhovno suprotstavljaju međusobno znači osloniti se na filozofske pretpostavke platonističkog tipa, smatra Šusterman.<sup>812</sup> Na kraju, on na ovom mestu ističe da i popularna umetnost može angažovati intelektualne moći recipijenta, ali ne razrađuje tu misao detaljnije. To će ovaj autor učiniti u odgovoru na kasnije prigovore o trivijalnosti i neoriginalnosti dela popularne umetnosti, u kojima će sugerisati da ova vrsta umetnosti u recepciji pokreće i sam intelekt, budući da su dela popularne umetnosti često višeznačna i kompleksna. Prema Grejsikovom tumačenju Šustermanovih stavova o telesnoj aktivnosti plesa koju pokreće popularna muzika, do intelektualne aktivnosti u recepciji ove vrste muzike može se doći i uz

---

<sup>808</sup> Up. Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture*, str. 205. Up. i Bourdieu, Pierre, *Distinction*, str. 4, 386.

<sup>809</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 183-184.

<sup>810</sup> *Ibid*, str. 184.

<sup>811</sup> *Ibid*, str. 184.

<sup>812</sup> *Ibid*, str. 185.

pomoć samog plesa.<sup>813</sup> Telesna aktivnost ove vrste može biti nosilac značenja, a traganje za ovim značenjem može se smatrati intelektualnom aktivnošću.

Na koji način izloženi Šustermanovi odgovori na prva dva prigovora protiv popularne umetnosti doprinose razmatranju uloge forme u estetici popularne muzike, kada u njima nema direktnog osvrta na probleme koji se tiču formalnog u umetnosti? Oni su relevantni za predstojeću diskusiju o značaju formalnih aspekata u Šustermanovoj odbrani popularne umetnosti jer nam ukazuju na neke osnovne mehanizme u njegovoj koncepciji, ali zato što se u njima mogu uočiti neke sličnosti i razlike između Šustermanovih i Grejsikovih teorijskih stremljenja. Izostanak diskusije o formi u slučaju prvih prigovora svakako je u izvesnoj meri očekivan i razumljiv, budući da se Šusterman u ovom delu teksta posvećuje odlikama samog *iskustva* popularne umetnosti. U takvom poduhvatu, on se ne koncentriše na odbranu uživanja i aktivne recepcije popularne umetnosti pokazujući da sam estetski *objekt* svojim karakteristikama motiviše zadovoljstvo i aktivnost u recipijentu. Nasuprot tome, on se opredeljuje za širi teorijski napad na protivnike popularne umetnosti i udara u same osnove njihovih koncepcija. On tako pokazuje da se njihova argumentacija zasniva na problematičnom pristupu ovoj problematici, neodrživim filozofskim pretpostavkama i tezama koje ne odgovaraju istorijskom razvoju umetnosti i empirijskim činjenicama. Takav pristup neretko dovodi u u pitanje i estetsku relevantnost predmeta visoke umetnosti, što nije bila namera ovih teoretičara. Argumentujući na ovaj način, Šusterman se ne mora osvrnuti na karakteristike dela popularne umetnosti (pa ni na njihove formalne odlike), jer one ne doprinose širem teorijskom sporenju koje sprovodi sa kritičarima ove umetnosti.

Ovakvo postupanje pragmatističkog estetičara obeležiće i njegove odgovore na preostale prigovore upućene popularnoj umetnosti. Dok se takva argumentativna strategija može smatrati ubedljivom, ona će imati i neke negativne posledice u njegovom sprovođenju odbrane popularne umetnosti. Iako ću se opštijem upoređivanju Šustermanovog i Grejsikovog teorijskog poduhvata vratiti nešto kasnije, osvrnuću se ukratko na sličnost koja postoji između pomenute Šustermanove strategije i Grejsikovih procedura u knjizi o slušanju popularne muzike. U oba slučaja, odbrana popularne umetnosti sprovodi se pokazivanjem da se kritika ove vrste

---

<sup>813</sup> Gracyk, T. "The Aesthetics of Popular Music", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/music-po>. 15.07.2022.

umetnosti ne može zasnovati na teorijama formulisanim isključivo na temelju analize visoke umetnosti ili na opštim filozofskim stavovima o estetskom i umetničkom koji ne odgovaraju našim svakodnevnim estetskim aktivnostima. Grejsikovim rečima rečeno, ne pristaje se na primenu „Modela T“ estetike.<sup>814</sup> Umesto potrage za *primerima* iz domena popularne umetnosti kojim bi se opovrgnuli kritičari iz tabora visoke umetnosti, ukazuje se na *predrasude* koje su u osnovi njihovih teorijskih stajališta. Time se demonstrira da se ne pristaje na teorijski diskurs kakav oni uspostavljaju.

Međutim, Šustermanova argumentacija u slučaju drugog prigovora sadrži i jednu značajnu razliku u odnosu na prethodno izloženu Grejsikovu estetiku muzike. Naime, dok se Grejsik u kritici „teze o aktivnom slušanju“ primarno okreće analizi koncepcija koje smatraju da će aktivni recipijent uzeti u obzir formalne i strukturalne aspekte predmeta svog iskustva, Šusterman u tematizovanju zahteva za aktivnim percipiranjem razmatra isključivo sam čin doživljaja. Analiza aktivne percepcije jeste u skladu sa njegovim komentarisanjem problematičnih filozofskih pretpostavki kojima je motivisana tradicionalna estetika. Ipak, tako postavljen, njegov odgovor se zasniva na pokazivanju da doživljaj popularne umetnosti nije samo intelektualan i da može biti aktivan na druge načine, a ne na analizi konkretnih iskustvenih aktivnosti recipijenta i govoru o tome šta ih motiviše. I u ovom slučaju, njemu nije potrebna teška artiljerija estetike da bi odgovorio na prigovore. Dovoljno je da on ukaže na opštepoznate činjenice o popularnoj muzici, kao što je važnost plesa u ovoj muzici, kako bi osporio svođenje aktivne percepcije na intelektualnu aktivnost. Međutim, ostajući na površini problema recepcije popularne umetnosti, Šusterman propušta da otvori sam estetički diskurs o ovoj temi i formuliše originalna rešenja koja bi mogla doprineti razvoju estetike kao discipline koja podjednako uzima u obzir i popularnu umetnost.

Kontekst koji Šusterman uspostavlja ipak u određenoj meri sugerise da je percepcija formalnih aspekata važna za emocionalno i aktivno percipiranje muzike. Analizi prigovora koji se tiče estetskog uživanja prethodi Šustermanovo sažeto razmatranje kritika upućenih popularnoj umetnosti na koje odgovara Herbert Gens. U njima se ukazuje i na probleme koji se tiču forme, a posebno u tvrdnji da je estetsko uživanje

---

<sup>814</sup> Up. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 34.



uslovljeno i „inovativnošću, eksperimentisanju sa formom“.<sup>815</sup> Međutim, Šusterman ovo ne tematizuje posebno na tom mestu, niti u odgovoru na prvi prigovor, verovatno zbog toga što želi da se distancira od Gensovih odgovora na kritiku popularne umetnosti i formuliše sopstvenu odbranu ove vrste umetnosti. Budući da je probleme koje se tiču forme Šusterman izdvojio u okviru poslednjeg, šestog prigovora, očekivano je da se tematizacija ovakve problematike sprovede u tom delu teksta. Još direktniji povod za diskusiju o problemima forme nalazimo u Šustermanovom izlaganju drugog prigovora o aktivnoj percepciji popularne umetnosti. Jedna od varijanti prigovora o neaktivnosti doživljaja ove vrste umetnosti na tom mestu se pripisuje Burdijeu. On smatra da je pasivnost tog iskustva uslovljena „jednostavnim i repetitivnim strukturama“ koje se mogu naći u popularnoj umetnosti.<sup>816</sup> Kako jednostavna umetnička dela ove vrste ne pobuđuju nikakav napor u recipijentu, nema ni aktivnosti u doživljaju. Šustermanova odbrana je i u ovom slučaju koncentrisana na to da se od recipijenta očekuje samo da uloži intelektualni trud, pa se on ne osvrće na citirane reči francuskog teoretičara i ne govori nam nešto više o tome koja je važnost strukturalnih aspekata u popularnoj umetnosti i da li se oni obraćaju samo intelektu recipijenta.

Budući da Šusterman na pomenutim mestima propušta da se osvrne na sugestije kritičara popularne umetnosti da se razlozi za manjkavosti u recepciji mogu potražiti u njenoj formi, razmatranje ovog aspekta umetničkog dela se mora potražiti u predstojećim delovima teksta. Očekivanja čitaoca da će se nastavku teksta o formi i fanku dublje tematizovati formalno i strukturalno u popularnoj umetnosti ovog puta se mogu smatrati sasvim opravdanim, s obzirom na to da su svi predstojeći prigovori upućeni popularnoj umetnosti usmereni na karakteristike samog dela ove vrste.

## 2) Popularna umetnost je trivijalna, površna i neoriginalna

U nastavku teksta nalazimo nekoliko prigovora zasnovanih na tezama da je popularna umetnost suviše trivijalna i površna da bi angažovala svest recipijenta na odgovarajući način, a posebno njegov intelekt, čime se ova grupa prigovora direktno nadovezuje na prethodno izloženu kritiku pasivnog doživljaja popularne umetnosti. Prema

---

<sup>815</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 171.

<sup>816</sup> *Ibid*, str. 183. Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 386.

zagovornicima teza ove vrste, dela popularne umetnosti se svesno oblikuju tako da neguju trivijalnost u samoj formi i plitkost u sadržaju koji se recipijentima nudi, jer se na ovaj način ta umetnost obraća što većoj publici.<sup>817</sup> U isticanju optužbe o banalnosti i trivijalnosti, Šusterman posebno izdvaja da se popularnoj umetnosti zamera to što je tematika koju ona obrađuje suviše udaljena od važnih i dubokih problema svakodnevnog života, već je okrenuta navodno banalnim pitanjima kao što su prolazne i plitke ljubavne dileme. I ovakvu banalnost u tematici kritičari popularne umetnosti povezuju sa ciljem autora umetnosti te vrste da se svojim delima obrate što većem broju ljudi.<sup>818</sup> Dublji problemi nisu u interesu šire javnosti svih generacija i nivoa obrazovanja. Sličnu argumentaciju nalazimo i Šustermanovoj analizi stava da je, za razliku od stvaralaštva koje pripada visokoj umetnosti, popularna umetnost standardizovana (kako bi se na odgovarajući način prilagodila „masi”), pa budući da se u njenim proizvodima ne afirmiše kreativnost i originalnost, njen umetnički status se može dovesti u pitanje.<sup>819</sup>

Iako neću razmatrati svaki od navedenih prigovora ponaosob, važno je i na ovom mestu naglasiti da Šusterman ne brani popularnu umetnost od stava da su *neka* dela ove vrste trivijalna, neoriginalna i tome slično, već od stava da se *svaka* popularna umetnost mora smatrati trivijalnom ili neoriginalnom. On ne samo da ne želi da lažno demokratizuje svaki oblik umetničke produkcije ove vrste, već čak sugeriše i da se vrednost velikog dela popularne umetnosti može smatrati problematičnom.<sup>820</sup> Međutim, Šusterman ne želi da na ovom mestu otvara pitanja estetskog vrednovanja popularne umetnosti, budući da se suočava sa ozbiljnijom osudom: diskvalifikacijom svakog oblika popularne umetnosti pre i nezavisno od vrednovanja pojedinačnog dela. Da bi se razračunao sa potpunim odbacivanjem popularne umetnosti kao nedostojne estetskog doživljavanja, on pokazuje da recipijenti ove umetnosti nisu slepo prepušteni predmetima svojih doživljaja, već se posvećuju interpretaciji dela koja im nisu nužno transparentna u formi i sadržaju. Zato u komentaranju ovih prigovora Šusterman istovremeno tematizuje postupanje recipijenata, kao i same karakteristike te vrste umetničke produkcije.

---

<sup>817</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 185-188.

<sup>818</sup> Up. Gans, H. *Popular Culture and High Culture*, str. 32.

<sup>819</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 188-189.

<sup>820</sup> *Ibid*, str. 176.

Budući da je Šustermanov odgovor na pomenute prigovore višestruk, započnimo sa njegovim komentarima na tvrdnje o banalnosti i trivijalnosti popularne umetnosti. U ovom slučaju, on pre svega ima u vidu *sadržaj* popularne umetnosti – radnju u popularnim TV serijama ili tekst popularne muzike.<sup>821</sup> Kada je reč o stavu da se uloga popularne umetnosti zasniva na pružanju svojevrsnog „bega od stvarnosti”, Šusterman komentariše mišljenje da nas popularna umetnost mora udaljiti od dubljih životnih problema da ne bi recipijente zamarala složenim interpretativnim aktivnostima. Da bi bila prijemčiva, ona navodno mora biti shvatljiva bez ikakvog posebnog truda ili predznanja.<sup>822</sup> Međutim, Šusterman pokazuje da primeri popularne umetnosti to ne potvrđuju. Tako on ističe „višeznačnost”, „suptilne kompleksnosti” i različite „nivoje značenja” u delima popularne umetnosti kao što su popularne američke TV serije.<sup>823</sup> Kada je reč o muzici koja je u fokusu ovog rada, na tom mestu Šusterman ne razmatra konkretne primere, već samo napominje da se navedene karakteristike mogu naći u rok muzici Boba Dilana, ali i u panku i hip hopu. U tekstovima koji prate muziku ovih žanrova često se mogu pronaći nivoi značenja u kojima se iskazuje protest protiv autoriteta ili kritika društva. Ljudi koji smatraju tekstove popularne muzike trivijalnim često zapravo ne razumeju ove nivoje značenja. O navedenim karakteristikama on detaljnije govori u tekstu „Lepa umetnost repa“, sa posebnim osvrtom na višeznačnost samog teksta pesama hip hopa.<sup>824</sup> Ovakvi aspekti jednog umetničkog dela upravo su ono što kritičari popularne umetnosti smatraju elementima koji pobuđuju adekvatno estetsko doživljavanje u delima visoke umetnosti. Ukoliko takve karakteristike imaju odgovarajuće estetsko dejstvo u slučaju visoke umetnosti, onda se to dejstvo može očekivati i na terenu popularne umetnosti, jer ona takođe poseduje te odlike.

U tvrdnjama kritičara koji zastupaju stav da je tematika popularne umetnosti banalna Šusterman pronalazi jedan neočekivani zahtev koji delo mora ispuniti da bi se smatralo dostojnim estetskog doživljavanja. Naime, on pokazuje kako mišljenja ove vrste najčešće pretpostavljaju da se najdublja čovekova iskustva prikazuju samo uz pomoć ezoterične tematike i kompleksnih umetničkih sredstava.<sup>825</sup> Interesantno je da

---

<sup>821</sup> *Ibid*, str. 186.

<sup>822</sup> Up. Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture*, str. 202.

<sup>823</sup> Šusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 187-188.

<sup>824</sup> *Ibid*, str. 188, 215-230.

<sup>825</sup> *Ibid*, str. 186-187.

se u očekivanjima kritičara popularne umetnosti tako krije izvestan paradoks. Tematiku koja preovladava u popularnoj umetnosti – oličenu u svakodnevnom iskustvu ljubavi, prijateljstva, porodičnih odnosa – oni odbacuju kao „nerealnu” i udaljenu od neke druge, „prave“ stvarnosti, a umetnost opterećenu modernističkim idealima kompleksnosti i originalnosti proglašavaju onom koja ukazuje na duboke i značajne aspekte „prave“ stvarnosti.<sup>826</sup> I u ovom slučaju, Šusterman prepoznaje politički manevar uz pomoć koga kulturna elita čuva autoritet svoje visoke umetnosti proglašavajući njene težnje jedine validnim i „pravim“.

Konačno, kada je reč o originalnosti, pragmatistički estetičar u nastavku teksta odbacuje prigovore kritičara na više načina. Sve ono što se obično zamera popularnoj umetnosti u ovom slučaju, moglo bi se podjednako odnositi i na visoku umetnost, što kritičari još jednom zaboravljaju. Između ostalog, smatra se da je uzrok standardizacije popularne umetnosti intenzivnija primena tehnologije u njenom stvaranju ili podela stvaralačkog rada na više individua.<sup>827</sup> Ovim se navodno ugrožava individualnost u ekspresiji umetnika i kreira se standardizovani proizvod za tržište kulture. Šusterman naglašava da je i ovde reč o problematičnim estetičkim predrasudama. Takve koncepcije prihvataju romantičarski pogled na umetnost kao kreaciju stvaraoca genija, iako ne primećuju da izložene kriterijume ne ispunjavaju ni dela visoke umetnosti.<sup>828</sup> Grčki hramovi nisu produkt jednog umetnika, a arhitektura se vekovima oslanjala na tehnološki napredak. Takođe, on pokazuje da ukoliko je standardizacija popularne umetnosti ono što nju čini neoriginalnom, onda je to problem i u slučaju visoke umetnosti. Autori koji smatraju da je problematično to što postoje konvencije o strukturi dela popularne umetnosti zaboravljaju da postoje standardni stvaralački obrasci i na terenu visoke umetnosti. Forma soneta je podjednako standardizovana kao i dvanaesto-taktni bluz o kome je bilo reči u Grejsikovoj estetici. Na kraju, ukoliko se standardizacija u slučaju popularne umetnosti podmeće kao „nužno zlo“, budući da se ona obraća što široj publici, Šusterman pokazuje da ovakva interpretacija pretpostavlja da je publika bezoblična, homogena masa. Međutim, ovo se može smatrati prosto netačnim ako se uzme u obzir

---

<sup>826</sup> *Ibid.*, str. 187. Up. Adorno, T. W. *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 2002, str. 149, 152-154.

<sup>827</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 189. Up. i Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture*, str. 201.

<sup>828</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 192.

da se popularna, ali i visoka umetnost obraća različitim društvenim grupama koje, na osnovu svog pogleda na svet i prihvaćenih vrednosti, umetničke proizvode interpretiraju i vrednuju na različite načine.

Izuzev u pomenutom ukazivanju na formu soneta, u slučaju Šustermanovog odgovora na treći i četvrti prigovor ne nalazimo nijedan osvrt na formu popularne umetnosti. Međutim, u ovom slučaju se to već može smatrati neočekivanim i u izvesnom smislu problematičnim. Kada je reč o trećem prigovoru, sama postavka problema se već jednim delom ticala forme, jer su kritičari koje on ima u vidu istakli da se i formalni aspekti popularne umetnosti namerno čine površnim kako bi animirali širu publiku. Štaviše, i sam pragmatistički estetičar sugerise da je potrebno razmotriti formu popularne umetnosti povodom ove optužbe kada ističe da se od nje očekuje da bude potpuno „transparentna u formi i sadržaju“.<sup>829</sup> Međutim, njegov odgovor na ovom mestu ograničen je na isticanje postupanja recipijenata sa sadržajem popularnih televizijskih serija i tekstova rok muzike. Oni ne ostaju na površini smisla koji se nudi tematikom ovih dela, već se posvećuju interpretaciji glavnog lika ili tumače problematične oblike ponašanja o kojima govore rok pesme, kao što je konzumiranje droge.

Nadalje, opravdano je očekivati da se Šusterman osvrne i na odlike forme u popularnoj umetnosti prilikom govora o tendenciji kritičara da popularnu umetnost ocenjuju na osnovu modernističkih kriterijuma, kao što je složenost umetničkog dela. On bi tom prilikom mogao razmotriti kritiku prema kojoj bi se popularna umetnost smatrala trivijalnom zbog jednostavnih formalnih rešenja koja su u domenu visoke umetnosti već odavno „potrošena“. Ovakvu zamerku popularnoj muzici mogli bismo očekivati kako od Hanslika, tako i od Adorna, na koga Šusterman često ukazuje u tekstu o formi i fanku.<sup>830</sup> Međutim, odgovor pragmatističkog autora i se u ovom slučaju tiče isključivo složenosti *sadržaja*, pa se ističu „višeznačnosti“ i različiti „nivoi značenja“ u naizgled trivijalnoj tematici koju obrađuju dela popularne umetnosti.

I problemi originalnosti popularne umetnosti na sličan način nameću osvrt na formalne invencije do kojih dolaze stvaraoci na ovom polju. Šusterman se osvrće na

---

<sup>829</sup> *Ibid*, str. 186.

<sup>830</sup> Up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 96-97. Up. i Adorno, T. W. *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968, str. 61.

konvencije i standarde koji postoje kada je reč o strukturi različitih oblika umetnosti, kako popularne, tako i visoke. Ipak, pitanje formalne inovativnosti nije ograničeno na originalne intervencije autora nad *strukturuom* dela. Dok struktura može biti standardizovana, potrebno je pokazati kako umetnik može doći do originalnosti u formi unutar date strukture. Ukoliko se poslužimo teorijskim sredstvima koje smo uspostavili u diskusiji o Grejsikovoj estetici, upravo bi se na ovo razlikovanje mogao primeniti odnos između stilističkih i strateških kompetencija. Slušalac muzike poseduje strateške kompetencije ukoliko u okvirima standardizovane strukture kao što je dvanaesto-taktni bluz može da uoči formalne suptilnosti do kojih dolazi jedan muzički autor.

U Šustermanovom slučaju, diskusija o originalnosti na nivou forme izostaje ne samo zbog toga što se ona ograničava na napomenu o tome da različite umetnosti poseduju konvencije o strukturi određenog oblika stvaralaštva, već i zbog još jednog razloga. Naime, isticanjem romantičarskog pogleda na umetničku produkciju, on se, pored govora o strukturi umetničkog dela, osvrće na još jedan način na koji umetničko delo može biti originalno. Reč je o tome da se delo smatra unikatnim jer predstavlja izraz duševnog života umetnika kao neponovljive individue.<sup>831</sup> Izdvajanjem originalnosti zagarantovane umetnikovom ekspresivnošću, Šusterman propušta da tematizuje originalnost zasnovanu na formalnoj inovativnosti, koju ističu one teorijske paradigme suprotstavljene romantičarskoj estetici. Takva je, između ostalog, i Hanslikova estetika,<sup>832</sup> na koju se, za razliku od Grejsika, Šusterman nijednom ne osvrće u tekstu o formi i fanku, niti u ostatku knjige *Pragmatistička estetika*, iako problematika estetike muzike dobija najviše prostora u drugom delu te knjige.

Razume se, isticanje sadržaja umetničkog dela u odbrani popularne umetnosti od kritike koja dolazi iz tabora visoke umetnosti ne predstavlja problem sam po sebi. Uz pomoć govora o značenjima koje promoviše popularna umetnost, Šusterman se uspešno razračunava sa tezama o trivijalnosti, banalnosti i neoriginalnosti popularne umetnosti. Uostalom, određeni prigovori su od samog početka bili formulisani tako da ne sugerišu govor o formi, kao što je uočljivo u tezi da popularna umetnost predstavlja „beg od stvarnosti“, mada se, u skladu sa Burdijeovim stavovima koje će

---

<sup>831</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 189.

<sup>832</sup> Up. Wilfing, A. i Landerer, C. „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.

Šusterman imati u vidu u nastavku teksta, a na koju ću se ubrzo osvrnuti, i ova problematika može povezati sa ulogom forme. Ipak, Šustermanovo ograničavanje na diskusiju o sadržaju jeste problematično u slučaju kada uspostavljeni kontekst u okviru trećeg i četvrtog prigovora, pa i sam naslov teksta, sugerišu da će do razmatranja formalnih aspekata ipak doći.

Činjenica da je Šusterman upotrebio pojam forme u naslovu svog teksta jeste jedan orijentir u potrazi za temama koje će biti obrađene u njemu, ali ne treba ići toliko daleko i smatrati da ga ona posebno obavezuje. Budući da postoje različiti razlozi zbog kojih se tekstu daje određeni naziv, a neki od njih mogu biti i marketinški, ne treba prenaplašavati značaj formulacije naslova jedne studije, pa ni teksta „Forma i fank“. Međutim, ono što ovog autora ipak obavezuje u datim okolnostima jeste to da on sam upotrebljava dihotomiju forme i sadržaja u ovom tekstu. Formalni aspekti zaslužuju podjednaki tretman kao i sadržinski, ako je Šusterman prihvatio paradigmu govora o ovim fenomenima u estetici. Očekivanja čitaoca, delimično formirana i samim naslovom, osnažena su teorijskim odlukama koje je autor doneo izborom terminologije koju upotrebljava. U takvim okolnostima, izostanak diskursa o formi sugerise da teorijski poduhvat ove vrste nije sproveden u celosti, ali finalni sud o tome je moguće doneti tek nakon tematizovanja svih prigovora koje Šusterman razmatra u ovom tekstu. Da stvar bude interesantnija, u slučaju prva četiri (od šest) prigovora, ne samo da forma ne uživa posebno mesto u njegovoj diskusiji, nego povlašćenu ulogu nema ni fank. Štaviše, popularna muzika se u do sada obrađenim delovima teksta tematizuje podjednako često kao i popularne TV serije, a u slučaju osvrta na muzičku umetnost, Šusterman se najčešće osvrće na rok. Fank se prećutno redukuje na jedan oblik ili podžanr rok muzike, što se ne može smatrati opravdanim ni iz perspektive njegovih karakteristika, niti iz ugla istorijske geneze ovih žanrova.<sup>833</sup>

Izvesno rešenje za uočeni disbalans u Šustermanovoj tematizaciji problema forme i sadržaja popularne umetnosti zbog toga treba potražiti u dvama finalnim prigovorima koje on ima u vidu. Dok u prvom od njih pitanje samosvrhovitosti umetnosti sugerise diskusiju o formi zahvaljujući čuvenom Kantovom povezivanju bezinteresnog dopadanja sa doživljajem forme estetskog predmeta, u drugom forma postaje neposredni predmet Šustermanove analize.

---

<sup>833</sup> Up. Vincent, Rickey, "Funk", u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/funk>. 14.11.2022.

3) Popularna umetnost nije samosvrhovita i nemaju odgovarajuću formu

Mogućnost da se popularna umetnost uopšte nazove „umetnošću“ i da se njen efekat na recipijenta smatra legitimnim estetskim doživljajem dovodi se u pitanje i iz perspektive učenjâ u kojima se zastupa teza o nezavisnosti stvaralaštva i recepcije od drugih oblika čovekove delatnosti i iskustvenog života. Referišući na stavove autora kao što su Adorno i Burdije, Šusterman ukazuje na mišljenje prema kome se ostvarenja popularne umetnosti ne mogu s pravom nazivati umetničkim delima, budući da se to stvaralaštvo podređuje različitim svrhama i funkcijama, poput pružanja zabave ili emocionalnog uzbuđenja.<sup>834</sup> Dok se vrednost visoke umetnosti treba tražiti samo u njenim sopstvenim estetskim kvalitetima, procenjivanim mimo njihovog mogućeg značaja u svakodnevnom životu, popularna „umetnost“ nastaje pod okriljem svakidašnjice, da bi u njoj ispunila odgovarajući zadatak. U skladu sa svojim imenom, ona uspeva da bude „popularna“ upravo zbog toga što se ne suprotstavlja konformizmu svakodnevnog života, smatraju njeni kritičari.<sup>835</sup> To je razlog zbog koga ona, prema Adornu, ni ne doseže umetnički status, jer je „prava“ umetnost uvek u protivstavu prema dominantnim društvenim stremljenjima.<sup>836</sup> Njeni estetski potencijali ipak su, smatra Burdije, zauzdani dominantnom visokom kulturom čijim se umetničkim stremljenjima ona ne suprostavlja, već ostaje uvek u senci „prave“ umetnosti.<sup>837</sup>

Iako se Šusterman na različite načine razračunava sa tezama ove vrste, izdvojiću samo najvažnije aspekte njegovog odgovora na prigovore o samosvrhitosti umetnosti. On najpre pokazuje da mišljenje o nezavisnosti umetnosti od različitih uloga koje ona može imati u društvu ne predstavlja neki univerzalni pogled na prirodu umetničkog dela.<sup>838</sup> Taj stav o umetnosti pripada 19. veku, ali ne i prethodnim epohama, njihovoj umetničkoj produkciji i estetičkoj refleksiji. Kao i neke druge tradicionalne estetičke teze koje smo do sada imali u vidu (poput romantičarskog učenja o umetniku-geniju) i

---

<sup>834</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 192-194. Up. Bourdieu, Pierre, *Distinction*, str. 4-5. Up. i Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša-Svjetlost, Sarajevo, 1989, str. 140-142.

<sup>835</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 192-193. Up. i Adorno, T. W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture*, str. 202.

<sup>836</sup> Adorno, T. W. *Filozofija nove muzike*, str. 54-55, 154.

<sup>837</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 193, 196. Bourdieu, P. *Distinction*, str. 4, 5, 48.

<sup>838</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 195.



ovo mišljenje se pogrešno pridaje svim vrstama umetničke delatnosti, iako neke od njih nisu ni postojale u istorijskom trenutku koji insistira na larpurlartističkom razumevanju umetnosti. Šusterman smatra da do toga i ovoga puta dolazi kako bi zastupnici visoke umetnosti zadržali autoritet tog oblika kulture. Kako bi osporio tu tezu, on ukazuje na brojne uloge koje je umetnost vršila tokom istorije čovečanstva – između ostalog, ulogu muzike i skulpture u religijskim ceremonijama i društvenim događajima u antičkoj Grčkoj.<sup>839</sup>

Nadalje, Šusterman ističe da se Adornovo insistiranje na visokoj umetnosti kao kulturi koja se uvek nalazi u protivstavu prema vladajućim društvenim autoritetima ne može empirijski opravdati ni u slučaju visoke, ni u slučaju popularne umetnosti.<sup>840</sup> Niti je visoka umetnost uvek bila odvojena od društvenih uslova na ovaj način, niti popularna kultura uvek povlađuje društvenom poretku kako bi ljudima u njemu poslužila kao puka zabava. Konačno, pragmatistički estetičar pokazuje da istorija i značaj popularne umetnosti ne zavisi u toj meri od visoke kulture kao što to predstavljaju autori poput Burdijeja. Šusterman ističe da se popularna umetnost u Americi razvija i legitimiše mimo tradicionalnih teorijskih paradigmi o umetnosti u Evropi. Popularna kultura je formirala sopstvene mehanizme estetskog vrednovanja, pa čak i načine uz pomoć kojih se određeni kulturni proizvodi u njoj uzdižu do statusa umetnosti. Takvi mehanizmi su, prema Šustermanu, nagrade poput „Oskara“ i „Gremija“.<sup>841</sup> Za razliku od Burdijeovog stava da je popularno stvaralaštvo uvek podređeno visokoj umetnosti na koju se ugleda, ali se od nje ne emancipuje, on izdvaja i kulturološke razloge zbog kojih to ne važi u sadašnjim istorijskim okolnostima.<sup>842</sup> Razvoj popularne umetnosti u Americi nije direktno povezan sa dominantnim strujama u visokoj kulturi Evrope, jer na multikulturalnom američkom tlu nijedna od velikih evropskih kulturnih tradicija ne uživa poseban autoritet, a visoka kultura nije na njemu istaknuta u prvi plan ni drugim dominantnim institucijama poput crkve.

U slučaju Šustermanovih odgovora na prigovor o autonomnosti i samosvrhovitosti umetnosti dolazi do izražaja pragmatističko utemeljenje njegovog teoretisanja. U

---

<sup>839</sup> *Ibid*, str. 194. Up. i Dewey, J. *Art as Experience*, str. 3-8.

<sup>840</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 193, 195.

<sup>841</sup> *Ibid*, str. 196.

<sup>842</sup> *Ibid*, str. 197-198.

maniru estetike Džona Džuija, on estetsko iskustvo smatra jednim od iskustava svakodnevnog života, a nastanak umetnosti povezuje sa osnovnim potrebama čoveka kao živog bića. Iako smatra da popularna umetnost sadrži mehanizme legitimacije koji su mnogo snažniji od estetike i filozofije, Šusterman Džuijevu estetiku vidi kao alternativu Burdijeovoj i Adornovoj teoriji.<sup>843</sup> Ta estetika je teorijski poduhvat koji ne leži na navodno univerzalnim pretpostavkama o umetnosti kao nezavisnoj od mogućih uloga u svakodnevnom životu. Međutim, sam Šusterman ne razvija detaljnije vezu između sopstvenih stavova u tekstu o formi i fanku i pragmatističkog estetičkog nasleđa. Ovo je u izvesnoj meri začuđujuće, budući da se Džuijeva estetika itekako može iskoristiti za argumentaciju protiv lišavanja umetnosti bilo kakve uloge u svakodnevnom životu. Iz perspektive njegovog učenja u knjizi *Umetnost kao iskustvo*, estetski doživljaj i umetnički proizvodi koji ga podstiču imaju neprikosnovenu ulogu u *obogaćivanju* čovekovog iskustva svakodnevnog života.<sup>844</sup> Džuijevo referisanje na umetničke proizvode prethodnih epoha upravo i ima za cilj da pokaže da estetska rafiniranost svakodневnih predmeta starih civilizacija svedoči o inicijalnoj povezanosti estetskog i svakodnevno životnog.<sup>845</sup> Nasuprot tome, odvajanje umetnosti od konteksta svakodnevnog života na osnovu larpurlartističkih tendencija u 19. veku ugrožava ovu primarnu ulogu estetskog i pretvara umetnost u trofeje imperijalizma, zatvorene u muzeje i galerije.<sup>846</sup>

Iako je istorijski direktno povezano sa pitanjem autonomnosti i samosvrhovitosti umetnosti, pitanje forme i njene uloge u obezbeđivanju nezavisnosti estetskog i umetničkog gotovo potpuno izostaje u Šustermanovoj detaljnoj tematizaciji petog prigovora. Preciznije rečeno, to pitanje je u ovom delu teksta prisutno tek toliko da se može sa sigurnošću tvrditi da je on svestan činjenice da se teza o autonomiji umetnosti često povezuje sa afirmacijom formalnog u umetničkim delima. To je uočljivo u tome što Šusterman citira Burdijeove reči da je popularna umetnost podređena „funkciji“, dok je autonomna umetnost usmerena na „formu, manir, stil, umesto na 'temu'“, kojom se sugerise sadržaj i, u krajnjoj instanci, „funkcija“.<sup>847</sup>

---

<sup>843</sup> *Ibid*, str. 195.

<sup>844</sup> Dewey, J. *Art as Experience*, str. 6-13, 39-40, 80-81.

<sup>845</sup> *Ibid*, str. 4, 7-8.

<sup>846</sup> *Ibid*, str. 8.

<sup>847</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 193. Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 4-5.

Pragmatistički estetičar ne komentariše ovaj stav u okviru petog prigovora, budući da na dihotomiju forme i funkcije odgovara opštijom djuijevskom tezom o povezanosti estetskog (a time i formalnog) sa svakodnevnim životom i funkcijama koje ono može u njemu imati. Takođe, odvajanje umetnosti od funkcija koje može obavljati u društvu rezultira afirmacijom uloge forme i u Adornovoj estetici, iako se Šusterman nijednom ne osvrće na njegove stavove o tome. U *Filozofiji nove muzike* se kao pravi zadatak kompozitora promoviše rad na „tonskom materijalu“, odnosno kompozitorova težnja da unapredi formalne obrasce svojih prethodnika i ostvari inovativnost u domenu forme.<sup>848</sup> Rezultati takvih aktivnosti su dela koja „ne podražavaju društvo i k tome njihovi autori ne treba uopće ništa da znaju o njemu“, a njihova muzika će sama obelodaniti skrivene društvene impulse doba u kome žive.<sup>849</sup> U tom smislu, isticanje Adornove teorije u kontekstu govora o autonomnosti umetnosti takođe poziva na diskusiju o formi koja je temelj te autonomije, ali se Šusterman na pomenutom mestu ne osvrće na tu vezu prilikom govora o ovom učenju.

Tako u analizi Šustermanovog teksta „Forma i fank“ dolazimo i do šestog prigovora kojim se dovodi u pitanje vrednost popularne umetnosti. Ovaj prigovor se direktno tiče problema adekvatnosti forme ove vrste umetnosti. Paradoksalno, diskusiji o ovom problemu on posvećuje manje teksta nego u slučaju svih ostalih prigovora. U srži ovog prigovora nalazi se optužba da su ostvarenja popularne umetnosti navodno potpuno upravljena na sadržaj koji nude, pa je forma u njima zanemarena i gotovo slučajna, a recipijenti ove umetnosti ne poseduju odgovarajuće mehanizme za estetsko odnošenje prema njoj.<sup>850</sup> Obožavaoci popularne umetnosti su u potpunosti okupirani ne samo sadržajima koje im ona nudi bez odgovarajuće umetničke obrade, već i funkcijama koje ona za njih ostvaruje u svakodnevnom životu, poput pružanja zabave. Nadovezujući se na Burdijeove teze i na ovom mestu, Šusterman tvrdi da je za kritičare popularne umetnosti estetsko redukovano na svakodnevno životno, a forma zamenjena funkcijom.<sup>851</sup> Kao što je uočljivo, ovo čini šesti prigovor direktno povezanim sa prethodno razmotrenim problemom autonomije umetnosti.

---

<sup>848</sup> Adorno, T. W. *Filozofija nove muzike*, str. 60-64.

<sup>849</sup> *Ibid*, str. 154.

<sup>850</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 198.

<sup>851</sup> *Ibid*, str. 199. Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 4.

Pragmatistički estetičar pokazuje da se prigovori ovog tipa uglavnom svode na dovođenje u pitanje formalne *celovitosti* i *kompleksnosti* dela popularne umetnosti.<sup>852</sup> U prvom slučaju, umesto celovitosti, delima ove vrste pripisuju se samo „jednostavne formule” na osnovu kojih ona nastaju.<sup>853</sup> Združeni sa mišljenjem prema kome je u ovim ostvarenjima dominantan sam sadržaj, delu popularne umetnosti pridaje se težnja ka izazivanju određenog „efekta” kod recipijenta.<sup>854</sup> Ovakvo postupanje autora popularne umetnosti smatra se neminovnim, budući da recipijenti ove umetnosti nisu razvili veštine odgovarajućeg interpretiranja dela koje vodi do uvida o celovitosti. Abrahamu Kejplanu (*Abraham Kaplan*) Šusterman pridaje čak i drastičniju tezu o navodnoj „neoformljenosti“ popularne umetnosti, u kojoj se autori ove umetnosti optužuju da ne ulažu nikakav trud u kreiranju njenih formalnih karakteristika.<sup>855</sup> Umereniji stav da popularnoj umetnosti nedostaje formalno jedinstvo on pripisuje Adornu i Dvajtu Mekdonaldu (*Dwight Macdonald*).<sup>856</sup> Kada je reč o formalnoj kompleksnosti, Šusterman referiše na Burdijeovu tezu da stvaraoci dela popularne umetnosti ne dobijaju inspiraciju eksperimentišući sa umetničkim medijumom svoje umetnosti, već ga zanemaruju kako bi što više ogolili sadržaj koji njime žele da prikažu i zabavili recipijenta.<sup>857</sup> Zanemarivanje važnosti umetničkog medijuma i nedostatak potrebe za eksperimentisanjem na nivou forme tako se ističu kao glavni razlozi za nedostatak formalne složenosti ovih ostvarenja.

Kako Šusterman odgovara na primedbe ove vrste? On, nažalost, ne pruža nikakav odgovor na optužbu o formalnoj celovitosti. Umesto toga, on se koncentriše na Burdijeove stavove o odnosu forme i sadržaja u slučaju popularne umetnosti i činjenicu da ovaj autor povezuje estetsku distancu koju zauzima recipijent sa njegovim interesovanjem za formalne aspekte dela. Kada je reč o razlozima koje Burdije navodi za zanemarivanje značaja forme u popularnoj umetnosti i prenamaglašavanje važnosti sadržaja, Šusterman ih problematizuje ističući da takvo mišljenje podrazumeva da su formalni i sadržajnski aspekti u svojevrsnom sukobu, a

---

<sup>852</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 198.

<sup>853</sup> *Ibid.*

<sup>854</sup> *Ibid.*, str. 199.

<sup>855</sup> *Ibid.*, str. 198.

<sup>856</sup> Up. Adorno, T. W. "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening", u: Adorno, T. W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London, New York, 2005, str. 49.

<sup>857</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 200. Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 4.

da interesovanje za jedan od ovih aspekata ugrožava ili isključuje uvide o drugom. Još jednom prećutno aludirajući na pretpostavke djuijevske pragmatističke estetike, Šusterman pokazuje da forma ne predstavlja nešto udaljeno od svakodnevnog života kome navodno pripadaju samo sadržaji prikazani u umetničkom delu. I forma se, u vidu „oblika i ritmova“ javlja kako i biološkom životu pojedinca, tako i u čovekovim društvenim odnosima.<sup>858</sup>

Iz Šustermanove analize navodnog suparništva forme i sadržaja u Burdijeovoj teoriji proizilazi i jedna netipična terminološka analiza terminâ „forma“ i „formalno“.<sup>859</sup> Pragmatistički autor ističe da ne treba mešati termin „forma“ sa onim oblikom ponašanja koji se u svakodnevnom životu naziva „formalnim“. U opisivanju društvenih odnosa pod „formalnim“ se podrazumeva distanca koja se uspostavlja prema ljudima i situacijama kako bi se ispoljilo poštovanje ili poštovale društvene hijerarhije. Burdijeovo insistiranje na estetskoj distanci Šusterman smatra bliskim upravo ovom društvenom značenju termina „formalno“, ali ističe da estetičko značenje termina „forma“ ne iziskuje nužno potrebu za distancom. Prema prethodno navedenoj tvrdnji, ukoliko taj estetički pojam imenuje oblik ili ritam, ove karakteristike je moguće naći i u svakodnevnom životu, i u umetničkoj produkciji.

Komentarišući teze francuskog teoretičara o važnosti forme u visokoj umetnosti, Šusterman izdvaja jedan konkretniji Burdijeov stav o načinu na koji se forma doživljava i upoređuje ga sa praksama koje postoje u slučaju popularne umetnosti. Reč je o tvrdnji da se odgovarajuća recepcija formalnih aspekata jednog dela zasniva na uspostavljanju određenih *relacija* prema drugim delima iste vrste, odnosno prema umetničkoj tradiciji.<sup>860</sup> Šusterman ne osporava ovo Burdijeovo mišljenje, već pokazuje da slično postupaju i recipijenti popularne umetnosti. I u njoj postoji izvesna „intertekstualnost“, sklonost autora ka aludiranju na druga umetnička dela ili stilove, a ta praksa može kreirati i „kompleksne formalne teksture“ u popularnoj umetnosti i pozivati recipijente da prepoznaju različite aspekte bogate tradicije popularne umetnosti.<sup>861</sup>

---

<sup>858</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 199.

<sup>859</sup> *Ibid.*

<sup>860</sup> *Ibid.* Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 34.

<sup>861</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 199.

Šustermanove odgovore na različite prigovore o adekvatnosti forme u popularnoj umetnosti izložio sam nešto detaljnije da bih razmotrio u kojoj meri oni doprinose analizi uloge formalnih aspekata u ovoj vrsti umetnosti, legitimizaciji te umetnosti i, u krajnjoj instanci, diskusiji o formi i fanku. Sada je potrebno osvrnuti se na rezultate njegove argumentacije, počevši od najopštije estetičke teme koju je on otvorio u okviru šestog prigovora. Naime, nije sasvim jasno na koji način Šusterman afirmiše formu popularne umetnosti iz perspektive opštijeg govora o tome da je dihotomija forme i sadržaja derivirana iz čovekovog postupanja u svakodnevnom životu. Pokazivanjem da forma podjednako pripada svakodnevnom životu kao i sadržaj, Šusterman još uvek ništa ne tvrdi o tome u kojoj meri je forma važna za specifično estetsko odnošenje prema umetnosti, odnosno da li se ona može smatrati važnijom od sadržaja u potrazi za specifično estetskim. Burdijeva misao, na koju pragmatistički estetičar tom prilikom odgovara, pretpostavlja da to jeste slučaj, pa se njegova kritika popularne umetnosti zasniva na pokazivanju da ovaj oblik kulture zanemaruje ono što je „specifično estetsko“ u umetnosti, u korist vanestetskog i neumetničkog.<sup>862</sup> Šusterman govorom o svakodnevno životnom utemeljenju forme i sadržaja tako ipak ne pruža dovoljno konkretan odgovor na Burdijeovu tvrdnju o tome da su estetske tendencije recipijenta ka formi u izvesnom mislu neusklađive sa vanestetskim tendencijama upućenim ka sadržaju. Povezivanje forme i sadržaja na osnovu jednog kriterijuma ne čini da se određene razlike u njihovom dejstvu na recipijente time odjednom poništavaju. Zastupnici burdijeovske teze bi se lako obračunali sa Šustermanovom protivargumentacijom pokazujući da povezanost forme sa svakodnevnom životom i dalje ne čini formu u umetničkim delima nemoćnom da udalji recipijente od sadržaja koji ga drže vezanim za svakodnevni život.

Ovaj Šustermanov odgovor se može učiniti ubedljivijim ukoliko se ne brani svakodnevno životna relevantnost formalnog, već se polemika usmeri na *estetsku* relevantnost sadržaja. Njome bi se zadržala opštija Šustermanova strategija da se Burdijeova argumentacija osporava iz perspektive govora o samoj dihotomiji forme i sadržaja. Naime, sadržaji do kojih recipijenti dolaze u dodiru sa umetničkim delom nisu prosto vanestetski. Teorijske okolnosti u kojima se forma pripisuje sferi estetskog iskustva, a sadržaj okolnostima svakodnevnog života, pretpostavljaju da umetnik koji kreira delo popularne (ili visoke) umetnosti jednostavno preuzima sadržaje iz života i

---

<sup>862</sup> *Ibid*, str. 200. Up. i Bourdieu, P. *Distinction*, str. 33.

nudi ih recipijentu ne vršeći nad njima nikakve intervencije. Učenje ove vrste pretpostavlja da ne postoji estetski sadržaj drugačiji od svakodnevno životnog sadržaja koji bi čovek mogao doseći u nekim drugim iskustvenim operacijama, okrećući se predmetu iskustva u svrhe saznanja, praktičnog delanja ili moralnog procenjivanja. Estetski sadržaj nije prosta informacija koju recipijent dobija u dodiru sa jednim delom, već posebno uobličen skup značenja do koga on dolazi pristupajući tom delu na specijalan, estetski način, recepcijom koja istovremeno uzima u obzir i formalne karakteristike dela. Onog trenutka kada recipijent može da ukaže na estetski sadržaj jednog dela, on se već probio kroz različite slojeve tog dela i uvideo ono što je delom prikazano *zahvaljujući*, između ostalog, formalnom oblikovanju dela, a ne *uprkos* formi koju vešto izbegava fokusirajući se na ogoljene sadržaje. U tom smislu, tvrdnja da se u popularnoj umetnosti zapostavlja forma u korist sadržaja pretpostavlja problematičnu teorijsku (i epistemološku) tezu da postoje sadržaji kao takvi koje će recipijent, u ovoj ili onoj formi, ovim ili onim oblikom iskustvenog života, neminovno percipirati, kao da forma nimalo ne usmerava potragu recipijenta za onim prikazanim.

Nadalje, nije očevidan ni doprinos Šustermanovog razmatranja razlika između jezičkih intuicija koje imamo kada govorimo o „formalnim“ oblicima ponašanja i „formi“ u umetnosti u analizi adekvatnosti forme u popularnoj umetnosti. Čak i ako se složimo sa njegovim sugestijama da samo značenje „formalnog“ u slučaju „formalnog ponašanja“ upućuje na izvesnu distancu, dok značenje „forme“ u estetici ne podrazumeva takav smisao, nije ubedljivo tvrditi da teoretičari povezuju formu sa estetskom distancom *zbog* značenja koje termin „formalno“ ima u drugim kontekstima. „Forma“ je tehnički termin estetike čiji nivoi značenja zavise od bogate tradicije ove discipline, podrazumevaju puno stvari u različitim epohama i tekstovima autora suprotnih usmerenja. Kao što smo pokazali u uvodnim poglavljima, ova višeznačnost često predstavlja teškoću u pokušaju odgovarajuće interpretacije teorije jednog autora, a možda predstavlja i jedan od razloga zbog koga se estetičari danas klone tog termina. Prilikom analize teorijski i istorijski opterećenog termina „forma“, njegovo značenje u drugačijem kontekstu i u drugim disciplinama nije od presudne važnosti za to koja je uloga forme u različitim estetičkim koncepcijama. Uostalom, o formi i srodnim terminima se govori u matematici, zoologiji, pravu, a ne konsultujemo sva ta značenja kada se pitamo o konotacijama koje podrazumeva

pojam forme u estetici. Čak i ako interesantni uvidi mogu proizaći iz ovakve terminološke analize, njihova relevantnost za estetičku diskusiju bi se morala dodatno obrazložiti, što Šusterman ne čini.

Na sličan način je nejasno kako je povezano sa formom Šustermanovo upućivanje na moguću „intertekstualnost“ u delima popularne umetnosti i estetske potencijale referisanja na druge oblike (popularne) umetnosti u tim delima. Budući da se u komentarisanju ove veze on oslanja na Burdijeove tvrdnje, možda se dubljim proučavanjem teorije francuskog mislioca može doći do odgovora na ovo pitanje, ali time i dalje ostaje nerazjašnjeno kako bi ta veza doprinela Šustermanovom diskursu o formi popularne umetnosti. Razume se, tvrdnja da se forma popularne umetnosti upotpunjuje dijalogom sa (sopstvenom) umetničkom tradicijom *može* biti relevantna za estetičku analizu popularne umetnosti. Ona bi mogla biti značajna za širu diskusiju o odnosu popularne umetnosti prema sopstvenom nasleđu, ali i tekovinama visoke umetnosti. Ukoliko bi se iz ove perspektive razmatrao odnos popularne i visoke umetnosti, mogla bi se uspešno formulirati i odbrana popularne umetnosti pokazivanjem da ne postoji neprijateljski odnos ove umetnosti prema visokoj kulturi. Međutim, u sažetom osvrtu na „intertekstualnost“ popularne umetnosti, Šusterman ništa od toga ne čini, već podrazumeva da ona, kao nešto što postoji i na terenu visoke umetnosti, doprinosi potvrđivanju adekvatnosti forme popularne umetnosti, iako prethodno ne govori o tome koje su odlike formalnog u njoj. Ukratko, čitalac Šustermanove estetike *ne zna* šta je forma u popularnoj umetnosti, a prisustvuje diskusiji o njenoj adekvatnosti.

Ukoliko se doslovno drži samo Šustermanove analize prigovora o formi, čitalac ne dobija odgovor ni na pitanje da li popularna umetnost poseduje *celovitu* formu, već govorom o „intertekstualnosti“ dobija tek jednu sugestiju da ukazivanjem na umetničku tradiciju stvaralac može učiniti njenu formu *kompleksnijom*. Međutim, šta je sa formama u popularnoj umetnosti koje se nikako ne tiču umetničke tradicije? Šusterman ni u ovom slučaju ne rešava temeljna pitanja o formi popularne umetnosti pre nego što otvara specijalnu, suviše specifičnu diskusiju o Burdijeovoj tvrdnji da forma upućuje na odnose koje jedno delo uspostavlja sa drugim delima i umetničkom tradicijom.

Pragmatistički estetičar se ne dotiče specifičnosti forme popularne umetnosti ni u drugim aspektima svog odgovora na šesti prigovor. U njegovom kratkom osvrtu na



pitanje adekvatnosti forme u ovoj vrsti umetnosti, upadljiv je izostanak osvrta na konkretne *primere* kojima bi utemeljio svoje teorijske teze. Kada je reč o popularnoj muzici, ne samo da ne nalazimo ilustraciju njegovih stavova iznetih u okviru šestog prigovora, već se popularna muzika ni ne pominje sve do samog kraja teksta, na kome se tvrdi da postoje eksperimentisanje u stvaranju hip hopa i najavljuje predstojeća diskusija o ovom žanru. To znači da, zaključno sa njegovim komentarima povodom šestog prigovora, u tekstu o formi i fanku ne nalazimo nijedan primer fank muzike, pa kao čitaoci ne saznajemo ništa o formi *u* fanku! Osvrćući se na Burdijeovu tezu da u popularnoj umetnosti nema „ukusa za formalni eksperiment“, Šusterman samo pominje par primera iz filmske umetnosti – TV serije *Moonlighting* i *Monty Python's Flying Circus*, kao i filmove Mela Bruksa (*Mel Brooks*) – nabrajajući inovativne umetničke postupke njihovih reditelja.<sup>863</sup> Zadovoljavajući odgovori na tvrdnje o nedostatku formalne celovitosti i kompleksnosti popularne umetnosti zahtevaju da se tvrdnja o suprotnom potkrepi odgovarajućom analizom primera, a ne konstatacijom o eksperimentima u hip hop muzici i nabrojanjem nekoliko snimateljskih i rediteljskih veština koje ima u vidu teoretičar Džon Fiske (*John Fiske*).<sup>864</sup>

Da je Šusterman i sam u izvesnom smislu svestan da je njegov teorijski poduhvat u pomenutom tekstu nepotpun, sugerišu reči kojima ga završava. Tom prilikom, on otvoreno kaže da će „uopštavanja i ukratko pominjanje primera teško konstruisati dokaz da popularna umetnost poseduje te formalne kvalitete osmišljene kako bi se visoka umetnost izdvojila kao estetska“.<sup>865</sup> Upravo u ovom trenutku on najavljuje da će na „sve prethodne optužbe“ odgovoriti tek ako analizom konkretnih dela koja pripadaju jednom obliku popularne umetnosti pokaže da ona poseduje „estetsku vrednost koju njeni kritičari rezervišu za visoku umetnost“.<sup>866</sup> Nadovezujući se na ovu misao i sugerišući da bi to trebalo uraditi na primeru rep, odnosno hip hop muzike, poslednjom rečenicom u tekstu o formi i fanku on sebi zadaje teorijski zadatak za naredno poglavlje knjige *Pragmatistička estetika* – „Lepa umetnost repa“. U radu je već već pomenuto da je ovaj čuveni, takođe nezavisno objavljeni tekst dobio svoje mesto u pomenutoj knjizi nakon teksta o formi i fanku, a sada saznajemo i razlog

---

<sup>863</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 200.

<sup>864</sup> Up. Fiske, John, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, Routledge, London, New York, 1987, str. 238.

<sup>865</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 200.

<sup>866</sup> *Ibid.*

zbog koga je Šusterman to učinio. Činjenica da on prethodni tekst završava iako nije odgovorio na sve prigovore o statusu forme u popularnoj umetnosti, niti je čitaocu omogućio diskusiju o formalnim aspektima dela popularne muzike, jedino bi se mogla opravdati njegovom namerom da to učini u sledećem poglavlju. Ovaj teoretičar se navedenim rečima obavezuje na to da će dublje razmotriti „sve prethodne optužbe“, pa je očekivano da će on to učiniti i kada je reč o formi.

*Umesto zaključka – razlozi za izostanak diskusije o formi u „Formi i fanku“*

Šustermanovo „obećanje“ da će se optužbama na račun popularne umetnosti pozabaviti detaljnije u tekstu „Lepa umetnost repa“ čini bilo kakav zaključak o statusu forme u njegovoj estetici popularne muzike preuranjenim. Ipak, na ovom nivou razmatranja njegove koncepcije, važno je umesto zaključka izdvojiti nekoliko mogućih razloga zbog kojih je analiza forme izostala u tekstu koji tu analizu sugerise svojim naslovom. Takvim osvrtom ćemo sagledati i da li se izostanak te analize može u izvesnom smislu opravdati ukazivanjem na kontekst koji ovaj autor u njemu uspostavlja, uprkos naslovu.

Razume se, prvi i najočigledniji razlog za nedostatak detaljnijeg govora o formi leži u okolnosti da je glavni tok ovog teksta preuzela tematika istaknuta u njegovom *podnaslovu*, koji smo u radu preveli kao „estetički izazov popularne umetnosti“. Iako prihvatljiv kao prevodilačko rešenje, termin „izazov“ (*challenge*) koja se javlja u podnaslovu ne treba da zavara na pogrešan trag u interpretaciji Šustermanovog poduhvata. Reč „*challenge*“ dobija nešto blaže značenje kada se u srpskom prevodu poistoveti sa „izazovom“, dok u engleskom jeziku izražava i konfrontaciju sa određenim osobom ili situacijom, odnosno preispitivanje nekog problema (a ova oštrija konotacija je zadržana i u nekim formulacijama na srpskom jeziku kao što je „izazivanje na dvoboj“).<sup>867</sup> U tom smislu, iako se ovaj tekst može interpretirati kao isticanje popularne umetnosti kao „izazova“ za savremenu estetiku, ono što Šusterman mnogo direktnije u njemu čini jeste pružanje odgovora na (tradicionalnu) „estetičku konfrontaciju“ sa popularnom umetnošću i pokazivanje da ta konfrontacija leži na problematičnim pretpostavkama i uverenjima. Kao takav, njegov zadatak je

---

<sup>867</sup> Up. „Challenge“, u: Grujić, Bratislav, *New Standard Dictionary: English-Serbocroatian, Serbocroatian-English*, OBOD-Cetinje, 1985, str. 51.

mного opštiji od govora o formi (i fanku), u kome su formalni aspekti samo neki od mnogih elemenata koje podrazumeva jedno delo popularne umetnosti (a fank samo jedna vrsta umetničkog stvaralaštva te vrste). Iz ovakve perspektive je diskusija o formi opravdano rezervisana samo za jedan od šest prigovora. Ipak, i takvim okolnostima, naziv teksta „Forma i fank“ navodi na pogrešan trag i time je problematičan, jer čitalac ne očekuje da će u tako naslovljenom tekstu od trideset stranica jedva dve i po biti rezervisane za temu izdvojenu u naslovu, a posebno ne u poduhvatu u kome se popularna umetnost brani *kao umetnost*, a forma u teorijama tradicionalnih estetičara izdvaja kao stožer umetničkog statusa.

Dok bi se izostanak opširnijeg razmatranja forme u ovom tekstu mogao opravdati ukazivanjem na tematiku ilustrovanu u podnaslovu, mnogo veći problem u ovom slučaju proizvodi činjenica da Šusterman ni u šestom prigovoru rezervisanom za formu ne pruža odgovarajući odgovor na sve kritike koje su njime obuhvaćene. U takvim okolnostima, ni njegov odgovor na „estetičku konfrontaciju“ sa popularnom umetnošću nije sproveden u celosti. Čak i u slučajevima u kojima se on osvrće na neke od problemâ izdvojenih u šestom prigovoru, on to čini bez upućivanja na specifičnosti forme u popularnoj umetnosti, već formulisanjem opštijeg odgovora koji se tiče razumevanja estetičke terminologije, dihotomije forme i sadržaja i njenog odnosa prema svakodnevnom životu. Sledstveno tome, ukoliko i zaključimo da ovo nije tekst o formi i fanku, već (samo) tekst o odbrani popularne umetnosti, u kome se forma tematizuje malo, a fank gotovo nimalo, ipak se kao čitaoci prisustvujemo paradoksalnim okolnostima da Šusterman brani popularnu umetnost i iz perspektive forme, ne pružajući čitaocu dovoljno informacija o formi u popularnoj umetnosti. Estetička konfrontacija popularne umetnosti prevladava se širom estetičkom i filozofskom konfrontacijom tradicionalnih teorija (koja nije u potpunosti sprovedena), ali ne i isticanjem estetskih potencijala ove vrste umetnosti. Čitalac dolazi u dodir sa njegovom argumentacijom kojom se u većoj ili manjoj meri opovrgavaju kritičari popularne umetnosti, ali ne i sa diskusijom o tome šta su odlike forme popularne umetnosti, kako se (i da li se) ona razlikuje od formalnih obrazaca visoke umetnosti i kako treba razumeti njen značaj.

Pitanje odnosa između Šustermanove odbrane popularne umetnosti i njegovih stavova o formi ne otvaramo na ovom mestu samo da bismo razmotrili koja je od temâ sugerisanih naslovom i podnaslovom važnija za ovog autora. Nasuprot tome, analiza

ovog odnosa pokazuje još neke od karakteristika teorije izložene u ovom tekstu. Naime, Šusterman uspostavlja kontekst koji u izvesnom smislu osujećuje naslovom obećanu diskusiju o formi. Do odlika ovog konteksta dolazimo ukoliko uporedimo konkretne ciljeve kojima stremi Šustermanova odbrana popularne umetnosti sa izazovima koje, prema autoru, nosi svaki pokušaj takve odbrane. On nastoji da legitimiše popularnu umetnost kao estetski fenomen, ali i kao vrstu umetnosti, što čini njegovu koncepciju dosta drugačijom od Grejsikove. Sa druge strane, on je na samom početku teksta istakao neke od problema ovakvog pristupa, a pre svega to da se od odbrane popularne umetnosti očekuje da se ona sprovodi *unutar* teorijske i terminološke aparature tradicionalne estetike koja formuliše svoje stavove na temelju visoke umetnosti: „odbrana se mora sprovoditi na manje ili više neprijateljskom terenu“.<sup>868</sup> Dok je Grejsiku taj problem bio dovoljan da odustane od teorijski preopterećenog pojma umetnosti, Šusterman ga konstatuje, ali ipak prećutno ostavlja po strani i nastavlja da brani proizvode popularne kulture kao da je reč o delima umetnosti.

Kako Šustermanovo isticanje da se popularna umetnost mora braniti na neprijateljskom terenu može izazvati probleme u njegovoj koncepciji, kada on „prihvata igru“ i sprovodi odbranu unutar diskursa o umetnosti? U svojoj osnovi, ovakva Šustermanova odluka je sasvim na mestu i njom se on nalazi na još boljoj početnoj poziciji nego Grejsik, jer mu ona omogućava još neposredniju diskusiju sa estetičkom tradicijom koja primarno odbacuje umetničke pretenzije popularne umetnosti (što je slučaj u Adornovoj i Burdijeovoj koncepciji). Predstojeće razmatranje Šustermanovih stavova o hip hopu pokazaće da on to čini jer mu je stalo do pokazivanja da popularna umetnost sadrži *posmodernističke* umetničke potencijale.<sup>869</sup> Međutim, ovakvo postupanje nosi sa sobom i veću odgovornost kada je reč o njegovom odnošenju prema estetičkoj tradiciji. Ako je dihotomija forme i sadržaja važna za tradicionalni diskurs o umetničkom delu, onda se savremeni diskurs o popularnoj umetnosti mora osvrnuti na ovaj problem, bez obzira na to što bi se taj diskurs sprovodio na pristrasnom terenu koji je u tradiciji uspostavljen isključivo na temelju govora o visokoj umetnosti. Šusterman pristaje na diskusiju o formi i sadržaju jer (tradicionalni) estetički govor o umetnosti to od njega zahteva, ali se u ovaj diskurs

---

<sup>868</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 170.

<sup>869</sup> Up. *Ibid*, str. 201-202.

ne upušta potpuno jer je svestan da on u drugim svojim aspektima podrazumeva i teorijske obrasce u kojima se popularna umetnost bar ignoriše, ako ne i otvoreno odbacuje. Neutralno estetičko stanovište prema popularnoj umetnosti tek treba uspostaviti, a da bi se to učinilo, pojmovi se moraju preuzeti iz starijih estetičkih paradigmi koje nisu neutralne prema njoj. Šusterman i sam ilustruje klizav teren na kome se nalazi, ali ne upušta se, poput Grejsika, u opsežniju analizu problema koji on nosi i nije spreman na radikalnija teorijska rešenja, poput odbacivanja pojma umetnosti.

Ukoliko se prihvati ovakva analiza konteksta koji Šusterman uspostavlja u ovom tekstu, mogao bi se objasniti i njegov nepotpuni tretman šestog prigovora o adekvatnosti forme popularne umetnosti. Dok Burdije govori o formalnom kao „specifično estetskom“, a sadržaj dela i funkciju umetnosti povezuje sa vanestetskim sferama svakodnevnog života, Šusterman ne odgovara na šesti prigovor potpunim pristajanjem na „neprijateljski teren“ kojim se formi daje toliki značaj, već samo delimičnim stupanjem na teren diskursa o formi. U tom smislu, sama dihotomija forme i sadržaja se u tekstu ne odbacuje i upotrebljava se, ali se pristaje samo na sigurniji, opštiji diskurs o odnosu formalnog i sadržajnog prema svakodnevno životnom, a ne na konkretniji govor o ulozi forme u popularnoj umetnosti. Na ovaj način, ima tematizacije forme koja tradicionalno pripada diskursu o umetnosti, ali nema „rizika“ od nehotičnog upadanja na „neprijateljsku“ teritoriju.

Takva interpretacija Šustermanovog delimičnog oslanjanja na dihotomiju forme i sadržaja još je ubedljivija ukoliko se istakne da se „neprijateljskom terenu“ tradicionalne estetike u njegovoj knjizi suptilno pripisuje i jedna „etiketa“ na čiju smo se negativnu konotaciju u savremenom diskursu već osvrnuli u radu. Reč je o formalizmu kojim se ovde „etiketiraju“ zastupnici tradicionalne estetike. Iako formalizam nije bio direktna tema šeste optužbe na račun adekvatnosti forme, u indeksu pojmova *Pragmatističke estetike* je pod tim terminom obuhvaćen kompletan tekst šestog prigovora (iako se taj termin pominje samo na jednom mestu), kao i jedna stranica iz početnog poglavlja o pragmatizmu, na kojoj se „formalizam“ nijednom ne pominje.<sup>870</sup> U tom početnom delu knjige se prihvaćena paradigma Djuijeve estetike, koja uzima u obzir „celo živo biće“ suprotstavlja Kantovoj u kojoj se ističu

---

<sup>870</sup> *Ibid.*, str. 340.

„intelektualizovana svojstva forme“.<sup>871</sup> U tako konstruisanoj teorijskoj pozadini, u kojoj se tematizacija forme lako transformiše u diskusiju o formalizmu, „neprijateljski teren“ formalizma se mora izbeći, po cenu propuštanja detaljnijeg i potpuno otvorenog govora o formi u tekstu „Forma i fank“.

Nedostatak celovite tematizacije forme u ovom tekstu direktno je uslovljen i Šustermanovom praksom da na prigovore odgovara dovodeći u pitanje teorijske temelje na kojima stoje kritičari koji ih upućuju. Ovakvim postupanjem on čitaocima pokazuje samo da postoji opštija estetička alternativa gledištima kritičara, ali ne sugeriše konkretno rešenje koje bi proizašlo iz primene tog gledišta. On tvrdi da postoji (Djuijeve) pragmatistička estetika koja polazi od drugačijih intuicija i odbacuje navodno univerzalne estetičke pretpostavke o individualnosti umetnika-genija, bezinteresnom dopadanju i samosvrhovitosti umetnosti, ali ne i šta se dobija kada takav teorijski okvir primenimo na popularnu umetnost poput fank muzike. Šusterman nas uverava da se pragmatistička estetika *može* osvrnuti na činjenicu o telesnoj aktivnosti koja je važna za doživljaj popularne muzike i njenu relevantnost za svrhe koje ostvarujemo u svakodnevnom životu, ali ne doseže i do toga da nam pokaže šta su zaključci do kojih takva estetika dolazi kada ostvari tu mogućnost. Međutim, nakon nekoliko poglavlja knjige *Pragmatistička estetika* u kojima se razmatraju opštije odlike pragmatističke estetike, od drugog njenog dela pod nazivom „Preispitivanje umetnosti“ opravdano se očekuje primena tog okvira na konkretne umetničke fenomene. Ipak, izgleda da je ova prilika propuštena u tekstu o formi i fanku usled Šustermanove fokusiranosti na opštije estetičke probleme u osnovi argumentacije njegovih protivnika. Ovakvo njegovo postupanje umnogome podseća na praksu sa kojom smo se već susreli u radu. Poput Grejsika, Šusterman se ovde konstantno nalazi u protistavu prema kritičarima popularne umetnosti, njihovim pretpostavkama i terminologiji. Nažalost, ovo je posebno uočljivo u njegovom odgovoru na šesti prigovor, u kome je on gotovo u potpunosti preokupiran Burdijeovim stavovima o formi, pa čitalac pre dobija konkretnije razloge zbog kojih francuski teoretičar nije u pravu kada je reč o popularnoj umetnosti, nego što saznaje šta čini formu ove umetnosti adekvatnom.

---

<sup>871</sup> *Ibid*, str. 8.

Dosadašnja diskusija o ulozi forme u Šustermanovom tekstu „Forma i fank“ pokazala je da dublje razmatranje forme, uprkos opravdanim očekivanjima, ipak u njemu nije sprovedeno u celosti. Predstojećom analizom teksta o hip hopu ćemo sagledati da li je u nešto konkretnijem kontekstu on uspeo da nadoknadi propušteno i odgovori na „sve prethodne optužbe“ upućene na račun popularne umetnosti.

## Forma u Šustermanovom tekstu „Lepa umetnost repa“<sup>872</sup>

### *Osnovni stavovi teksta „Lepa umetnost repa“*

Poznati Šustermanov tekst „Lepa umetnost repa“ predstavlja nastavak njegovog projekta odbrane estetskih potencijala popularne umetnosti, ali se ovog puta ta legitimizacija sprovodi iz perspektive hip hopa kao posebnog oblika popularne muzike, kao i na primeru jedne kompozicije koja pripada tom žanru. Pored namere da u njemu pokaže da popularna muzika sadrži „sve karakteristike“ jednog umetničkog dela i time predstavlja temu dostojnu estetičkog razmatranja, on u tekstu ispoljava i jednu konkretniju nameru, na osnovu koje se ovaj tekst razlikuje od poglavlja o formi i fanku u *Pragmatističkoj estetici*. Naime, Šusterman želi da pokaže da je hip hop pravi primer *postmoderne* umetnosti i povezuje različite aspekte ove vrste muzike sa postmodernističkim odnošenjem prema proizvodima kulture.<sup>873</sup> On pritom ne želi da definiše postmodernizam u umetnosti, smatrajući da se on opire takvom fiksiranom određenju. Umesto toga, on prilaže iscrpni spisak karakteristika koje pridaje umetničkim ostvarenjima ove vrste. To su „reciklirajuća apropijacija umesto unikatne, originalne kreacije, eklektično kombinovanje stilova, entuzijastično prihvatanje nove tehnologije i masovne kulture, preispitivanje modernističkih shvatanja estetske autonomije i umetničke čistote, kao i naglasak na lokalnom i temporalnom umesto navodno univerzalnom i večnom“.<sup>874</sup>

Do kojih zaključaka dolazi Šusterman u težnji ka afirmaciji hip hopa kao oblika postmoderne umetnosti? Hip hop neguje apropijaciju, naknadno oblikovanje već kreiranog umetničkog sadržaja u takozvanoj „matrici“, instrumentalnom delu pesama ove vrste, koji su sačinjeni „semplovanjem“, korišćenjem delova postojećih kompozicija i drugih zvučnih snimaka.<sup>875</sup> Kao takva, apropijacija ove vrste

---

<sup>872</sup> Deo istraživanja u ovom poglavlju sproveden je i objavljen u ovim radovima: Milenković, D. „Estetski doživljaj popularne muzike i njegova uloga u Šustermanovoj odbrani popularne umetnosti“, *Theoria 2* (2019):62, str. 83-96. Milenković, D. „Promišljanje odnosa Šustermanove estetike hip hopa i Djuijeve pragmatističke estetike“, *Estetsko i stvarno*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2018, str. 233-250.

<sup>873</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 201-215.

<sup>874</sup> *Ibid*, str. 202.

<sup>875</sup> *Ibid*, str. 202-206. Up. Brigman, Nikolaus, „Semplovanje“, u: *Leksikon savremene kulture*, str. 617. Instrumentalni deo hip hop pesama na engleskom jeziku imenuje reč „beat“. Up. „Beat“, <https://rapdictionary.com/meaning/beat/>. 14.11.2022. U srpskom jeziku se za ovaj element hip hop pesme upotrebljava izraz „matrica“. Up. Maričić, Slobodan, „Hip hop i knjiga 'Repotpisani': Kako je



preispituje mišljenje o neophodnosti originalnosti u stvaralaštvu. Na ovaj način, hip hop dovodi u pitanje romantičarsku ideju o umetniku koji kreira originalno delo ispoljavajući svoju unikatnu prirodu, kao i modernističku paradigmu unutar koje je originalnost i napredak umetnosti glavni imperativ stvaralaštva. Nadalje, na osnovu semplovanja, ovaj muzički žanr ispituje granice tradicionalne estetičke teze o jedinstvu i celovitosti umetničkog dela, a insistiranjem na lokalnim temama i problemima u tekstovima stavlja pod znak pitanja i „univerzalnost“ umetnosti.<sup>876</sup> Korišćenjem savremene tehnologije na kojoj se bazira semplovanje i prihvatanjem, ali i kritikovanjem kulturnih obrazaca masovnih medija, hip hop primenjuje postmodernistički otklon od tradicionalnih umetničkih medijuma i ne proglašava masovnu kulturu neprijateljem svega umetničkog.<sup>877</sup> Šusterman ističe da se hip hop udaljava od insistiranja na autonomiji estetskog i kantovskog odvajanja estetskog od sazajnog ili praktičnog time što se u tekstovima bavi aktuelnim problemima društva, pa čak i prenosi određena znanja svojim slušaocima.<sup>878</sup> Postmoderna priroda ovakvog pristupa društvu ogleda se u nepristajanju hip hopa na teorijsku diferencijaciju različitih sfera kulturnog života koja je obeležila moderno doba. Kada je reč o pitanju da li ova vrsta muzike uspostavlja distancu prema društvu koje u tekstovima tematizuje i kritikuje, on ističe da hip hop kao postmoderna umetnost ne prihvata organicistički pogled na društvo prema kome postoji jedno, univerzalno objašnjenje datog istorijskog trenutka, u odnosu na koji umetnost treba da bude kritički nastrojena.

U radu neću analizirati sve navedene postmodernističke karakteristike koje Šusterman ima u vidu u ovom tekstu, jer ne doprinosi svaka od njih podjednako potrazi za ulogom forme u njegovoj estetici muzike. Za razliku od poglavlja o formi i fanku, u kome je relevantnost pitanja forme podvučena naslovom, pa se detaljnija analiza teksta očekuje kako bi se sagledalo u kojoj meri formalni aspekti popularne umetnosti zaista učestvuju u odbrani njenih estetskih potencijala, ovde se nalazimo u drugačijem teorijskom kontekstu. Forma popularne muzike prosto *ne mora* biti relevantna za govor o svim navedenim karakteristikama hip hopa, kojima Šusterman brani njegovu

---

Srbija dobila prvi 'rep bukvar', *BBC News na srpskom*, 17 januar 2021, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-55447527>. 14.11.2022.

<sup>876</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 206-208.

<sup>877</sup> *Ibid*, str. 208-211.

<sup>878</sup> *Ibid*, str. 211-215.

umetničku i postmodernističku prirodu. Prethodna analiza stavova koje je ispoljio u tekstu o formi i fanku pokazala je da je on svestan da je njegova diskusija o formalnim aspektima popularne umetnosti nekompletna i da naredno poglavlje u knjizi predstavlja priliku da ta tematika dublje obradi. Međutim, to i dalje ne čini formu ni centralnom, ni posebno relevantnom temom za širu argumentaciju o estetskoj relevantnosti hip hopa. Bez konkretnijeg povoda koji je postojao u slučaju teksta „Forma i fank“, tražiti udeo forme na svim nivoima Šustermanovog govora o hip hopu značilo bi učitati u tekst ciljeve i metode koje su njemu strane i, u slučajevima u kojima o formi ne govori, optužiti ga da ne radi ono što bi se, iz drugačije perspektive, smatralo neophodnim. Zbog toga ću se u predstojećoj analizi prvog dela teksta „Lepa umetnost repa“ koncentrisati na one momente u kojima se sam Šusterman bar u izvesnoj meri osvrće na formalne aspekte ove vrste muzike i u kojima njegova argumentacija sugerise da je ove aspekte potrebno uzeti u obzir. Izuzetno, ukoliko bi se neka od analiza koje on sprovodi u ovom tekstu mogla učiniti ubedljivijom iz perspektive analize forme, istaći ću one formalne odlike hip hopa kojima bi se njegova argumentacija mogla odvesti korak dalje.

Drugi deo teksta o hip hopu predstavlja prekid diskusije o tome da li hip hop poseduje karakteristike postmodernizma i posvećen je širem razmatranju pitanja zašto je potrebno hip hop nazivati umetnošću.<sup>879</sup> U njemu se Šusterman okreće malo drugačijem predmetu interesovanja, jer se pitanje umetničkog statusa hip hopa sada razmatra gotovo isključivo uz pomoć analize *teksta* vokalno-instrumentalnih ostvarenja ove vrste. Drugačija je i metodologija kojom on razvija svoje ideje, budući da ovo razmatranje sprovodi analizom konkretnog primera pesme „Talkin’ All That Jazz“ grupe *Stetsasonic*, čije stihove navodi u celosti.<sup>880</sup>

Zaključci njegove analize u drugom delu „Lepe umetnosti repa“ su da tekst hip hopa poseduje odgovarajuću kompleksnost na nivou značenja, koju od umetnosti očekuju zastupnici tradicionalnih oblika stvaralaštva. On ukazuje na različite nivoe značenja koje podrazumeva taj tekst već svojim naslovom i igrom reči „jazz“ pomenute u njemu, jer ta igra doprinosi isticanju umetničkog statusa hip hopa. Takođe, ovi tekstovi problematizuju čak i određene filozofske probleme, kao što je moć reči, javno

---

<sup>879</sup> *Ibid*, str. 215-235.

<sup>880</sup> Up. „Stetsasonic – In Full Gear“, <https://www.discogs.com/release/141371-Stetsasonic-In-Full-Gear>. 14.11.2022.

izrečene i sa pozicije autoriteta, da delegitimiše jedan oblik stvaralaštva poput hip hopa. Na primeru pomenute pesme, on govori o različitim strategijama koje ova grupa upošljava da sadržajem svog teksta odbrani hip hop od svojih kritičara, poput upućivanja na afroameričku muzičku tradiciju koju revitalizuje i čije društvene vrednosti nastavlja da promovise. Konačno, Šusterman se osvrće na to da se u samim hip hop pesmama ispoljava svest o umetničkoj prirodi ovog žanra, na koju se ukazuje isticanjem veština di-džeja i vokalnog izvođača, povezanosti hip hopa sa drugim oblicima afroameričke muzike, opozicionarskoj nastrojenosti prema društvu i kulturnom establišmentu, kao i u različitim oblicima ispoljavanja kreativnosti. Ovde on dolazi i do pitanja forme, ističući sklonost hip hop autora ka formalnom eksperimentisanju, što potvrđuje podvlačeći neke od već pomenutih odlika semplovanja, a zatim pokazuje kako ovi autori brinu o formi i kada je reč o tekstu, analizirajući strukturalne karakteristike teksta pesme „Talkin’ All That Jazz“.<sup>881</sup>

Budući da se gotovo isključivo tiče odlika teksta pomenute hip hop kompozicije, ovaj deo nije od posebnog interesa za razmatranje značaja forme u Šustermanovoj estetici muzike, jer u njemu nema direktnijeg osvrta na *muzičku* formu ove vrste popularne umetnosti. Ipak, kao što je pomenuto i prilikom razmatranja Grejsikove estetike, tekst pesme u popularnoj muzici može imati formalne odlike, a on takođe može svedočiti i o strukturalnoj organizaciji kompozicije, pa je potrebno osvrnuti se i na Šustermanove stavove na ovom mestu. U drugom delu teksta o hip hopu nalazimo i poseban povod za tematizaciju pitanja forme iz perspektive analize teksta, budući da se u poslednjem potpoglavlju forma eksplicitno pominje u nazivu: „Artistička samosvest, kreativnost i forma“.<sup>882</sup> Šustermanovi naslovi su već jednom izneverili naša očekivanja, ali ćemo mu i ovoga puta poverovati i razmotriti ulogu koja se formi dodeljuje u ovom odeljku teksta.

---

<sup>881</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 230-235.

<sup>882</sup> *Ibid*, str. 230.

1) Aproprijacija i semplovanje

Šusterman se već prilikom govora o aproprijaciji i semplovanju osvrće na formalne inovativnosti hip hopa, što uliva nadu da će u ovom tekstu zaista ostvariti prethodno najavljeno razmatranje sličnosti između popularne i visoke umetnosti iz perspektive njihovih „formalnih kvaliteta“. On ovu diskusiju počinje tvrdnjom da je „artistička aproprijacija istorijski izvor hip hop muzike, a ona i danas ostaje jezgro njene tehnike i centralna odlika njene estetske forme i poruke“.<sup>883</sup> Ispitajmo nešto detaljnije u kojim aspektima hip hopa Šusterman pronalazi primenu veština aproprijacije, kako bismo sagledali koje su od tih karakteristika hip hopa važne za razmatranje uloge forme u toj muzici.

Kao što je već pomenuto, Šusterman prilikom govora o aproprijaciji u hip hopu ima u vidu *semplovanje* kao metodu kreiranja instrumentalne matrice. Ova specifična umetnička praksa, koja nije ograničena samo na muzičku produkciju,<sup>884</sup> u slučaju hip hopa predstavlja upotrebu delova već postojećih kompozicija, snimljenih na odgovarajući muzički medijum poput ploče, CD-a ili digitalnog fajla.<sup>885</sup> Ona je uporediva sa upotrebom kolaža u (postmodernoj) likovnoj umetnosti, budući da semplovi u hip hopu dobijaju novu, ponekad vrlo drugačiju ulogu od one koju su imali u originalnom delu. Matrica predstavlja muzičku podlogu u hip hop kompoziciji na temelju koje se izvodi takozvano „repovanje“, karakteristično vokalno izvođenje koje se pripisuje ovom muzičkom žanru.<sup>886</sup> Kreiranje matrice najčešće se vezuje za semplovanje ritmičkih delova originalne kompozicije, ali nije ograničeno na te aspekte. Matrica često podrazumeva nekoliko slojeva različitih muzičkih semplova, od kojih su neki ritmički, dok su drugi melodijski ili predstavljaju zvučni efekat koji je producent pronašao u jednoj kompoziciji.

---

<sup>883</sup> *Ibid*, str. 202. Up. „Appropriation“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>. 14.11.2022.

<sup>884</sup> Up. „Sampling“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sampling>. 14.11.2022.

<sup>885</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 206. Up. i „sampling“ u: *The Oxford Dictionary of Music*<sup>2</sup>, Michael Kennedy i Joyce Kennedy (ur.), Oxford University Press, Oxford, New York, 2013, str. 736.

<sup>886</sup> Up. Grupen, Klaus, „Black music“, u: *Leksikon savremene kulture*, str. 77-78. Izraz „repovanje“ se odomaćio u srpskom jeziku za ovu vrstu vokalnog izvođenja. Up. Stevanović, Nemanja, „Srbija, kultura i muzika: Jezičko 'majanje' po hip-hopu“, *BBC News na srpskom*, 11. avgust 2022, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-62289669>. 14.11.2022.

O veštini semplovanja i stvaralaštvu do koga ona dovodi u hip hopu Šusterman govori na nekoliko načina. On se primarno osvrće na originalnu tehniku kreiranja matrice u hip hopu – različite metode manipulisanja gramofonskim pločama kojima autori ove muzike dolaze do željenih semplova, nazivajući ih „formalnim sredstvima“ (*formal devices*) hip hopa.<sup>887</sup> Šusterman u tekstu ima u vidu jednostavno kombinovanje semplova koji pripadaju različitim kompozicijama (*mixing*), ritmičnu reprodukciju kraćih semplova na gramofonu koji imaju perkusivni efekat (*punch phrasing*), ali i takozvano „skrečovanje“ (*scratching*). Skrečovanje je proizvođenje specifičnih zvukova uz pomoć manuelne kontrole ploče na gramofonu.<sup>888</sup> Ove nove oblike umetničkog izražavanja u hip hopu Šusterman u tekstu povezuje i sa sklonošću muzičara koji neguju ovaj žanr ka eksperimentisanju sa novim tehnologijama, što je, kao što je pomenuto, takođe istakao kao postmodernističku tendenciju ove vrste muzičke umetnosti.

Nešto konkretnije povezivanje hip hopa sa umetničkim metodama aproprijacije Šusterman sprovodi pokazivanjem da ova vrsta muzike nastaje na temelju semplovanja disko, fank i rok muzike sedamdesetih godina.<sup>889</sup> Muzički producenti hip hopa su preuzeli one delove disko, fank i rok numera koji najviše podstiču publiku na ples, a tehnike semplovanja i manipulisanja gramofonskim pločama su preuzeli od di-džejeva iz disko ere.<sup>890</sup> Razloge za ovakvo postupanje Šusterman pronalazi u činjenici da hip hop nastaje kao oblik plesne muzike, a težnju ka aproprijaciji smatra osnovnom karakteristikom afroameričkog muzičkog stvaralaštva, jer su se i rani oblici džeza predstavljali obrade popularnih pesama toga doba.<sup>891</sup> Hip hop kao žanr koji nastaje pod okriljem afroameričke kulture (iako nije ograničen na nju) nastavlja da ostvaruje njene estetske sklonosti u drugačijem vremenu, koje muzičkim stvaraocima dopušta da svoje umetničke poduhvate kreiraju alternativnim tehnikama koje omogućava savremena tehnologija.

---

<sup>887</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 204.

<sup>888</sup> Up. „scratch (a.k.a. scratching)“, u: Gallagher, Mitch, *The Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies*, Course Technology PTR, Boston, 2009, str. 186.

<sup>889</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 204-205.

<sup>890</sup> Up. Keyes, Cheryl Lynette, *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2004, str. 40.

<sup>891</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 203.

Aproprijaciju Šusterman ne ograničava samo na kreiranje matrice specifično muzičkog aspekta hip hop kompozicije. On aproprijacijom smatra i sklonost vokalnih izvođača, odnosno tekstopisaca, da u kreiranju teksta iskoriste jezičke fraze poznate određenoj kulturi, poput uvreženih izreka i „poslovica“, koje u kontekstu hip hopa mogu zadobiti i drugačiji smisao.<sup>892</sup> Ova teza, kao i veliki deo predstojeće Šustermanove diskusije o hip hopu, tiče se njenog značenja, odnosno sadržaja sa kojim recipijent ove muzičke umetnosti dolazi u dodir.

Iako formu pominje na pomenutim mestima u odeljku o aproprijaciji u hip hopu, Šusterman se ne osvrće detaljnije na to koje su odlike forme hip hopa i koji je njihov značaj u doživljaju i vrednovanju ove vrste muzike. Štaviše, kao što je uočljivo, on je ovde u potpunosti preokupiran opisivanjem specifičnih muzičkih tehnika u toj vrsti muzike i izlaganjem istorijata tog žanra, pa je potrebno dodatno obrazložiti u kom smislu on navedene aspekte hip hopa smatra „formalnim“. Najpre treba istaći da on sâm koristi dihotomiju forme i sadržaja u diskusiji o aproprijaciji, izdvajajući formom karakteristike instrumentalne matrice, a sadržajem tematiku o kojoj je reč u tekstovima hip hopa ili značenje koje hip hop autor unosi u pesmu semplovanjem tuđih govora, prime radi, reči poznatih političkih aktivista.<sup>893</sup> On u diskusiji o aproprijaciji ne objašnjava konkretnije kako su različiti načini korišćenja gramofona, kombinovanja i kreiranja semplova povezani sa formom hip hop kompozicije, ali se može pretpostaviti da oblikovanje matrice rezultira kreiranjem određenih formalnih karakteristika, pa ova činjenica zahteva detaljnije obrazloženje.

Nadalje, o formi se na pomenutim mestima ne govori kako bi se imenovala struktura kompozicija ove vrste, budući da se pod „formalnim sredstvima“ izdvajaju specifični umetnički postupci semplovanja i skrećovanja koji ne determinišu aranžman kompozicije. Teorijske okolnosti koje Šusterman uspostavlja na početku teksta o hip hopu ne podrazumevaju ni epistemologizovani pojam forme u savremenom formalizmu. Ne samo da se forma ovde ne utemeljuje na neposrednoj evidenciji čula, već on prećutno podrazumeva da slušalac interpretira uočene muzičke karakteristike uzimajući u obzir odgovarajući kontekst koji nije dat direktnom čulnom opažaju. Kompletan Šustermanova argumentacija o hip hopu kao aproprijaciji podrazumeva da slušalac dolazi u dodir sa instrumentalnom matricom *znajući* da je reč o semplovanom

---

<sup>892</sup> *Ibid*, str. 203, 223-227.

<sup>893</sup> *Ibid*, str. 204-205.

materijalu prilagođenom novim umetničkim potrebama.<sup>894</sup> Slušalac ne apstrahuje od te činjenice u potrazi za opažajnim karakteristikama ove muzike, već su mu, štaviše, često poznate i originalne kompozicije iz kojih su dobijeni semplovi.

Da li je Šustermanov pojam forme blizak značenju koje ovom terminu pridaje Hanslik? Ukoliko se pod tim pojmom podrazumevaju tonski odnosi apstrahovani od konkretnog izvođenja, on ne odgovara smislu koji Šusterman pridaje semplovanju kao „formalnom sredstvu“ u kreiranju hip hopa. Pragmatistički estetičar naglašava da se aproprijacija u džezu vrši nad „apstraktnim muzičkim paternima“ prethodno poznate popularne muzike, dok se u slučaju hip hopa ona sprovodi nad „konkretnim zvučnim zapisima“ koji postaju izražajno sredstvo.<sup>895</sup> Karakteristike samog zvuka se ovde smatraju posebno važnim jer se stvaralačke intervencije autora matrice direktno vrše nad njima, a skrečovanje predstavlja metodu kreiranja specifičnih zvukova kojima se matrica čini zanimljivijom. Ipak, budući da se i uz pomoć snimljenih semplova uspostavljaju melodijski, harmonski i ritmički *odnosi* između muzičkog materijala koji se nalazi na ploči kao nosaču zvuka, Šusterman se implicitno približava i hanslikovskom značenju pojma forme, kome se pridodaje zvuk kao ravnopravno izražajno sredstvo. On ne govori o melodijskim i harmonskim karakteristikama hip hop kompozicija, ali stavlja poseban naglasak na ritmičke aspekte ove vrste muzike, derivirane iz disko, fank i rok tradicije i najčešće semplovane iz numera ovih žanrova.<sup>896</sup> Semplovanje se primenjuje u hip hopu pre svega da bi se obezbedila odgovarajuća ritmična pratnja za „repovanje“ kao specifično vokalno izvođenje u ovoj vrsti muzike, ali i za ples, koji je bio od presudne važnosti u ranim danima hip hopa. Uostalom, iako to Šusterman ne ističe, skrečovanje je ritmičko poigravanje sa posebno proizvedenim zvukovima na gramofonu. Njime se (osim u posebnim okolnostima), ne kreira melodijski tok, a zvuk „skreča“ se ne javlja u ovim kompozicijama izolovano.<sup>897</sup>

U tom smislu, „formalno“ u ovako uspostavljenom kontekstu bliže je Hanslikovom pojmu specifično muzičkog (koje uključuje i formalno), nego njegovom užem pojmu

---

<sup>894</sup> *Ibid*, str. 205.

<sup>895</sup> *Ibid*, str. 203.

<sup>896</sup> *Ibid*, str. 203-204.

<sup>897</sup> Za izuzetke od ove pravilnosti, videti dokumentarni film o skrečovanju pod nazivom „Scratch“ (2001). Up. „Scratch“, <https://www.imdb.com/title/tt0143861/>. 14.11.2022.

forme. U slučaju hip hopa, specifično muzičko podrazumeva sva muzička sredstva koja su na raspolaganju producentu (odnosno, u ranijim danima hip hopa, di-džeju) koji kreira matricu, a isključuje značenja sa kojima recipijent dolazi u dodir preko teksta pesme. Bez obzira na posebno isticanje ritmičkih odlika, u Šustermanovom tekstu se karakteristike zvuka ravnopravno tretiraju sa drugim muzičkim odlikama kompozicije, što je razumljivo i očekivano, budući da se govori o žanru čija kreacija u potpunosti počiva na zvučnim zapisima. U ovakvim teorijskim okolnostima, otvorena diskusija o specifično muzičkim aspektima hip hopa (pa i o formalnim u Hanslikovom smislu te reči), uočljivim u instrumentalnoj matrici koja prati repovanje, može biti plodna za estetičko razmatranje hip hopa. Moglo bi se iz estetičke perspektive razmatrati da li su semplovanjem izvršene neke intervencije nad ritmičkim karakteristikama originalnih kompozicija, da li postoje ritmičke specifičnosti prilikom skrećivanja koje su važne za odgovarajući doživljaj ove vrste muzike i tome slično. Iz perspektive analize recepcije, moglo bi se sagledati u kojoj meri su ritmičke karakteristike hip hopa značajne slušaocima (u poređenju sa značenjima koje im nudi tekst), da li se melodijske i harmonske odlike ove muzike semplovanjem preuzimaju iz originalnih kompozicija i koja je njihova važnost u muzici u kojoj repovanje ne kreira melodijski tok. Međutim, Šusterman ne razmatra nijedno od ovih pitanja na pomenutom mestu, iako se veliki deo navedenih estetičkih tema ne tiče samo forme, već i uloge apropijacije ritmičkih, melodijskih i harmonskih karakteristika semplovane numere.

Iako se konkretniji estetički problemi forme i apropijacije ne otvaraju na pomenutom mestu, Šustermanovo ukazivanje na specifično muzičke metode hip hopa u govoru o „aproprijaciji“ zaista uspeva da poveže ovu vrstu popularne muzike sa oblicima postmoderne umetnosti. Međutim, pitanje je da li konsekvence njegove argumentacije sežu i do opštijih ciljeva koje on sebi namenjuje u tekstovima o hip hopu i o formi i fanku. Kao što je pomenuto, govorom o „aproprijaciji“ Šusterman želi da istakne i njen „estetski legitimitet“, prema njegovim sopstvenim rečima sa početka teksta „Lepa umetnost repa“.<sup>898</sup> Na koji način on ostvaruje ovaj cilj? Izgleda da on to želi da učini pokazujući da se ona ne može smatrati ništa manje vrednim predmetom teorijskog proučavanja nego postmoderna visoka umetnost. On ovu zamisao ostvaruje, primera radi, povezivanjem kompozicija hip hopa sa umetničkim delima

---

<sup>898</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 201.



Marsela Dišana (*Marcel Duchamp*).<sup>899</sup> Da li se „estetski legitimitet“ popularne umetnosti zaista potvrđuje kada se, prema rečima sa kraja poglavlja o formi i fanku, njena „estetska vrednost“ brani pokazivanjem da u njoj postoje karakteristike koje „kritičari pripisuju visokoj umetnosti“?<sup>900</sup> Preciznije rečeno, da li će pokazivanjem da postoje sličnosti između dela hip hopa i Dišanovog „redimejda“ učiniti kompoziciju ovog žanra legitimnom za teoretičare različitih orijentacija, recimo autore poput Adorna i Burdijea?

Izgleda da Šusterman od takvog poduhvata očekuje da će kritičari popularne muzike automatski prihvatiti da uključe fenomene ove vrste u kontekst govora o dišanovskoj postmodernističkoj umetnosti, kao da oni unutar teorijske paradigme koja favorizuje visoku umetnost ne mogu imati i objašnjenje zašto „redimejd“ jeste umetnost, a hip hop nije. Možda bi se razlikovanje postmoderne likovne umetnosti i hip hopa uspešno sprovedo iz perspektive institucionalističke teorije o pojmu umetnosti, pokazivanjem da hip hop još uvek nije dobio svoje mesto u dominantnim institucijama kulture, da njeni stvaraoči ne dobijaju subvencije za kreiranje svojih dela i da se o hip hopu (još uvek u dovoljnoj meri) ne uči na časovima muzičke kulture.<sup>901</sup> Ukoliko bi zastupnici postmoderne umetnosti preuzeli ovakvu strategiju, oni bi doveli u pitanje Šustermanovu argumentaciju, bez obzira na sličnosti između ovih oblika stvaralaštva, poput činjenice da i u jednom i u drugom postoji aproprijacija.

Iako govorom o aproprijaciji Šusterman povezuje hip hop sa postmodernom umetnošću, ne odgovaraju sve karakteristike instrumentalne matrice koje on ima u vidu postmodernom prilagođavanju postojećih kulturnih tvorevina novim oblicima stvaralaštva. Skrećovanje se ne može s punim pravom smatrati aproprijacijom, jer se njime proizvode *novi* zvuci koji gotovo nimalo ne liče na korišćene delove originalnih kompozicija. I sam Šusterman je svestan da se slušanjem hip hop numere koja sadrži skrećovanje ne može prepoznati semplovani muzički izvor, ali on ne povlači konsekvence iz ove razlike između jednostavnog semplovanja i skrećovanja.<sup>902</sup> Za

---

<sup>899</sup> *Ibid*, str. 204-205. Up. i Rynänen, Max, „Living Beauty, Rethinking Rap: Revisiting Shusterman’s Philosophy of Hip Hop, u: *Shusterman’s Somaesthetics*, str. 81.

<sup>900</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 200.

<sup>901</sup> O institucionalističkom razumevanju pojma umetnosti, videti u: Adajian, Thomas, „The Definition of Art“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition>. 14.11.2022.

<sup>902</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 204.

razliku od semplovanja, u kome se koriste delovi postojećih pesama ili drugih audio zapisa, u skrečovanju muzički autor koristi gramofon kao instrument. Gramofon postaje izvor jednostavnih zvukova, takozvanih „skrečeva“ koji nastaju brzim pomeranjem ploče napred-nazad, a ove novonastale zvukove muzički autor smešta u zanimljive ritmične odnose i kreira unikatan efekat, kojim se najčešće upotpunjava matrica u hip hopu. U takvim okolnostima se teško može govoriti o aproprijaciji, jer se ono što se „prilagođava“ novoj upotrebi u okviru hip hop pesme, a to je kratak audio zapis koji se „skrečuje“, ne upućuje na izvor iz koga novokreirani zvuk potiče, a sličan umetnički efekat se može postići uz pomoć mnogih, međusobno različitih snimljenih zvukova. Takođe, za razliku od jednostavnog semplovanja delova kompozicija koje rezultira stvaranjem matrice, skrečovanje kao takvo ne dovodi do matrice – ono nije samostalno i gotovo uvek se javlja, osim u određenim izuzecima, na temelju već kreirane ritmičke podloge (koja je često, kao što uviđa i Šusterman, semplovana).<sup>903</sup> U tom smislu, gramofon se može smatrati instrumentom koji izvodi solo deonicu u hip hop muzici, kao što to električna gitara čini u roku.

## 2) Celovitost, integritet i estetska autonomija hip hopa

Bez drastičnije dopune inicijalnog razmatranja muzičkih tehnika koje se koriste u hip hopu, Šusterman u nastavku teksta dodatno podvlači postmodernistički potencijal ove vrste muzike isticanjem da je semplovanje u suprotnosti sa tradicionalnim idejama o celovitosti, integritetu i autentičnosti umetničkog dela, ali i tezama o njegovoj univerzalnosti i estetskoj autonomiji.<sup>904</sup> Delo sačinjeno od semplova je „kolaž“ kreiran od prethodno postojećih muzičkih kompozicija, čija je celovitost samim činom semplovanja narušena, a nedodirljivi integritet prevladan.<sup>905</sup> Nova muzička kreacija bazirana na semplovima takođe se ne uspinje do statusa nepokolebljivog integriteta koji se pridaje visokoj umetnosti, jer se kolažna priroda hip hopa ne sakriva posebnim stvaralačkim intervencijama. Kao što je pomenuto u diskusiji o aproprijaciji, slušalac zna, odnosno čuje da je matrica sačinjena od semplova. Pretpostavku o autentičnosti tehnika semplovanja dovodi u pitanje i činjenicom da

---

<sup>903</sup> *Ibid.* Za samostalno korišćenje skrečovanja, videti dokumentarni film „Scratch“ (2001). Up. „Scratch“, <https://www.imdb.com/title/tt0143861/>. 14.11.2022.

<sup>904</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 206-208, 211-215.

<sup>905</sup> *Ibid.*, str. 206.

sam stvaralački proces ne mora izvesti jedan umetnik, prateći ovaj proces od početka do kraja, već je moguće imati delo u kome su semplovi sačinjeni na jednom prostoru i u jednom vremenskom periodu, dok su matrica i vokalna linija kreirani na drugačijem mestu i vremenskom trenutku.

U napomenama o celovitosti i autentičnosti Šusterman se ne osvrće na formalne aspekte hip hopa, pa one nisu posebno važne u ovom radu. Ipak, razmatranje tih odlika hip hopa u kontekstu njihovih formalnih karakteristika bi moglo upotpuniti diskusiju koju on otvara u ovom odeljku. Ukoliko je celovitost hip hop kompozicije u izvesnom smislu narušena time što je ona kreirana uz pomoć semplova, da li bi se time dovelo u pitanje i njeno formalno jedinstvo? Bez obzira na to da li autor matrice sempluje ritam iz fank kompozicije iz sedamdesetih godina i kombinuje ga sa zvucima sintisajzera iz osamdesetih godina, on i dalje vodi računa o tome da se ova dva različita sempla slažu na osnovu svojih ritmičkih karakteristika, ali i melodijskih i harmonskih odlika. Ovo se posebno odnosi na to kako su matrice kreirane u ranim danima hip hopa. Ubrzavanje i usporavanje kretanja gramofonske ploče menja tempo i tonalitet snimljene kompozicije, pa kombinovanje semplova mora da uzme u obzir i tu okolnost, kako kreirani „kolaž“ ne bi rezultirao totalnim ritmičkim haosom i disharmonijom. Identičnu situaciju smo već imali i u slučaju Grejsikove estetike: i taj autor je pogrešno pretpostavio da se „baza“ formalnih karakteristika kompozicije ne menja promenom brzine na gramofonu.<sup>906</sup> Uzimanje u obzir tonaliteta kompozicije je važno i u slučaju veštine di-džejinga, na osnovu koje je hip hop i nastao. Zato se ono danas smatra neizostavnim za praktikovanje ove veštine, a neki savremeni gramofoni sadrže čak i elektronsku kontrolu visine tona prilikom promene brzine, kako bi se izbegli prethodno ilustrovani problemi.<sup>907</sup>

Iako ni u diskusiji o celovitosti i integritetu, kao ni u predstojećem odeljku o korišćenju tehnologije i odnosu hip hopa prema masovnim medijima, nema upućivanja na pitanja forme ove vrste muzike, na formalna svojstva se Šusterman osvrće u poslednjem delu analize srodnosti hip hopa i postmodernizma, i to u negativnom kontekstu. Kao što je prethodno ilustrovano, u delu teksta pod nazivom

---

<sup>906</sup> Up. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 89.

<sup>907</sup> Up. Wilson, Kieran i Bennett, Buster, “What is Harmonic Mixing - The Ultimate Guide For Beginner DJs”, July 19, 2021,

<https://www.londonsoundacademy.com/blog/what-is-harmonic-mixing-the-ultimate-guide-for-beginner-djs>. 14.11.2022.

„Autonomija i distanca“ Šusterman pokazuje kako se ova dva tradicionalna estetička pojma ne mogu s pravom primeniti na savremeni fenomen hip hopa.<sup>908</sup> Pojam estetske autonomije on objašnjava ukazivanjem na kantovsku diferencijaciju sazajnih, estetskih i moralnih sudova, da bi zaključio da je rezultat ovakve podele u sferi estetskog „distancirana, bezinteresna kontemplacija formalnih svojstava“.<sup>909</sup> U identičnom maniru kao u prvim delovima *Pragmatističke estetike*, Kantovo bezinteresno dopadanje se proglašava suprotnošću pragmatističkom razumevanju estetskog doživljaja kao iskustva koje pripada svakodnevnom životu. Hip hop muzika, koja se u svojim tekstovima obraća društvu u okviru koga nastaje, deli sa Djuijeovom estetikom isti pogled na ulogu estetskog u svakodnevnom životu, smatra Šusterman.<sup>910</sup> Umesto formalističke orijentacije koju pripisuje Kantu, „reperi zahtevaju estetiku duboko otelovljenog, participirajućeg angažovanja sa sadržajem kao i sa formom“.<sup>911</sup>

Udaljavanje hip hopa od formalističkih tendencija tradicionalnih estetika i povezivanje ovog žanra sa pragmatističkim tendencijama sasvim je na mestu i potpuno je očekivano u knjizi o pragmatističkoj estetici. Djuijeova estetika, na temelju koje Šusterman formuliše svoj teorijski projekat, jeste kritički nastrojena prema Kantovom insistiranju na bezinteresnom dopadanju, iako je Djui skloniji da estetsku autonomiju objasni iz perspektive klasnih odnosa i društvenih okolnosti u 19. veku nego na osnovu opštijih pretpostavki novovekovne filozofije.<sup>912</sup> Budući da se Šusterman ni u ovom tekstu ne osvrće dovoljno na osnove pragmatističkog učenja koje je prethodno izložio (a razlozi za to leže u činjenici da je ovaj tekst objavljen nezavisno od pomenute knjige) pomenuti osvrt je više nego dobrodošao za čitaoce zainteresovane za preispitivanje umetnosti iz ove perspektive. Istovremeno, ova diskusija njemu pruža priliku da se osvrne na doprinose koje hip hop ima u američkom društvu krajem 20. veka. Šusterman ističe da tekstovi pesama koje pripadaju ovom žanru najčešće govore o izazovima i problemima života u getu, različitim oblicima društvene interakcije unutar jedne zajednice (o ljubavi,

---

<sup>908</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 211-215.

<sup>909</sup> *Ibid*, str. 212.

<sup>910</sup> *Ibid*.

<sup>911</sup> *Ibid*, str. 214.

<sup>912</sup> Up. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 8-10, 217, 252-253.

prijateljstvu, porodičnim odnosima i tome slično), ali i političkim temama.<sup>913</sup> Recipijent hip hop kompozicije dolazi u dodir i sa različitim iskustvima ljudi koji hip hop tekstove stvaraju unutar sličnih prostorno-vremenskih koordinata, saoseća sa njima, deli sa njima iste moralne, estetske i druge vrednosti, dobija nove informacije i upija nove oblike ponašanja, pa čak biva motivisan i da menja društvo u kome živi. Konačno, Šusterman prilaže i zanimljivu informaciju da je sama hip hop muzika doprinela učenju čitanja i pisanja u određenim zajednicama.<sup>914</sup>

Kao što je uočljivo, pragmatistička alternativa tezi o estetskoj autonomiji na ovom mestu je izložena detaljnim osvrtom na pozitivan uticaj koji u društvu može imati sadržaj hip hopa. Međutim, kako u ovoj novoj pragmatističkoj paradigmi, koja prevladava estetsku autonomiju i distancu, izgleda interesovanje recipijenata za formu hip hopa? Mimo kritike formalističkog insistiranja na kontemplaciji formalnih svojstava, Šusterman se u ovom odeljku ne osvrće na doprinose formalnog. Ako on tvrdi da slušaoci ove muzike zadržavaju „estetiku (...) angažovanja sa sadržajem, kao i formom“,<sup>915</sup> zašto elaboracija njihovog dodira sa formom izostaje na ovom mestu? Ovaj autor bi mogao odgovoriti da su formalni aspekti već tematizovani u prvom odeljku o aproprijaciji i semplovanju. Međutim, oslanjanje na prethodno razmotrene karakteristike muzičke matrice u kojima se neguje aproprijacija ne pomaže u odgovoru na ovo pitanje, jer se formalnim invencijama koje donosi semplovanje i skrećovanje može pristupiti i bezinteresno, odnosno formalistički. Čitalac teksta o hip hopu ne zna kako i u kojoj meri je doživljaj matrice nastale primenom „formalnih sredstava“ semplovanja kompatibilan sa pragmatističkim pogledom na estetsko iskustvo muzike u kome je svakodnevna (i društvena) relevantnost estetskog istaknuta u prvi plan, pa je potrebno pokazati kakvo mesto ima forma u novoj, pragmatistički motivisanoj paradigmi. Međutim, izgleda da razmatranje forme i u ovom slučaju, kao i u tekstu „Forma i fank“, izostaje zbog problematične argumentativne strategije koju Šusterman preuzima na sebe. Na insistiranje na *formi* koje se pronalazi kod zastupnika suprotne orijentacije reaguje se isticanjem estetskih potencijala *sadržaja*, a ne demokratizacijom formalnog i sadržajnog, a o formalnom se ne govori, jer formu u datom sporu zastupa sukobljena strana. I u ovom slučaju se nameće pitanje da li se

---

<sup>913</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 209-213.

<sup>914</sup> *Ibid*, str. 213.

<sup>915</sup> *Ibid*, str. 214.

govor o formi izbegava kako se ne bi nehotice prihvatili teorijski obrasci formalizma koji je implicitno ili eksplicitno predmet kritike.

Iako izostaje iz Šustermanove tematizacije, diskurs o formi nije ni ovde neusklađiv sa teorijskim kontekstom koji on uspostavlja, a to je u ovom slučaju pragmatistička interpretacija doživljaja hip hopa. Ukoliko se forma ne apsolutizuje kao jedini specifično estetski element muzičkog dela i ne ograničava na odlike uočljive neposrednim iskustvom, ona može dovesti do poboljšanja iskustva svakodnevnog života, kao što to očekuje pragmatistička estetika.<sup>916</sup> Kad Šusterman ističe da je alternativa bezinteresnom dopadanju *telesna* reakcija na muziku u pragmatističkoj estetici, najpre treba istaći da ovakvo iskustvo obezbeđuju primarno njene formalne odlike, odnosno ritam, a ne sadržaj i značenja koja su u prvom planu u ovom odeljku teksta. Telesno reagovanje na ritmičke odlike hip hopa nije od sekundarnog značaja u odnosu na „znanja“ koja recipijent dobija interpretacijom teksta, budući da je ono utkano u same osnove ovog žanra, koji je i nastao kao oblik muziciranja na kućnim žurkama, plesnim manifestacijama u školi, u parkovima i tome slično.<sup>917</sup> Istovremeno, ove formalne odlike recipijenta hip hopa upućuju na bogatu tradiciju afroameričke muzike. Ukoliko, zajedno sa Šustermanom, hip hop sagledavamo kao proizvod afroameričke kulture,<sup>918</sup> možemo istaći da autori matrice koji pripadaju ovoj tradiciji najčešće koriste semplove pesama nastalih u tim kulturnim okvirima – oslanjajući se na afroameričku muziku poput disko, fank, soul i bluz kompozicije.<sup>919</sup> Formalne karakteristike ove semplovane muzike, prilagođene novom kontekstu hip hopa, omogućavaju recipijentu uvid u specifičnosti afroameričke muzičke umetnosti, poput sinkopiranih ritmova i korišćenja bluz lestvica, a time mu omogućavaju bliže upoznavanje i razumevanje ove kulture.

Sledstveno tome, koncentrisanje na njena formalna svojstva može pobuditi u recipijentu komunikaciju sa jednom kulturom, a ne mora biti znak njegovih formalističkih sklonosti. Međutim, kao i u slučaju Grejsikove estetike i njegove

---

<sup>916</sup> I sam Djui je pisao o „formi“ u knjizi *Umetnost kao iskustvo*, ali je taj termin upotrebljavao u širem smislu, koji nije lako usklađiv sa značenjem koje imamo u vidu u ovom radu. Up. Dewey, J. *Art as Experience*, str. 106-161.

<sup>917</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 204.

<sup>918</sup> Razume se, kao što i Šusterman ističe u knjizi, hip hop muzika se kreira i sluša i u drugim kulturama. Up. *Ibid*, str. 207. Up. i Price III, Emmett G. *Hip Hop Culture*, ABC Clio, Santa Barbara, 2006, str. 81-102.

<sup>919</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 203.

analize društvene simbolike muzike grupe *Led Zeppelin*, estetika muzike bi trebalo da se probije do ovih dubljih nivoa iskustva koje ima recipijent kada je reč o formi, a ne da diskusiju o formalnom sankcioniše zbog opasnosti da se time nađe na neprijateljskom terenu formalizma. Šusterman bi se tako mogao približiti govoru o svakodnevnoj životnoj relevantnosti forme hip hopa kada bi najpre sproveo osnovniji estetički zadatak – govor o specifičnostima forme ove umetnosti i ulozi koju forma ima u kompleksnim operacijama doživljaja i vrednovanja te umetnosti, operacijama koje nisu svodive na bezinteresnu kontemplaciju.

Svaku od prethodno navedenih postmodernističkih karakteristika hip hopa, od apropijacije do estetske autonomije, Šusterman sagledava u kontekstu načina na koji ova vrsta muzike učestvuje u preispitivanju tradicionalnog pojma umetnosti. Specifično hip hop stvaralaštvo nam nešto kaže o tome šta je umetnost danas i kakve su njene karakteristike, autori muzike ovog žanra kreiraju delo koje se razlikuje od načina na koji umetnost vidi jedna tradicionalna teorija. Kao takvo, ono „prkosi svakoj rigidnoj distinkciji između visoke i popularne umetnosti“, „preispituje tradicionalni ideal originalnosti i unikatnosti koji je dugo vladao našom pojmom umetnosti“, kao i „ideal jedinstva i integriteta“ i tako dalje.<sup>920</sup> Ako hip hop zaista učestvuje u dijalogu o tome šta je umetničko delo danas, on doprinosi jednoj estetičkoj, ali i metaestetičkoj problematici. Direktnim pokazivanjem da su tradicionalni estetičari u krivu povodom popularne muzike, Šusterman pokazuje šta bi trebalo da bude deo njihovog objektivnog, bezpredrasudnog estetičkog posla: time, u krajnjoj instanci, on govori i o tome šta savremena estetika (popularne muzike) treba da čini.

U kakvom je odnosu ova metaestetička problematika sa ostalim ciljevima Šustermanove teorije u ovom tekstu? Iako završava poglavlje o formi i fanku iskazivanjem namere da potvrdi „estesku vrednost“ popularne muzike, on najvećim delom u tekstu o hip hopu govori o načinima na koji karakteristike ove muzike pobuđuju preispitivanje teorijskih zabluda tradicionalnih estetičara, umesto o tome kako nam te odlike determinišu estetski doživljaj. I ovoga puta duboko zaronjen u odbranu popularne muzike od tradicionalne estetike, Šusterman kao da zaboravlja na konkretnije estetičke zadatke koje je sebi prethodno namenio. Govor o tome šta je

---

<sup>920</sup> *Ibid.* str. 202, 205, 206.

slušaocima hip hopa važno u doživljaju i vrednovanju ove vrste muzike sprovodi se tek toliko da se estetičaru tradicionalnog kalibra pokaže da njegov teorijski diskurs *zapoostavlja* određeni skup estetskih fenomena. Međutim, nakon što je taj deo posla obavljen, specifičnija diskusija o tome kako recipijent pristupa ovim fenomenima, kako ih vrednuje, koji su izazovi sa kojima se susreće stvaralac i tome slično, nedostaje u prvom delu teksta o hip hopu.

Ove okolnosti nameću pitanje o tome koji je doprinos savremene estetike popularne muzike prilikom analize ovih fenomena i zašto je potrebno baviti se ovom disciplinom danas. Čitalac ne dobija dovoljno od teorijskog diskursa ove vrste ako je prinuđen da Šustermanovu sopstvenu estetiku naknadno derivira iz njegove diskusije sa estetičkom tradicijom. I Hanslik započinje knjigu *O muzički lepom* kritikom dominantnih načina na koji se sprovodi teorijski diskurs o muzici u njegovom vremenu, da bi već u prvom poglavlju knjige prešao na izlaganje svoje teorije o doživljaju i vrednovanju muzike.<sup>921</sup> Zbog toga je potrebno sagledati da li u drugom delu teksta o hip hopu – koji je direktnije usmeren na analizu jedne kompozicije ovog žanra – Šusterman uspeva da nadoknadi propušteno i konkretizuje svoje teze o (formalnim) inovativnostima hip hopa i njihovom značaju za slušaoce.

### 3) Forma u analizi kompozicije „Talkin’ All That Jazz“

Kao što je već pomenuto, Šusterman se u drugom odeljku teksta udaljava od govora o postmodernističkim aspektima hip hopa i analizira umetničku prirodu ovog žanra na primeru teksta pesme „Talkin’ All That Jazz“ grupe *Stetsasonic*. Budući da je u ovom odeljku tekst primarna tema njegovog interesovanja, u prvom planu je njegovo značenje, odnosno *sadržaj* sa kojim recipijent dolazi u dodir i koji se može tumačiti na određeni način. Detaljnija elaboracija njegovih teza o značenju ovog teksta zahtevala bi navođenje (i prevođenje) pomenute pesme, ali ne bi doprinela diskusiji o njenoj formi i strukturi. Zbog toga ću se u analizi drugog odeljka koncentrisati samo na opštije Šustermanove stavove o ovoj kompoziciji i hip hopu kao takvom, iz kojih se može uočiti kako se ovaj autor odnosi prema problematici forme, koja, kao što je uočljivo, nije dobila značajniju obradu u prvom odeljku. Kada je reč o tematici kompozicije „Talkin’ All That Jazz“, ograničiću se na napomenu da ona predstavlja

---

<sup>921</sup> Up. Hanslik, E. *O muzički lijepom*, str. 39-42.



odgovor grupe *Stetsasonic* na kritiku umetničkog statusa hip hopa, a posebno semplovanja i oslanjanja na već postojeće kompozicije u ovom žanru, koju su krajem osamdesetih godina ispoljili zastupnici drugačijih oblika stvaralaštva. Engleska fraza „*talking jazz*“ koja se pominje u naslovu ove kompozicije koristi se kada se želi reći da neko govori gluposti, što je, između ostalog, i poruka koju pomenuti bend upućuje kritičarima hip hopa.<sup>922</sup>

Već na samom početku drugog dela teksta Šusterman iznosi i prvu napomenu koja sugeriše čitaocu da u nastavku neće biti osvrta na karakteristike muzičke forme. Šusterman tvrdi da će „apstrahovati od krucijalnih dimenzija zvuka, jer štampana stranica ne beleži ni muziku, niti oralno fraziranje i intoniranje teksta (...) [niti] kompleksne muzičke efekte i mnogostruke ritmove i tenzije između vodećeg muzičkog ritma [*beat*] i naglašavanja reči u rep izvođenju“.<sup>923</sup> Navedenim spiskom stvari koje neće uzeti u obzir u nastavku, Šusterman je praktično isključio iz predstojeće diskusije ne samo formu, već i druge specifično muzičke aspekte hip hop kompozicije. Međutim, ta napomena ipak ne odgovara njegovom postupanju u nastavku teksta, budući da se u njemu i pored toga ukazuje na „formalne inovativnosti“ koje se u hip hopu ostvaruju tehnikom semplovanja.<sup>924</sup> Primera radi, prilikom govora o postojanju kreativnosti i formalnog eksperimentisanja u hip hopu nije reč o tekstu pesama ove vrste muzike, kao što to jeste slučaj u najvećem delu ovog odeljka. Umesto toga, u njoj se ističu već izvedeni zaključci o tome kako semplovanje predstavlja transformaciju nasleđenog muzičkog materijala, kao i da se njegova originalnost ogleda u adaptaciji ove tradicije, bez obzira na što se u tom postupku koriste postojeća umetnička dela. O semplovanju se ovde govori i kao o pokazatelju da u hip hopu postoji „briga o umetničkom medijumu i metodi, koja se često smatra osnovom savremene visoke umetnosti“.<sup>925</sup> U ovim stavovima ne nalazimo drastičniju dopunu Šustermanovog mišljenja o semplovanju iskazanog u prvom delu teksta. Ipak, ponovno isticanje ovih stavova nije sasvim neopravdano na ovom mestu, budući da se semplovanje otvoreno tematizuje u tekstu „Talkin’ All That

---

<sup>922</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 216-221. Up. „Talking Jazz“, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Talking%20Jazz>. 14.11.2022.

<sup>923</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 216.

<sup>924</sup> *Ibid*, str. 232.

<sup>925</sup> *Ibid*.

Jazz“ koji je predmet njegove analize.<sup>926</sup> Jedan dodatni stav o semplovanju koji on ispoljava na ovom mestu, a tiče se i problema forme, može se smatrati problematičnim. Šusterman hip hopu pridaje semplovanje kao njegovu „najradikalniju formalnu inovaciju“.<sup>927</sup> Ovo je, istorijski gledano, vrlo upitan stav, budući da je ta muzička tehnika prisutna i u visokoj, i u popularnoj muzici pre nastanka hip hopa.<sup>928</sup>

Nešto konkretniji doprinos diskusiji o formi Šusterman pruža kada se osvrće na kritiku koherentnosti forme hip hopa, koju pripisuje muzičkom kritičaru Džonu Parelesu (*Jon Pareles*). Hip hopu se zamera njegov „fragmentarni, masovno-medijski mentalitet“ u semplovanoj muzici, ali i samom tekstu, kome se pripisuje diskontinuitet u strukturi i značenju.<sup>929</sup> Ovim povodom Šusterman izlaže svoje stavove o formi i strukturi teksta hip hop pesme, pa govori o „narativnoj formi“ i logičkom toku misli izražene u tekstovima ovog žanra.<sup>930</sup> Da bi pokrepio tu tvrdnju, on govori o rasporedu strofa i refrena u pesmi „Talkin’ All That Jazz“ i pokazuje kako on doprinosi njenom značenju.<sup>931</sup> Između ostalog, Šusterman ističe kako se svaka od strofa završava frazom iz naslova, markira strukturu pesme i podvlači temu koja je u njoj izložena – kritiku stavova protivnikâ hip hopa. Pored isticanja tematike koja je predstavljena u njoj, ova simetričnost pomenutih strofa svaki put slušaocu najavljuje da će, neposredno nakon fraze iz naslova, nastupiti muzički deo pesme. Na kraju, on napominje da postoji i logički sled u argumentaciji u toj pesmi, ali pitanje ovakve logičke struktuiranosti teksta nije posebno relevantno za problematiku njene estetske forme, već doprinosi ubedljivosti izloženih teza i poruci koju pesma u celini saopštava slušaocu.

Šustermanova diskusija o formi hip hopa završava se napomenom da forma kompozicije „Talkin’ All That Jazz“ nije posebno složena i da bi drugi primeri koji pripadaju ovom žanru mogli biti adekvatniji za odbranu njenih formalnih kvaliteta.<sup>932</sup> Kao bolji primer, on izdvaja numeru „The Adventures of Grandmaster Flash on the

---

<sup>926</sup> Up. "Talkin’ All That Jazz", <https://copyrightandhiphop.com/talkin-all-that-jazz/>. 14.11.2022.

<sup>927</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 232.

<sup>928</sup> Up. Brigman, N. „Semplovanje“, u: *Leksikon savremene kulture*, str. 617. Up. i „Sampling“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sampling>. 14.11.2022.

<sup>929</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 233.

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> *Ibid.*, str. 233-234.

<sup>932</sup> *Ibid.*, str. 235.

Wheels of Steel“ autora po imenu *Grandmaster Flash*, dužu, kompleksniju i najvećim delom instrumentalnu kompoziciju, u kojoj ne manjka formalne inovativnosti, ali bi se koherentnost forme mogla dovesti u pitanje.<sup>933</sup> Ipak, pitanje o odnosima između inovativnosti i koherentnosti Šusterman ostavlja za drugu priliku, smatrajući da je hip hop u tom istorijskom trenutku još uvek aktivno uključen u debatu o ovim problemima, dok se istovremeno i dalje razvija na formalnom planu.

Tako je Šustermanovo teoretisanje o formalnim aspektima kompozicije “Talkin’ All That Jazz” ograničeno na ponovno ukazivanje na inovativnost semplovanja i par napomena o strukturi teksta te pesme. Da li ovakvim postupanjem on zaista postiže sebi namenjene ciljeve u ovom delu teksta, poput ilustrovanja kreativnosti u formalnom oblikovanju u hip hopu i isticanja odgovarajuće složenosti forme? Osvrnimo se najpre na njegovu nameru da ograniči opravdanje umetničkog statusa hip hopa uz pomoć analize teksta. Njegova argumentativna strategija na ovom mestu jeste ubedljiva. Pokazivanje da tekst sadrži umetničke karakteristike potvrđuje da kompletno vokalno-instrumentalno delo ima umetničku prirodu. Međutim, to se ne može reći i za njegovo objašnjenje da se na tekst u ovoj odbrani ograničava zbog toga što „štampana stranica ne beleži ni muziku, ni oralno fraziranje“.<sup>934</sup> Estetička refleksija o jednom umetničkom delu ne treba da bude limitirana činjenicom da to delo ne može biti neposredno priloženo čitaocu na uvid – takav stav obesmišljava gotovo kompletnu istoriju estetike muzike! Uostalom, teorijski uvidi o specifično muzičkim i formalnim karakteristikama jednog dela predstavljaju rezultat posebnog promišljanja ličnog doživljaja tog dela i njegovih odlika, a na tim uvidima se zasniva potonja estetička argumentacija. Teoretičar nužno sprovodi prevođenje sopstvenog utiska u jezički diskurs, a to verbalno uobličjenje dobija svoje mesto u kontekstu estetičkog promišljanja i postaje stožer argumentacije. Povezivanjem autorove verbalizacije tog utiska sa konkretnim delom čitalac može legitimisati ili dovesti u pitanje taj utisak. Međutim, ovakva provera utisaka jednog teoretičara o nekom delu samo je jedna, čak i manje važna karika u lancu zaključivanja koje sprovodi autor. Primera radi, ubedljivost Aristotelovih argumenata u *Poetici* ne zavisi primarno od nama nepoznatih, u međuvremenu izgubljenih drama na koje on referiše u izlaganju

---

<sup>933</sup> Up. „Grandmaster Flash & The Furious Five – The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel”, <https://www.discogs.com/release/1095801-Grandmaster-Flash-The-Furious-Five-The-Adventures-Of-Grandmaster-Flash-On-The-Wheels-Of-Steel>. 14.11.2022.

<sup>934</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 216.

svojih stavova – presudno nam je šta on zaključuje na osnovu svog utiska o njima.<sup>935</sup> Uostalom, u eri masovnih medija o kojoj govori Šusterman, lako se može prevladati ta teškoća i doći u dodir sa originalnim delom koje je predmet rasprave, pa bi se izbegavanje razmatranja specifično muzičkog, zbog toga što ono nije prenosivo na „štampani papir“, moglo smatrati čak i neodgovornim.

Uprkos Šustermanovom ograđivanju od formalnog i specifično muzičkog u pesmi „Talkin’ All That Jazz“, o ovim aspektima te pesme bi se moglo reći puno toga što bi moglo doprineti uspostavljenom kontekstu, i to ne zbog toga što je ona muzički posebno rafinirana, već zato što postoji jasna veza između njenih muzičkih odlika i teksta te pesme. Kao što Šusterman i sam ističe, u njoj su korišćene neke prethodno snimljene kompozicije, a već i jednostavna analiza korišćenog materijala dovodi do nekih zanimljivih uvida. Između ostalog, bas linija koja se javlja na početku pesme i sama ukazuje na džez pomenut u naslovu, budući da je preuzeta iz pesme „Expansions“ poznatog džez fank muzičara Lonija Listona Smita (*Lonnie Liston Smith*).<sup>936</sup> Šusterman je svestan činjenice da je deo matrice preuzet iz te kompozicije, ali to pominje samo u jednoj fusnoti na kraju teksta.<sup>937</sup> Ni na tom mestu, ni u ostatku teksta, on ne govori o jednoj interesantnoj okolnosti kada je reč o preuzimanju muzičkog materijala te kompozicije. Naime, ovde se ne radi o semplovanju u pravom smislu te reči. *Stetsasonic* je preuzeo melodiju ove bas linije, ali ona nije semplovana, već ponovo odsvirana (na sekvenceru ili sintisajzeru) zvukom koji podseća na kontrabas, jedan od instrumenata koji se najčešće koristi u džezu. Takođe, ona je odsvirana sporije nego u originalu, tako da još više podseća na stil korišćenja kontrabasa u tradicionalnijim oblicima džeza, recimo u džez bluz kompozicijama Majlsa Dejvisa (*Miles Davies*). To je jedan od razloga i zbog koga kontrabas vidimo u zvaničnom spotu za ovu pesmu.

Činjenica da pomenuta bas linija ne predstavlja sempl originalne pesme, već je naknadno rekreirana, dovodi u pitanje prethodno pomenutu Šustermanovu napomenu da hip hop muzika, za razliku od džeza, ne zahteva veštinu korišćenja muzičkih

---

<sup>935</sup> Up. Aristotelov komentar na izgubljenu dramu *Antej* tragičkog pesnika Agatona i objašnjenje koje je napisao Miloš N. Đurić u registru imena u: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Kultura, Beograd, 1955, str. 22, 59.

<sup>936</sup> Up. „Lonnie Liston Smith & The Cosmic Echoes\* – Expansions“, <https://www.discogs.com/release/222735-Lonnie-Liston-Smith-The-Cosmic-Echoes-Expansions>. 14.11.2022.

<sup>937</sup> Up. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 328.

instrumenata i ne barata sa „apstraktnim muzičkim paternima primenljivim u različitim izvođenjima“.<sup>938</sup> Autor matrice je prosto morao apstrahovati od originalnog zvuka bas gitare kako bi ponovo kreirao istu melodiju na drugom instrumentu (ili kompjuteru). U matrici za ovu pesmu pronalazimo i zvuk koji podseća na trubu, sa odgovarajućom melodijom koja takođe pobuđuje asocijacije ka džezu, žanru za koji se najčešće vezuje ovaj instrument. Bas melodija iz pesme „Expansions“ i fraza na instrumentu nalik trubi uklapaju se bez teškoća u muzički kontekst hip hopa, budući da i jedna i druga vrsta muzike poseduju sinkopirano ritmičko kretanje.<sup>939</sup> U tom smislu, nije sasvim tačna ni Šustermanova napomena da u ovoj pesmi „nije ni tekst pevan preko džez ritmova i traka“.<sup>940</sup> Sama matrica, instrumenti i način na koji se oni koriste u njoj, referišu na džez i time podvlače tematiku pomenutu u naslovu, kao i višeznačnost o kojoj govori i Šusterman.

Da postoje direktne reference ka džezu u matrici nije samo zanimljiva okolnost kojim se ističe tematika o kojoj je reč u tekstu ove kompozicije. Ovim karakteristikama implicitno se podrazumeva još nešto, što Šusterman, začudo, ne ističe u svom osvrtu na pomenutu hip hop pesmu. Pesma „Talkin’ All That Jazz“ direktna je reakcija na reči jednog afroameričkog muzičara koji je u ranom periodu hip hopa bio protiv veštine semplovanja. Reč je o Džejsmu Emtjumu (*James Mtume*), koji je muzičku afirmaciju upravo i doživeo kao džez muzičar u bendu Majlsa Dejvisa.<sup>941</sup> Članovi benda *Stetsasonic* potvrdili su u kasnijim intervjuima da ih je upravo Emtjumova kritika hip hopa inspirisala da napišu pomenutu pesmu.<sup>942</sup> Ovaj autor je na radiju govorio o tome da semplovanje u hip hopu nije dovoljno kreativno, da zbog njega afroamerička muzika ne doživljava razvitak sa hip hopom.<sup>943</sup> Paradoksalno, generacijama koje su odrastale na ranom hip hopu muzika Emtjuma je pre svega poznata zahvaljujući tome što je bila semplovana u jednoj poznatoj numeri.<sup>944</sup> Ukoliko se „Talkin’ All That Jazz“ tumači u tom ključu, onda muzičke karakteristike

---

<sup>938</sup> *Ibid*, str. 203.

<sup>939</sup> Up. Lavoie, Alex, "What is Swing? The Basics of Jazz Rhythm Explained", February 4, 2022, <https://blog.landr.com/what-is-swing/>. 14.11.2022.

<sup>940</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 219.

<sup>941</sup> Kellman, Andy, „Mtume, Biography“, <https://www.allmusic.com/artist/mtume-mn000508391/biography>. 14.11.2022.

<sup>942</sup> Up. „Talkin’ All That Jazz“, <http://copyrightandhiphop.com/talkin-all-that-jazz/>. 14.11.2022.

<sup>943</sup> George, Nelson, *Hip Hop America*, Viking Penguin, New York, 1998, str. 89-90.

<sup>944</sup> Up. „Talkin’ All That Jazz“, <http://copyrightandhiphop.com/talkin-all-that-jazz/>. 14.11.2022.

koje podsećaju na džez predstavljaju poseban oblik prkosa – specifično muzički prkos – koji ovi hip hop autori ispoljavaju prema tom džez muzičaru i njegovim stavovima. Emtjum je taj koji „govori džez“ (u doslovnom i prenesenom smislu te engleske fraze), kritikujući semplovanje u hip hopu sa pozicije autoriteta koju je izgradio kao muzičar koji je svirao sa Dejvisom, a *Stetsasonic* uzvraća udarac kreirajući muziku koja referiše na „džez“ kako u metaforičnom značenju, tako i bukvalno, svojim formalnim odlikama.

Tako govor o formi hip hopa, iz perspektive analize pesme „Talkin’ All That Jazz“, ne mora biti ograničen na opštije stavove o formalnoj inovativnosti semplovanja i na tvrdnje o koherentnosti forme o kojoj svedoči njen tekst. Nasuprot tome, konkretnije razmatranje njenih formalnih i specifično muzičkih karakteristika omogućava bliži pogled na hip hop kao žanr, njegove specifičnosti (kao i specifičnosti pojedinačnih pesama, poput numere grupe *Stetsasonic*), ali i na odnos koji uspostavlja sa drugim oblicima muzičkog stvaralaštva. Za razliku od (neostvarene) mogućnosti takve analize, nije sasvim jasno kako bi isticanje formalne *složenosti* hip hopa, koje Šusterman sprovodi navođenjem muzike autora sa umetničkim imenom *Grandmaster Flash*, dovelo do takvih konkretnijih uvida. Pragmatistički estetičar nam u drugom delu teksta u hip hopu ne objašnjava detaljnije koja je veza između tvrdnje o složenosti određenog dela i njenog umetničkog statusa. Prema njegovim uvidima iz teksta o formi i fanku, na vezi ove vrste insistira modernistička estetika, ali se ova teorijska paradigma na više načina prevladava u tom tekstu, pa je očekivano da će se ona i ovde ostaviti po strani, posebno ako imamo u vidu da je deo teksta o hip hopu posvećen postmodernističkim tendencijama hip hopa.

Ukoliko ipak prihvatimo igru i zapitamo se kako bi analiza pomenutog dela „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel“ doprinela uvidu u složenost hip hopa, nalazimo se u problemu. Naime, u poređenju sa kompozicijom „Talkin’ All That Jazz“ i drugim ostvarenjima koje je *Grandmaster Flash* snimio u istom periodu (poput poznate pesme „The Message“),<sup>945</sup> to ostvarenje se pre može smatrati takozvanim „di-džej setom“ sačinjenim od više manjih kompozicija, nego posebnim

---

<sup>945</sup> „Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message“, <https://www.discogs.com/release/65340-Grandmaster-Flash-The-Furious-Five-The-Message>. 14.11.2022.

muzičkim delom.<sup>946</sup> Ovo delo od više od sedam minuta predstavlja kolaž u potpunosti sačinjen od dužih i kraćih semplova prethodno snimljenih kompozicija, koji je *Grandmaster Flash* kreirao u studiju virtuozno kontrolišući gramofone na način na koji su oni korišćeni na ranim hip hop žurkama.<sup>947</sup> U tom smislu, ta numera predstavlja demonstraciju tehnike ranih hip hop di-džejeva i kao takva sledi strukturalne konvencije di-džejinga, a ne komponovanja u hip hopu. To čini ovu kompoziciju gotovo neuporedivom sa standardnim strukturalnim obrascima hip hopa u kojoj postoji odgovarajući raspored strofa, refrena i instrumentalnih delova. Određeni autori smatraju da muzički stil ispoljen u ovoj numeri treba tretirati kao posebnu vrstu muzike koja u osnovi jeste povezana sa hip hop kulturom, ali se od nje odvaja razvojem tehnike skrećovanja i udaljavanjem hip hop muzike od korišćenja gramofona.<sup>948</sup> Grejsikovim jezikom rečeno, u slučaju tog posebnog žanra, trebalo bi primeniti drugačije stilističke konvencije u odnosu na standardne oblike hip hopa kao što je „Talkin’ All That Jazz“.

#### *Grejsikova kritika Šustermanovog učenja*

Da li Grejsik ima u vidu prethodno izložene Šustermanove stavove o hip hopu u svojoj estetičkoj teoriji u knjizi *Slušanje popularne muzike*? Kao što je pomenuto u „Uvodu“ rada, Grejsik se osvrće na Šustermanov pionirski poduhvat formulisanja estetike koja će uzeti u obzir fank i hip hop kao oblike popularne muzike, ali to učenje ne analizira sa posebnom pažnjom. Umesto toga, on temeljne teze pragmatističkog estetičara komentariše gotovo usputno, kako u pomenutoj knjizi, tako i u tekstu o estetici popularne muzike na „Internet enciklopediji filozofije“. Na tim mestima, Grejsik primarno ima u vidu Šustermanove stavove o hip hopu kao obliku postmoderne umetnosti, ali se neke njegove sugestije tiču i šireg poduhvata afirmacije umetničke prirode popularne muzike, pa se time proširuje i na problematiku izloženu u tekstu „Forma i fank“. Analiza Grejsikovog odnosa prema tom učenju mogla bi

---

<sup>946</sup> Up. Butler, Mark. J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, ProQuest Information and Learning Company, UMI microform edition, Ann Arbor, 2003, str. 26-27.

<sup>947</sup> Wakin, Tom, „The Songs and Technique of Famed Dj Grandmaster Flash: An Audio-Visual Guide“, <https://polygraph.cool/grandmaster-flash/>. 14.11.2022. Up. i Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 203-204.

<sup>948</sup> Za više informacija o ovoj temi, videti dokumentarni film „Scratch“. Up. „Scratch“, <https://www.imdb.com/title/tt0143861/>. 14.11.2022.

doprineti proučavanju mesta koji forma zauzima u estetici popularne muzike kao disciplini, posebno ukoliko se u tom odnosu obelodanjuju teorijske tendencije koje su bliske tradicionalnom estetičkom tretmanu pitanja formalnog u umetnosti.

U ovom radu je već bilo reči o Grejsikovoj sumnji u to da je Šustermanovo insistiranje na umetničkom statusu popularne muzike dobra strategija, budući da smatra da za isticanje *estetske* vrednosti kompozicije popularne muzike nije potrebna potvrda njenih *umetničkih* karakteristika. On tako u *Slušanju popularne muzike* tvrdi da Šusterman isticanjem umetničke prirode hip hopa i drugih oblika popularne umetnosti dokazuje ili premalo, ili previše, u zavisnosti od intepretacije njegovih teorijskih stremljenja.<sup>949</sup> Ukoliko je Šustermanov cilj da pokaže da je popularna umetnost vredna naše pažnje, on dokazuje premalo ako to čini pripisujući delima popularne umetnosti karakteristike koje smatramo vrednim u visokoj umetnosti. Takve karakteristike možemo naći i u predmetima iz prirode koje smatramo lepim, a u tom slučaju ipak ne zaključujemo da to prirodne lepote čini umetničkim delima. Sa druge strane, Šusterman dokazuje previše ukoliko stav da su dela popularne umetnosti vredna potkrepljuje tezom da ona ispunjavaju kriterijume na osnovu kojih bismo neko ostvarenje smatrali umetničkim delom. To, tvrdi Grejsik, nije bio cilj autora ove vrste stvaralaštva, a Šusterman ne bi trebalo da ignoriše tu činjenicu.<sup>950</sup> Određena dela popularne umetnosti zaista ispunjavaju te kriterijume, dok to nije slučaj sa nekim drugim delima ove vrste. Smatrati ostvarenje popularne muzike umetničkim delom i zastupati mišljenje da je ono upravo zbog toga vredno naše pažnje znači braniti jaču tezu koja se (pukim slučajem) tiče samo nekih dela, a ne čitavog konglomerata popularne umetnosti. Ukoliko umetnički karakter popularne muzike ne doprinosi govoru o vrednosti samih kompozicija (kao što je bio slučaj i u Fjusilijevom odnosu prema muzici grupe *Beach Boys*), onda se, smatra Grejsik, insistiranje na umetničkoj prirodi ove vrste muzike može ukloniti iz teorijskog diskursa o popularnoj muzici.<sup>951</sup> Takva afirmacija nije potrebna estetici popularne muzike, jer se važnost ovog oblika stvaralaštva, kojom se legitimise estetičko interesovanje za nju, može potvrditi već i samim govorom o njenoj estetskoj vrednosti.

---

<sup>949</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 24-25.

<sup>950</sup> *Ibid*, str. 25.

<sup>951</sup> *Ibid*, str. 12, 26.



U Grejsikovoj sažetoj refleksiji o Šustermanovoj estetici u knjizi *Slušanje popularne muzike* takođe se može pronaći i skeptičnost povodom govora o hip hopu kao postmodernoj umetnosti. Ovaj autor je svestan da pragmatistički estetičar želi da proširi vidike savremene estetike preusmeravanjem njene pažnje na drugačiji, autentični fenomen hip hopa. On to potvrđuje i u rečima kojima u tekstu o estetici popularne muzike na „Internet enciklopediji filozofije“ sumira Šustermanovu poziciju, tvrdeći da njegovi eseji o popularnoj muzici brane tezu da je „popularna muzika filozofski mnogo interesantnija nego što to sugeriše modernizam“.<sup>952</sup> Ipak, on Šustermanovo postupanje u tekstu o hip hopu smatra problematičnom metodologijom za afirmisanje ove vrste muzike, a takvu metodologiju pripisuje i nekim drugim autorima sa kojima smo u radu prethodno došli u dodir. Poput Fjusilija, i pragmatistički estetičar u konglomeratu definicijâ i određenjâ umetnosti odabira samo jedan skup značenja koji odgovara njegovim teorijskim ciljevima. Dok Fjusili prihvata romantičarske tendencije u estetičkom promišljanju umetnosti kao dela genija i njih pripisuje muzici grupe *Beach Boys*, Šusterman izdvaja modernistički pogled na umetnost, koji je samo jedan od načina na koji se umetnost može razumeti, a zatim njemu suprotstavlja postmodernističku prirodu hip hopa.<sup>953</sup> Hip hop kao postmodernistička umetnost ne predstavlja antitezu umetnosti kao takvoj, jer ona, između ostalog, ne uspostavlja nikakav (pa ni kritički) odnos prema drugim, nemodernističkim definicijama umetnosti, poput romantičarskog poimanja umetnosti kao dela genija. Grejsik sugeriše i da bi zagovornici tradicionalnih teza o umetnosti mogli još više zaoštriti kritiku njegovog pokušaja da afirmiše umetničku prirodu popularne muzike, a zatim i njen postmodernistički karakter. Ako autor teksta o hip hopu smatra da ovaj muzički žanr revidira tradicionalno poimanje umetnosti, zašto on uopšte povezuje taj oblik stvaralaštva sa umetnošću? Možda takvim postupanjem Šusterman samo „ubire plodove“ pozitivne vrednosne konotacije pojma umetnosti, a da taj pojam lišava tradicionalnog značenja.<sup>954</sup>

Sličnu skeptičnost povodom njegovog stava da hip hop preispituje principe kojima se rukovode tradicionalni oblici umetničkog stvaralaštva Grejsik ispoljava i u tekstu o estetici popularne muzike objavljenom na „Internet enciklopediji filozofije“. Naime,

<sup>952</sup> Gracyk, T. „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

<sup>953</sup> *Ibid.* Up. i Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 25-26.

<sup>954</sup> Up. *Ibid.*, str. 26.

pokazivanjem da popularna muzika dovodi u pitanje tradicionalne umetničke vrednosti, a da hip hop to čini sa motivacijom bliskom postmodernizmu, Šusterman sebi obezbeđuje sigurno teorijsko tlo da svaku razliku između popularne i visoke muzike pravda tom činjenicom. Grejsik navodi da u ovakvim teorijskim okolnostima „kada u popularnoj muzici nađemo bilo šta što ne prihvata tradicionalna estetička teorija, to se može interpretirati kao preispitivanje [*challenge*] te dominantne tradicije”.<sup>955</sup> Iako Grejsik ne odlazi toliko daleko u kritici Šustermanove koncepcije, treba istaći da u ovakvim teorijskim okolnostima nije izvesno da li zaista postoji kritički dijalog između popularne i visoke kulture, nove produkcije i umetničkog nasleđa, ili je „preispitivanje umetnosti“ koje nastupa sa popularnom muzikom teorijski konstrukt pragmatističke estetike.

U tekstu na „Internet enciklopediji filozofije“, Grejsik kritikuje Šustermana na još dva načina. On na nekoliko mesta u osvrtu na ovu teoriju ističe da se pragmatistički teoretičar poslužio vrlo uskim skupom primera popularne muzike. Izdvajajući diskusiju o kompleksnosti značenja teksta hip hopa o kojoj smo govorili, Grejsik ističe da ograničena Šustermanova analiza nekoliko kompozicija ove vrste ne pokazuje da je popularna muzika u celini kompleksna na prikazani način.<sup>956</sup> On u izvesnom smislu ublažava formulisani prigovor tvrdeći da „u svetlu nedavne poplave knjigâ (...) koje razmatraju filozofske temelje grupa kao što su *The Beatles*, *Grateful Dead*, *Metallica* i *U2* (...) Šustermanovi ograničeni primeri ne mogu biti odbačeni kao retki izuzeci u popularnoj muzici”.<sup>957</sup> Ipak, nadovezujući se na Grejsikov osvrt, podsećamo da je situacija u Šustermanovoj teoriji zapravo problematičnija nego što to ovaj autor ističe: u tekstu o formi i fanku nema nijedne analize primera fank muzike, pa se u tom slučaju čitalac ne može osloniti ni na „retke izuzetke“ kako bi na njima proverio zaključke pragmatističkog estetičara.

Naredna Grejsikova kritika na „Internet enciklopediji filozofije“ zadire dublje u pretpostavke Šustermanovog projekta. Iako na samom početku komentarisanja ove teorije pokazuje da je svestan da ovaj autor preuzima djuijevsku tezu da podela na visoku i popularnu muziku ne odgovara estetskim odlikama koje nalazimo u

---

<sup>955</sup> Gracyk, T. „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.

<sup>956</sup> *Ibid.*

<sup>957</sup> *Ibid.*

umetničkim proizvodima ove vrste, on smatra da Šusterman ipak sprovodi odbranu popularne muzike na terenu visoke kulture. Bilo da zaključimo da popularna muzika sadrži karakteristike direktno uporedive sa delima visoke umetnosti, ili smatramo da je ona postmodernistički otklon od zahteva koje umetničkom stvaralaštvu postavlja visoka kultura, mi „prihvatamo igru“ i kreiramo diskurs o popularnoj muzici po uzoru na diskusije o modernističkoj ili postmodernističkoj *visokoj* umetnosti. Ovakva Grejsikova kritika u potpunosti je saglasna sa njegovim teorijskim udaljavanjem od pojma umetnosti u *Slušanju popularne muzike*, jer on smatra da već i sâm taj pojam sadrži konotaciju koja neminovno upućuje na prirodu visoke umetnosti. I ovaj prigovor se, u slučaju Šustermanove teorije, može dodatno zaoštriti. Ukoliko se njegov poduhvat interpretira u duhu djuijevskog pogleda na dihotomiju visokog i popularnog, može se zaključiti da Šusterman u pokušaju da istakne umetnički i postmodernistički status fanka i hip hopa propušta da tematizuje problem koji je važan za pragmatističku refleksiju o popularnoj umetnosti: odnos popularne umetnosti prema (društvenom) autoritetu visoke kulture. Takvo njegovo postupanje još jednom, na indirektan način, ukazuje na neusaglašenost između Šustermanovih teorijskih namera u tekstovima “Forma i Fank” i “Lepa umetnost repa”.

*Zaključak - da li se govori o formi u “Lepoj umetnosti repa”?*

Bez obzira na činjenicu da je razmatranje „formalnih kvaliteta“ popularne umetnosti najavljeno kao jedan od zadataka poglavlja o hip hopu, u njemu ne nalazimo drastičniju dopunu Šustermanovih stavova o ovom aspektu muzičkog dela. Umesto toga, uočili smo dva njegova važnija osvrta na formalne karakteristike hip hopa: prvi u isticanju semplovanja, a drugi u osvrtu na formalnu koherentnost i složenost kompozicija ove vrste muzike. Ni u jednom, ni u drugom slučaju, Šustermanovo isticanje formalnih estetskih potencijala nije predstavljalo potpunu estetičku obradu ovog aspekta hip hopa.

Šustermanove reči o semplovanju su ograničene na izdvajanje stvaralačkih mogućnosti koje obezbeđuje ova muzička tehnika, omogućena savremenom tehnologijom, a on posvećuje izvesnu pažnju i istorijskom osvrtu na značaj semplovanja u ranim danima hip hopa. Iako je njegovo fokusiranje na odgovarajuće opisivanje istorije i metodologije semplovanja značajan doprinos teorijskoj refleksiji o

hip hopu i afirmaciji njegove vrednosti u očima akademske filozofije i estetike, ono ne predstavlja potpuni estetički tretman ove muzičke veštine, a posebno ne njenih formalnih potencijala. Osim u isticanju da su rani di-džejevi uglavnom semplovali delove prethodno snimljenih kompozicija koje podstiču ples, Šustermanovo opisivanje semplovanja i njegovog doprinosa formi hip hopa ne sadrži tematizaciju slušalačkog odnošenja prema instrumentalnim delovima kompozicija tog žanra. Takođe, izuzev u usputnoj napomeni da slušaoci cene veštinu di-džejeva ispoljenu u semplovanju na gramofonu, u njegovom komentarisanju semplovanja kao „formalnog sredstva“ ne postoji nijedna konkretnija napomena o tome kako slušaoci ove vrste muzike vrednuju hip hop na osnovu (formalnih) kvaliteta matrice. Na kraju, upoređivanje hip hopa i njegove matrice sa visokom umetnošću ne navodi Šustermana na zaključke koji doprinose njegovoj estetici, već samo obezbeđuju odbranu ovog oblika popularne muzike od kritičara koji ga napadaju sa pozicija visoke kulture. Dok se podrazumeva da se kolažna priroda matrice približava visokoj umetnosti zbog sličnosti sa oblicima postmodernog stvaralaštva, ova teorijska refleksija o semplovanju ne predstavlja markiranje specifičnosti formalnog oblikovanja do koga dolaze hip hop autori.

Konkretnija diskusija o formalnim inventivnostima koje obezbeđuje semplovanje omogućila bi odgovarajuću dopunu Šustermanovog učenja u pogledu svih prethodno navedenih estetičkih tema. Ona bi obelodanila u kojoj meri slušaoci percipiraju melodijske, harmonske i ritmičke odnose koje di-džej uspostavlja kombinovanjem semplova iz različitih izvora, da li vrednuju formalnu celovitost koju on na taj način postiže i da li prepoznaju specifične formalne karakteristike afroameričkog muzičkog nasleđa u semplovanim kompozicijama. U tom smislu, Šusterman jeste u izvesnom smislu doprineo diskursu o formi u estetici popularne muzike time što je otvorio diskusiju o formalnim aspektima hip hop matrice, ali je nedostatak odgovarajuće obrade ovog problema učinio da ta otvorena diskusija ne doseže do adekvatne (pragmatističke) estetičke teorije.

Kada je reč o drugom slučaju u kome je Šusterman otvorio probleme koji se tiču forme hip hopa – analizom formalne celovitosti i složenosti kompozicija te vrste iz perspektive teksta – u njemu nalazimo još jedno isticanje važnosti razmatranja forme u estetici popularne muzike, ali ni ono nije dovedeno do odgovarajućih konsekvenci. Osvrćući se na formalnu koherentnost koju su tekstopisci kompozicije „Talkin’ All

That Jazz“ postigli na nivou struktuiranja teksta nezavisno od muzičke pratnje, Šusterman propušta da ukaže na punu, muzičko-tekstualnu celovitost koju u njoj postiže grupa *Stetsasonic* poigravanjem sa instrumentalnim delovima srodnim džezu, između strofa čije značenje počiva na višeznačnosti imena tog žanra. Na formu se, još jednom, ukazuje kao na važan aspekt estetičke analize, ali se ona, u skladu sa početnom napomenom, ograničava na ono što se može prikazati na „štampanom papiru“, kao da je estetika nemoćna u slučaju drugačijih estetskih fenomena. Na kraju, tematika formalne složenosti se ukratko komentariše uvođenjem poznatog, ali, u izvesnom smislu, ipak opskurnog primera kompozicije koju je kreirao *Grandmaster Flash*. Tako Šusterman ne otvara konkretnije razmatranje još jednog mogućeg „formalnog kvaliteta“ u hip hop muzici, iako bi drugi i drugačiji primeri ove vrste muzike mogli biti adekvatniji za analizu te vrste. I u slučaju potrage za formalnom složenošću hip hopa u drugim kompozicijama te vrste bilo bi neophodno transcendirati područje onoga što je priloživo na „štampanom papiru“ i koračati u pravcu potpunijeg estetičkog sagledavanja hip hop kompozicija.

Kao i u slučaju teksta „Forma i Fank“, Šusterman primarno ukazuje na formalne karakteristike hip hopa kad mu je potrebno da istakne sličnost između ove vrste muzike i tradicionalnog poimanja umetnosti, a ne kada govori o tome u kojoj meri je forma važna recipijentima popularne muzike. Slikovito rečeno, forma je „kec u rukavu“ za specifične teorijske ciljeve – u ovom slučaju, za potvrdu (postmodernističkog) umetničkog statusa. Sa druge strane, u situacijama u kojima ima u vidu specifičnosti hip hopa, on diskusiju o tim aspektima vodi u nekom drugom pravcu, kao u slučaju u kome se pitanje celovitosti semplovanog hip hopa ne usmerava ka analizi formalnog jedinstva koje di-džej mora postići uprkos apropijaciji. Umesto toga, analizom celovitosti se podvlači „džuijevska poruka da je umetnost suštinski više proces nego završeni proizvod“.<sup>958</sup> Razume se, razlozi za ovakvo postupanje jednim delom leže i u njegovoj težnji ka pokazivanju da je hip hop pravi primer postmoderne umetnosti, a delimično u fokusiranju na teorijske obrasce pragmatističke estetike i analizu popularne muzike iz ove perspektive. Ipak, velike ambicije Šustermanovog projekta, izražene u svim navedenim motivacijama, čine da konkretni problemi (poput statusa forme) ne dobijaju odgovarajuću teorijsku obradu, a u određenim slučajevima dovode i do izvesnih teškoća. Primera radi, Šustermanova

---

<sup>958</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 206.

težnja ka primeni pragmatističkog nasleđa na popularnu muziku jeste u izvesnoj suprotnosti sa projektom pokazivanja da je hip hop oblik umetnosti. Djujjeva pragmatička estetika, koja predstavlja osnov za Šustermanov projekat, zasniva se na stavu da o umetnosti treba govoriti iz perspektive estetskog iskustva, a da pojam umetnosti nije presudan za razumevanje načina na koji su nam umetnička dela značajna u svakodnevnom životu. Na sličan način, pokazivanje da je hip hop umetnost na osnovu različitih, pa i modernističkih kriterijuma, koje se sprovodi istovremeno sa potvrđivanjem njegove postmodernističke prirode, okrenute protiv tradicionalnog poimanja umetnosti, takođe kreira izvesnu napetost u Šustermanovom poduhvatu. Rastrzan između različitih, čak suprotstavljenih teorijskih ciljeva, Šusterman se ne posvećuje samoj estetici dovoljno, pa ni muzičkoj formi koja bi mogla doprineti diskusiji o hip hopu sprovedenoj iz konkretnije estetičke perspektive.

Treba istaći da se forma u izvesnom smislu zanemaruje u ovom Šustermanovom poglavlju i zbog činjenice da on u njemu sprovodi odbranu hip hopa od aktuelne kritike koju ovaj žanr doživljava krajem osamdesetih godina prošlog veka, a da ta odbrana neretko prevazilazi teorijski domen estetike. Tako se u ovom delu knjige *Pragmatistička estetika* mogu naći i stavovi koji gotovo ni na koji način ne doprinose estetičkom diskursu, poput mišljenja da hip hop „transformiše nasilno rivalstvo između lokalnih gangova u muzičko-verbalna takmičenja između rep ekipa“.<sup>959</sup> Razmatranja problema ove vrste svakako jesu zanimljiv i važan doprinos širom teorijskom osvrtu na hip hop kao novu i još uvek stigmatizovanu vrstu muzičke produkcije. Međutim, pitanje je u kojoj meri takva analiza imaju svoje mesto u knjizi o pragmatističkoj estetici, posebno ukoliko se rasprave ove vrste sprovode na uštrb Šustermanovog govora o tome kako recipijenti doživljavaju i vrednuju hip hop kompozicije. Dok je sasvim legitimno teorijskim sredstvima doprineti afirmaciji statusa hip hopa u društvenoj zajednici, popravljanju njegovog ugleda i imidža u savremenom svetu, obrađivanjem konkretnije estetičke problematike se on takođe može afirmisati, a time se revitalizovati i estetička refleksija o muzici i njen potencijalni društveni doprinos. Drugim rečima, u višeslojnom Šustermanovom projektu, vrednost popularne muzike i relevantnost estetičke refleksije o njoj se može braniti i samim estetičkim diskursom – primera radi, otvorenijim govorom o muzičkoj formi fanka i hip hopa.

---

<sup>959</sup> *Ibid*, str. 207.

Na kraju, kada je reč o Grejsikovom odnosu prema Šustermanovoj teoriji, zanimljivo je da se Grejsik uglavnom spori sa njim o tome u kojoj meri se tradicionalni pojam umetnosti može iskoristiti za tematizaciju savremenih estetskih fenomena i da li primena ovog pojma sadrži konotaciju, pa čak i mogućnost zloupotrebe. Šta nam prethodno sprovedena analiza Šustermanove koncepcije i motiva njegovog teoretisanja govori o tom problemu, posebno kada je reč o Grejsikovom stavu da bi se afirmacijom umetničke prirode popularne muzike mogli „ubirati plodovi“ kulturno preopterećenog pojma umetnosti? Pretpostavke Šustermanovog učenja ne svedoče o tome da on koristi pojam umetnosti na ovaj način, budući da smatra da „tradicionalni akademski problemi“ estetike nemaju inicijalnu prednost u analizi savremenih estetskih fenomena, već da interesovanja te discipline treba prilagoditi izazovima koje nose novi oblici kulturnog života.<sup>960</sup> Takođe, on pojmu umetnosti koji koristi u ovim tekstovima ne pridaje pozitivnu vrednosnu konotaciju. Međutim, kontekst koji je Šusterman uspostavljao u ovim tekstovima ipak ga je doveo do oslanjanja na autoritet pojma umetnosti u filozofskoj i estetičkoj tradiciji. Iako se ispostavlja da konkretna diskusija o *estetičkim* problemima popularne muzike njemu ipak nije bila od primarnog značaja, već je u prvom planu bila šira odbrana popularne muzike kao legitimnog teorijskog problema, Šusterman se *Pragmatističkom estetikom* primarno obraća filozofskoj i estetičkoj publici. Reč je o čitaocima koji probleme popularne umetnosti sagledavaju iz perspektive nasleđenih estetičkih problema i interpretiraju ih sa pozicija izgrađenih na temelju tradicionalnih diskusija o pojmu umetnosti. Formulisanjem svoje teorije uz pomoć ukazivanja na umetničku i postmodernističku prirodu popularne muzike, on čini sopstveno razmatranje prijemčivim teoretičarima takve orijentacije, kako bi argumentovanim sredstvima osporio i „preobratio“ kritičare popularne umetnosti.

Ukoliko se Šustermanovo oslanjanje na pojam umetnosti interpretira kao čin usklađivanja sa estetičkim diskusijama o umetnosti, što sugeriše Grejsikova kritika te koncepcije, onda jeste bilo opravdano očekivati da se pragmatistički estetičar konkretnije osvrne na probleme koji se tiču forme, jer i oni, na sličan način, pripadaju tim diskusijama. Njegova koncepcija to ipak ne čini, jer se, na sličan način kao i Grejsikova, nalazi na (suviše) ambicioznom zadatku paralelne, istovremene afirmacije estetičkog diskursa o popularnoj muzici i šire tematizacije problema koje izaziva ova

---

<sup>960</sup> *Ibid*, str. xvi.

vrsta muzičke produkcije. Dok to ne znači da različita Šustermanova interesovanja u *Pragmatističkoj estetici* nisu međusobno uskladiva, složenost poduhvata poput ovog ne bi trebalo da stane na put samim analizama koje ovaj autor u njemu sprovodi, a posebno ne u slučaju onih problema koji je izdvojio u naslovima odeljaka te knjige.



## **Zaključak – prošlost, sadašnjost i budućnost forme u estetici popularne muzike**

Prethodno sprovedene analize u ovoj disertaciji dovele su do određenih uvida o statusu forme u savremenoj estetičkoj literaturi, ulozi koju ovaj aspekt muzičkog dela direktno ili indirektno preuzima u Grejsikovoj i Šustermanovoj koncepciji, ali i o značaju koji forma može imati u budućim poduhvatima u estetici popularne muzike. Kako bi se ti uvidi na odgovarajući način izložili, potrebno je sagledati ih na tri nivoa rasprave o doprinosima forme u savremenoj estetici muzike. Najpre je potrebno izložiti kako je percepcija Hanslikovog razumevanja forme u estetičkoj literaturi uticala na ulogu koja se njoj pridaje u savremenim okolnostima, zatim do kakvih je posledica takva percepcija estetičkog nasleđa dovela u Grejsikovim i Šustermanovim poduhvatima, pa konačno uzeti u obzir i kako bi estetičko promišljanje u njima izgledalo da je formi pridato istaknutije mesto. Drugim rečima, potrebno je sagledati šta nam prethodno ostvareni uvidi govore o *prošlosti*, *sadašnjosti* i *budućnosti* forme u estetici popularne muzike. Ove vremenske orijentire možemo iskoristiti za odgovarajuću klasifikaciju tih uvida, ne gubeći pritom iz vida da upravo u prožimanju tih nivoa leže najpregnantniji zaključci o ovoj temi.

### *Učiti na primeru prošlosti – mogućnosti reinterpretacije i dodatne aktualizacije Hanslikovog poimanja forme*

Kao što je pokazano u analizi opštije estetičke literature, poput priručnika i rečnika pojmova koji se koriste u ovoj disciplini, pojam forme nije sasvim zapostavljen u savremenim estetičkim razmatranjima, ali je gotovo u potpunosti ograničen na specifičnu ulogu koju zadobija u kontekstu rasprave o formalizmu, kao jednom estetičkom usmerenju. Značenje ovog pojma se u novijim estetičkim priručnicima i rečnicima retko određuje nezavisno od formalizma, a u takvim okolnostima ono u velikoj meri varira u zavisnosti od formalističke koncepcije na koju se u njima ukazuje. Višeznačnost koju pojam forme zadobija u tim uslovima delimično je prevladana zahvaljujući Hanslikovoj estetici muzike, na koju ukazuju gotovo sva određenja forme i formalizma koje smo imali u vidu u ovom radu.

Kao takva, Hanslikova estetika muzike i dalje predstavlja važnu uporišnu tačku i temelj aktuelnih rasprava u ovoj disciplini. Budući da su i dalje u velikoj meri prisutni u savremenoj literaturi o ovoj temi, njegovi stavovi o muzičkoj formi ne zahtevaju

posebnu afirmaciju, jer se na njih pozivaju savremeni estetičari različitih interesovanja, prihvatajući ili odbacujući njegove teze, dopunjujući ih ili ukazujući na njihova ograničenja. Vrednost Hanslikovog učenja istaknuta je kako u opštijoj estetičkoj literaturi, u kojoj se formalističko stanovište definiše ukazivanjem na Hanslika kao „rodonačelnika“ ovog usmerenja, tako i u konkretnijim teorijskim osvrtima, u većoj ili manjoj meri kritički nastrojenim, koje su, između ostalih, sprovodili Piter Kivi, Nik Zengvil i Aleksander Vilfing. Na Hanslika kao predstavnika formalizma se osvrću i teoretičari u domenu estetike popularne muzike, kao što je bilo uočljivo u slučaju Grejsikovih stavova u *Slušanju popularne muzike*.

U svim navedenim slučajevima, bilo da je reč o isticanju važnosti Hanslikovog doprinosa estetici muzike, ili ukazivanju na njena ograničenja, savremena estetika muzike se neminovno nalazi na odgovornom zadatku precizne interpretacije stavova koje je on izložio u knjizi *O muzički lepom*. Međutim, konkretnija analiza literature koja se poziva na Hanslikovo učenje pokazala je da ona ipak nije sa posebnom pažnjom tretirala značenje i ulogu koju ovaj teoretičar namenjuje formi. Umesto toga, to učenje se jednostavno poistovetilo sa pozicijom (strogog) formalizma, a značenje pojma forme prećutno podrazumevalo ili ukratko ilustrovalo nejasnim formulacijama, poput upućivanja na „zvučnu strukturu“. Ta činjenica dovodi do toga da postoje brojne, različite interpretacije ovog učenja, u zavisnosti od toga koje delove knjige *O muzički lepom* tumači Hanslika posebno izdvajaju. U krajnjoj instanci, to onemogućava komunikaciju između različitih teoretičara kada je reč o tome koji su dometi Hanslikove estetike muzike. Pokušavajući da se udaljim od ovakve problematične prakse, u radu sam se detaljnije pozabavio značenjem pojma forme, zaključujući da on imenuje melodijske, harmonske i ritmičke odnose između tonova u jednoj kompoziciji, kao i njene strukturalne odlike, determinisane tim odnosima.

Kada je reč o učestalom pripisivanju pozicije strogog formalizma Hanslikovom učenju, detaljnija analiza je pokazala i da knjiga *O muzički lepom* ne daje dovoljno povoda za jednostavno izjednačavanje stavova ovog teoretičara sa tim usmerenjem, iako se neke njegove formulacije u toj knjizi zaista mogu tumačiti na taj način. Poistovećivanje ove koncepcije sa muzičkim formalizmom proizilazi iz nekritičkog izolovanja pojma forme od šireg konteksta uspostavljenog u pomenutoj knjizi. Osim novijih autora poput Alpersona, Rotfarba i Lenderera, u literaturi se ignoriše Hanslikov pojam specifično muzičkog, čija je važnost neposredno istaknuta u knjizi i

markira polje estetskih karakteristika muzike koje je potrebno uzeti u obzir u estetici. Specifično muzičko podrazumeva i formalne aspekte muzike, ali na njih nije ograničeno i ne izoluje ih u odnosu na druga izražajna sredstva muzike, poput samog zvuka. Boja tona i njen doprinos „duhovnom izražaju“ dela, čija je važnost na nekoliko mesta izdvojena u knjizi *O muzički lepom*, ne dobijaju svoje mesto u diskusijama o Hanslikovoj teoriji kao obliku formalizma, pa čak ni u Zengvilovom razumevanju forme, koji bi ih mogao uzeti u obzir kao neposredno opazive karakteristike predmeta. Konačno, nijedan od autora koga smo imali u vidu u ovom radu ne izdvaja i analizira Hanslikove stavove o izvođenju, niti njegove tvrdnje da ono može biti emocionalno ekspresivno. Budući da Hanslikovo naglašavanje svih tih aspekata muzičkog dela još uvek nije tematizovano u estetičkoj literaturi, ovaj rad bi se mogao tumačiti i kao jedan korak ka preciznijoj i sveobuhvatnijoj interpretaciji tog učenja.

Izdvajanje pojma forme iz konteksta koji zadobija u knjizi *O muzički lepom* i odnosa koji uspostavlja sa drugim aspektima muzičkog dela dovelo je određene estetičare i do poistovećivanja Hanslikove koncepcije sa formalističkim tradicijama koje se drugačije odnose prema tom pojmu. Ovakva praksa u literaturi seže od poistovećivanja Hanslikovih stavova sa formalistički interpretiranom Kantovom estetikom do stavova o formi koji se približavaju Belovom poimanju forme u likovnim umetnostima. Literatura naklonjena savremenom formalizmu izvršila je veliku intervenciju nad ovim učenjem, izjednačavajući formalne aspekte umetničkog dela sa neposredno opazivim odlikama predmeta. Tako postupa Zengvil u *Metafizici lepote*, prećutno poistovećujući Hanslikovo poimanje forme sa ovako definisanim značenjem, iako austrijski teoretičar ne daje nimalo povoda za ovakvu interpretaciju. Detaljnija analiza značenja koje pojam forme dobija u knjizi *O muzički lepom* pokazala je da u njoj nema epistemološki motivisanog razumevanja ovog pojma, a diskusija o ulozi boje tona kao „draži“ u ovom učenju naglasila je da nemaju svi neposredno opazivi aspekti muzike ravnopravan status u njemu. Konačno, tom diskusijom je na nešto konkretniji način predstavljen odnos između Kantove i Hanslikove estetike, iako bi ovo pitanje iziskivalo još širu analizu u nekom budućem radu.

U skladu sa ustaljenim praksama poistovećivanja Hanslikove teorije sa formalizmom bez posebne analize pojma forme, Grejsikovo selektivno čitanje knjige *O muzički*

*lepom* nije predstavljalo iznenađenje. Ovaj estetičar je pripisao Hansliku stav da je struktura muzike „jedino važna“ (a time i poziciju strogog formalizma),<sup>961</sup> ograničio je tumačenje ove teorije na poglavlje pomenute knjige koje jednim delom, iako ne u potpunosti, podržava takvu interpretaciju, a učenje austrijskog teoretičara poistovetio sa drugim koncepcijama u kojima postoje formalističke tendencije. Međutim, nakon upoređivanja pomenutih Grejsikovih stavova sa tekstom knjige *O muzički lepom*, ispostavilo se da takva interpretacija ne sledi izvorno Hanslikovo učenje. U njemu se ne ignorišu karakteristike zvuka i izvođenja, što mu Grejsik otvoreno pripisuje, niti se tvrdi da „aktivno slušanje“, koje on pronalazi u petom poglavlju knjige *O muzički lepom*, podrazumeva isključivo koncentrisanje na formalno i strukturalno. Takođe, nasuprot Grejsikovoju sugestiji, u njoj se ne odbacuje udeo teksta u doživljaju vokalno-instrumentalnih dela, već se pre može reći da Hanslik estetiku metodološki ovom prilikom ograničava na instrumentalnu muziku, kako bi se pokazalo šta sama muzika može da pruži recipijentu. Na kraju, Grejsikovo poistovećivanje Hanslikove teorije sa drugim oblicima tradicionalne estetike, poput Gurnijeve koncepcije, ne doprinosi bližem razumevanju Hanslikove teorije, već upravo promoviše ignorisanje suptilnosti učenja izloženog u knjizi *O muzički lepom*. Sledstveno tome, Grejsik se više nadovezuje na uobičajenu interpretaciju pozicije ovog teoretičara nego što pristupa nepristrasnoj analizi ove koncepcije, čime propušta da sagleda sve teorijske doprinose učenja izloženog u knjizi *O muzički lepom*.

Ukazivanje na ograničenja navedenih tumačenja Hanslikovog poimanja forme i isticanje mogućnosti drugačijeg razumevanja učenja u knjizi *O muzički lepom* dovodi nas do zaključka da je potrebna *reinterpretacija* Hanslikove koncepcije, koja bi dovela i do *dodatne aktualizacije* ovog učenja u savremenim okolnostima. Reinterpretacija ove teorije pre svega treba uključiti udaljavanje od uobičajenog poistovećivanja Hanslikove teorije sa tradicijom (strogog) formalizma i odgovarajuću dekontekstualizaciju pojma forme. Detaljnije tumačenje knjige *O muzički lepom* u celini, nezavisno od oslanjanja na ograničen broj nejasnih formulacija i floskula na kojima se temelje ustaljene interpretacije, dovelo bi do bližeg upoznavanja sa složenošću Hanslikove teorije, čime se bi se pokazalo da ona nije kompatibilna sa ograničavajućim stanovištem strogog formalizma. Zengvil i Vilfing su već započeli taj proces ublažavanja Hanslikovih stavova o formi, pokazujući da ovaj teoretičar nije

---

<sup>961</sup> Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, str. 140.

tako isključiv kao što to konvencionalna tumačenja predstavljaju. Analize sprovedene u ovom radu sugerišu da postoje razlozi za još veće udaljavanje te teorije od formalističkih pretpostavki, pre svega u Hanslikovim stavovima o boji tona, doprinosu teksta i ulozi izvođenja.

Istovremeno, budući da je mogućnost primene strogog formalizma na različite muzičke fenomene veoma ograničena, predložena reinterpretacija Hanslikove teorije bi doprinela njenoj dodatnoj aktualizaciji time što bi umerenije interpretirani stavovi iz knjige *O muzički lepom* bili bliži savremenom iskustvu slušanja muzike, a time i predmetu savremene estetike. S obzirom na to da Hanslik u teorijskim, ali i kritičkim tekstovima, nije sklon da potpuno odbaci udeo odlika zvuka, izvođenja i teksta vokalno-instrumentalne muzike u korist forme i strukture (iako ga tako predstavljaju konvencionalna tumačenja), on ima u vidu i takve slušalačke aktivnosti koje su sasvim nalik praksama sadašnjice, pa i doživljajima koje analizira estetika popularne muzike. Dok ustaljene interpretacije Hanslikovih teza pretvaraju njegovu teoriju u nemogući, elitistički nastrojani ideal „aktivnog slušanja“ „čiste“ muzike, „očišćene“ od materijalnih uslova slušanja i vanmuzičkih sadržaja, reinterpretacija njegove teorije omogućava da se iza navodne strogosti tog učenja pronade i Hanslik-slušalac, aktivni učesnik bečkog kulturnog života, koji prati muzičku scenu na način na koji to čini i savremeni slušalac. Dublja analiza njegovih muzičkih kritika, koju treba sprovести u nekom budućem radu, budući da ona još uvek nije sprovedena u savremenoj estetičkoj literaturi, mogla bi doprineti takvoj promeni perspektive i učiniti da se Hanslikov pogled na muziku još konkretnije predstavi kao teoretisanje o realnom slušalačkom iskustvu, a ne kao rezultat naivnih, pozitivističkih tendencija u estetici 19. veka. Na ovaj način, diskusija sa hanslikovskim teorijskim nasleđem u savremenoj estetici mogla bi otići korak dalje i ne zasnivati se na kritici pojednostavljene verzije učenja iz knjige *O muzički lepom*, već bi se njegovi doprinosi, kada je reč o formalnom i specifično muzičkom, mogli tumačiti u skladu sa složenim, ali i realnijim teorijskim kontekstom u koji su uvučeni.

Predložena reinterpretacija (a time i dodatna aktualizacija) Hanslikove estetike predstavlja i specifičan vid rehabilitacije ovog učenja, pogotovo u kontekstu kritike tradicionalne estetike muzike na kojoj se zasnivaju Grejsikov i Šustermanov teorijski poduhvat. Ukoliko bogatstvo Hanslikove teorije pokazuje da nije moguće lako ga odbaciti u korist rafiniranijih praksi slušanja o kojima govori savremena estetika

(popularne) muzike, onda se ovi savremeni poduhvati ne zasnivaju na raskidu sa tom estetičkom tradicijom, već predstavljaju nastavak i usavršavanje hanslikovskih estetičkih diskusija o slušanju muzike. Pokazati da postoji kontinuitet u estetičkom proučavanju izazova koje nosi različito muzičko stvaralaštvo znači na još izrazitiji način afirmirati estetički diskurs o muzici, što je bila težnja i Grejsikove i Šustermanove koncepcije. Uostalom, ovakva rehabilitacija Hanslikovog pristupa muzici, do koje bi došlo ukoliko bi se o formalnom i specifično muzičkom u njemu govorilo mimo ograničavajućih zahteva formalizma, sasvim je u skladu sa Grejsikovim mehanizmima odbrane vrednosti estetičkog diskursa u *Slušanju popularne muzike*. Prisetimo se da on estetiku brani od nekritičkog poistovećivanja sa njenim starijim oblicima, na čija su ograničenja različiti teoretičari već ukazali, pozivajući nas da ne poistovećujemo savremenu estetiku sa „Modelom T“ ove discipline. U istom maniru, isticanjem različitih aspekata Hanslikove teorije koji još uvek nisu dobili punu afirmaciju u estetičkoj literaturi, potrebno je podstaći buduće tumače ovog učenja i estetičare muzike da se ne oslanjaju na rigidnu, „Model T“ interpretaciju knjige *O muzički lepom*, koja se i dalje može naći u literaturi. Umesto toga, potrebno je, po uzoru na autore poput Vilfinga, Rotfarba i Lenderera, okrenuti se detaljnijem proučavanju Hanslikovih stavova i potrazi za mogućnostima primene njegovih teorijskih mehanizama na savremene muzičke fenomene.

Kako bi se preciznija interpretacija Hanslikovog učenja koju sam ponudio u ovom radu mogla primeniti u domenu estetike popularne muzike? Ona je neposredno primenljiva na jednu težnju koja je prisutna i u Grejsikovom i u Šustermanovom estetičkom poduhvatu: isticanje estetske dimenzije popularne muzike. Odgovarajući na fokusiranost određenih teoretičara isključivo na društvenu relevantnost popularne muzike, uz ignorisanje njenih estetskih potencijala ili čak otvoreno odbacivanje estetičke refleksije o njima, Grejsik i Šusterman pokazuju da recipijenti ove vrste muzike temelje svoje slušalačke aktivnosti na njenim estetskim karakteristikama. Toj činjenici se posebno posvećuje Grejsik kada ukazuje na različita svedočanstva i istraživanja ove tematike, kao i na stavove muzičkih kritičara o konkretnim delima popularne muzike. Međutim, iz različitih razloga, ni jedan ni drugi estetičar ne realizuju u potpunosti to isticanje njenog estetskog karaktera, već tek u određenoj meri ilustruju u čemu se sastoji dodir slušaoca sa estetskim odlikama muzike. Grejsik to čini polemikom o mehanizmima vrednovanja popularne muzike u govoru o

stilističkim i strateškim kompetencijama, a Šusterman analizom specifičnih izražajnih sredstava hip hopa.

I u jednom i u drugom slučaju, Hanslikovo promišljanje formalnog i specifično muzičkog, kao i slušalačkih aktivnosti koje su posvećene ovim aspektima muzičkog dela, moglo bi predstavljati odgovarajući putokaz za dopunu Grejsikovih i Šustermanovih stavova o estetskoj dimenziji popularne muzike. Sagledana nezavisno od problematike formalizma, razmatranja koje Hanslik sprovodi tiču se onih aspekata dela sa kojima recipijent direktno dolazi u dodir u jednom slušalačkom iskustvu i čiju ulogu u tom iskustvu nije moguće prosto zanemariti ili redukovati na njegov dodir sa određenim vanmuzičkim značenjima. Kako god bi se teorijski pristupilo pitanju slušanja muzike, ne može se negirati da formalni i specifično muzički aspekti jednog dela motivišu recipijenta na slušanje muzike, razmišljanje o karakteristikama dela i suđenje o njemu. To je, uostalom, i jedan od razloga zbog kojih Grejsik svoj govor o slušanju popularne muzike temelji na pretpostavci o „muzikalnosti“. Teorijskim sredstvima se može dovesti u pitanje *primat* ovih aspekata u odnosu na druge elemente dela, ali je teško braniti tezu da oni nemaju nikakav doprinos u iskustvu slušaoca. U sporenju sa protivnicima estetske relevantnosti muzike, moguće je osloniti se na ove aspekte i pokazati kako oni motivišu slušaoca da muzici pridaju estetska svojstva i, u krajnjoj instanci, estetski sud. Dok i Grejsik i Šusterman tek implicitno upućuju na te aspekte u odbrani estetskog i umetničkog u popularnoj muzici, Hanslikova estetika muzike je u potpunosti formulisana na temelju estetski relevantnih odlika muzike, jer se temelji na njegovim stavovima o formalnom i specifično muzičkom, pa im kao takva može pružiti smernice za otvorenije i efektivnije isticanje estetskih karakteristika popularne muzike. Drugim rečima, estetika koja je u potpunosti posvećena pitanju estetskog u muzici sadrži teorijske mehanizme koji se mogu, iz izvesna ograničenja, primeniti i u savremenim okolnostima.

U potrazi za estetskim karakterom muzike, Hanslik je otišao toliko daleko da je metodološki suzio svoje teorijske preokupacije samo na estetsko interesovanje slušalaca za formalno i specifično muzičko, ostavljajući po strani, ali pritom ne ignorišući, značenje naslova, teksta, kao i istorijskih i biografskih parametara koji bi mogli biti od značaja u širem pogledu na muzičko delo. Iako se od savremenijih estetičkih poduhvata ne očekuje da ovoliko redukuju polemiku o estetskim karakteristikama muzike, one bi se mogle okrenuti Hanslikovoj estetici u poduhvatu

odbrane estetske dimenzije popularne muzike, dok bi naknadno u sopstvenim analizama obuhvatili i druge aspekte dela ove vrste. Ako bi se estetska relevantnost popularne muzike u Grejsikovom i Šustermanovom poduhvatu branila uz pomoć forme, to ne bi istovremeno značilo da druge odlike muzičkog dela ne učestvuju podjednako u celokupnom estetskom doživljaju jedne kompozicije. Druge karakteristike jednog dela, poput teksta vokalno-instrumentalne kompozicije, subjekt doživljaja takođe može sagledati iz estetske perspektive i ne redukovati ih na smisao koji im se pridaje mimo uspostavljenog muzičkog konteksta, ali je u tom slučaju teže razdvojiti estetsko dejstvo reči od efekta koje one postižu različitim nivoima vanestetskog značenja. Ako je odbrana estetskog u popularnoj muzici upućena teoretičarima, poput zastupnika teze o „društvenoj relevantnosti“, Grejsikova i Šustermanova koncepcija bi ponudile ubedljiviju argumentaciju ukoliko bi se oni, po uzoru na hanslikovsko nasleđe, fokusirali na slušalačko interesovanje za formalno i specifično muzičko, a ne na druge odlike dela, čime bi ukazali na potrebu za estetičkim diskursom u savremenim okolnostima.

Reinterpretacija Hanslikove teorije koju sam ponudio u ovom radu približila je njegove stavove o slušanju muzike savremenom iskustvu muzičkog stvaralaštva, jer je pokazala da se ova koncepcija u svom fokusiranju na formalno i specifično muzičko ipak ne oglašuje o doprinose teksta, boje tona i odlika izvođenja. Zbog toga se Hanslikovo isticanje estetskih doprinosa muzike može iskoristiti i za tumačenje novih slušalačkih praksi, bez rizika da će time jedna teorija stupiti na teren restriktivnog formalizma. Grejsikova i Šustermanova estetika muzike mogle bi u toj koncepciji potražiti obrasce za isticanje specifičnosti popularne muzike, iako u takvom poduhvatu oni ne bi bili skloni da formalnom daju prednost među drugim aspektima dela. Ugledajući se na Hanslikovu estetiku, Grejsik bi mogao iskoristiti potencijale sopstvenih analiza slušalačkih praksi u domenu popularne muzike, koje već i sada, kao što je više puta istaknuto, podsećaju na Hanslikove opise slušanja (poput njegove ilustracije doživljaja Betovenove muzike). Konkretnijim markiranjem formalnih odlika muzike kao predmeta estetičke analize, Grejsik bi različite teorijske probleme koje je otvorio u *Slušanju popularne muzike*, poput problematike vrednovanja na osnovu stilističkih i strateških kompetencija, doveo do punog uobličjenja. Na sličan način, Šusterman bi osvrtom na mehanizme Hanslikove estetike mogao realizovati nameravanu, ali nikad u potpunosti sprovedenu diskusiju o formalnim aspektima



fanka i hip hopa, kojim bi mogao upotpuniti svoje težnje ka afirmaciji umetničke prirode popularne muzike. Na osnovu nje bi čitaocima *Pragmatističke estetike* bilo jasno predočeno na osnovu kojih (specifično muzičkih) karakteristika se fank i hip hop mogu uporediti sa drugim oblicima umetnosti, a u kom pogledu odstupaju od tradicionalnog poimanja umetničkog. Ovde se već nalazimo u domenu druge grupe teorijskih uvida do koje su dovele prethodno sprovedene analize u disertaciji – potrazi za mogućnostima upotpunjavanja Grejsikovog i Šustermanovog poduhvata uz pomoć isticanja uloge forme u njima – što će biti tema sledećeg odeljka u ovom zaključku.

Na kraju, potrebno je istaći da Hanslikova koncepcija, kao i njegovo razumevanje pojma forme, podrazumeva i izvesna ograničenja, koja je važno uzeti u obzir u budućim pokušajima primene ovog estetičkog nasleđa na savremene fenomene. Iako isticanje formalnih aspekata u ovoj teoriji može predstavljati korisnu početnu tačku za diskusiju o estetskoj relevantnosti muzike, davanje posebne prednosti formalnom u odnosu na druge estetske odlike muzičkog dela nije prihvatljivo za višedimenzionalne slušalačke prakse savremenog čoveka. Grejsikova teza da različite karakteristike određenog dela dolaze do izražaja u raznovrsnim okolnostima slušanja i „funkcijama“ muzike mnogo više odgovara tim praksama, a jedino se u takvoj teoriji može na odgovarajući način obuhvatiti konglomerat muzičkog stvaralaštva sa kojim se susreće današnji slušalac. U dodiru sa dinamičnim kulturnim životom ovog tipa, savremena estetika bi trebalo da se osvrne na Hanslikovu teoriju kao primer koncepcije u kojoj formalno i specifično muzičko dobija odgovarajući tretman, kako ne bi zapostavila ove aspekte u višestrukoj analizi koju, po prirodi stvari, mora sprovoditi. Da bi to bilo moguće, neophodno je lišiti Hanslikovu estetiku, ali i sam pojam forme, problematičnih konotacija, koje sežu od strogog formalizma do kulturnog elitizma i snobizma, jer ova teorija, kao i tradicionalni estetički pojam na koji se oslanja, ima više toga da ponudi nego što to ove etikete sugerišu. U neminovno složenom poduhvatu savremene estetike muzike, potrebno je pronaći prostor za razmatranje estetskih fenomena koji se u Hanslikovoj koncepciji izdvajaju terminima „forma“ i „specifično muzičko“, čak i ako se za njih pronalaze neka adekvatnija terminološka rešenja.

*Poboljšati domete sadašnjosti – unapređenje Grejsikovih i Šustermanovih uvida neposrednijom tematizacijom forme*

Grejsikova i Šustermanova koncepcija u *Slušanju popularne muzike i Pragmatističkoj estetici* pružile su jasan doprinos razvoju estetike popularne muzike. Šusterman je u ranim danima ove discipline argumentovano pokazao da popularna muzika poseduje podjednake umetničke potencijale kao i oblici visoke kulture, istakao je različite estetske karakteristike hip hopa i sugerisao kako bi nova estetička disciplina, posvećena toj temi, mogla izbeći ograničenja estetičke tradicije. U nešto detaljnijem razmatranju, Grejsik je sagledao razloge zbog kojih postoji potreba za estetičkim diskursom o popularnoj muzici, posvećenim analizi slušalačkih uvida u estetske odlike muzike, a zatim se posebno pozabavio i mehanizmima vrednovanja, pokazujući da postoji estetski motivisano suđenje o muzici zasnovano na znanjima i razvijenim slušalačkim veštinama. Ni jedan ni drugi autor nisu u tim poduhvatima posvetili puno pažnje fenomenu muzičke forme (iako je Šusterman otvoreno ispoljio nameru da to učini), a ovaj pojam su najčešće upotrebljavali prilikom govora o tradicionalnim estetičkim tendencijama poput formalizma. Ova okolnost ne čini nužno te koncepcije problematičnim, budući da ne postoji nezaobilazan skup tema koje jedna estetika mora obuhvatiti da bi bila adekvatno formulisana i kompletna. Međutim, detaljno sagledavanje različitih aspekata Grejsikove i Šustermanove estetičke teorije je pokazalo je da je forma popularne muzike u njima zapostavljena bez jasnog razloga, a da izostanak konkretnije tematizacije forme izaziva probleme u ovim učenjima.

U slučaju Grejsikove koncepcije, diskusija o formi bi mogla obezbediti jasnije uobličenje njegovih stavova već u slučaju prvih poglavlja *Slušanja popularne muzike*, u kojima se „muzikalnost“ pretpostavlja kao biološki garant čovekovog estetskog interesovanja. Budući da je Grejsik muzikalnost povezao sa čovekovom prirodno datim sposobnostima uviđanja tonskih odnosa, kao što je visina tona, hanslikovski shvaćena forma predstavlja neposredni predmet ovakvih svesnih operacija. Ona zbog toga zaslužuje konkretniju tematizaciju u toj koncepciji, posebno ukoliko imamo u vidu da ni ingerencije „muzikalnosti“ nisu dobile odgovarajuće obrazloženje, pa nije jasno u kojoj meri ona determiniše čovekovo iskustvo muzike. Ukoliko „muzikalnost“, kao biološki obezbeđeni mehanizam svesti, dobija u toj koncepciji izvesni primat, budući da takav oblik svesne aktivnosti nije posebno determinisan

kulturnim i društvenim faktorima, onda bi i forma mogla zadobiti značajno mesto u Grejsikovom promišljanju, bar iz perspektive proučavanja čovekovog estetskog interesovanja za muziku. S obzirom na to da je pokazano da ni njemu samom nije strano „ozbiljno muzikološko ispitivanje“ popularne muzike, iako ga je inicijalno poistovetio sa metodama ograničenim na promišljanje visoke muzike, konkretnija analiza forme nije neusklađiva sa Grejsikovim estetičkim interesovanjima u ovoj knjizi.

Čak i nezavisno od „muzikalnosti“, kao nedovoljno razrađene pretpostavke Grejsikove afirmacije estetskog u *Slušanju popularne muzike*, formalno i specifično muzičko se nameću kao presudni aspekti dela popularne muzike unutar rasprave o njenoj estetskoj i društvenoj relevantnosti. Svi primeri slušanja popularne muzike koje Grejsik analizira u drugom poglavlju knjige ukazuju na estetsko interesovanje slušalaca za samu muziku, a ne za značenje teksta, ulogu društveno-istorijskog konteksta i biografiju muzičara koji su je stvorili (što ističe drugačija literatura o popularnoj muzici). Takvom postupanjem se on, više nego što bi želeo da prizna, nalazi na terenu Hanslikove estetike muzike. Razume se, za razliku od austrijskog teoretičara, Grejsik insistira na ravnopravnom statusu estetskih i društvenih aspekata jednog dela, pa čak i na mogućnostima njihove interakcije. Dok to ne znači da će on pristupiti isticanju formalnog i specifično muzičkog kao najvažnijeg za doživljaj i vrednovanje muzike, demokratizacija estetskog i društvenog Grejsika obavezuje da u sopstvenoj koncepciji jasno istakne u čemu se sastoje estetske operacije recipijenata, kako bi promovisao uspostavljanje tog balansa u vremenu dominacije drugačije orijentisane literature o popularnoj muzici. Isticanje estetskog kao podjednako važnog, nasuprot literaturi koja polemizuje o drugačijim potencijalima muzike, iziskuje detaljnije teoretisanje o onim aspektima muzičkog dela u kojima je njegova estetska priroda najviše dolazi do izražaja, a to su njeni specifično muzički aspekti i forma. Grejsik propušta priliku da to učini kada ne govori o formalnom u popularnoj muzici, ne pokazuje po čemu se ono razlikuje od formalnog u drugim oblicima muziciranja i kako ono determiniše slušalačko iskustvo recipijenata, čime dovodi u pitanje ubedljivost svojih stavova o tome da je estetsko interesovanje za popularnu muziku zaista podjednako značajno kao i društveno.

Grejsikovo teoretisanje o vrednovanju popularne muzike predstavlja deo njegove koncepcije u kome izostanak dublje analize forme i njenog doprinosa u formiranju

estetskog suda najdirektnije utiče na jasnoću i teorijske domete njegove estetike. Od formalnih i specifično muzičkih aspekata kompozicije neposredno su zavisile stilističke i strateške kompetencije slušalaca, predstavljene u ovoj koncepciji kao preduslovi vrednovanja. Poznavanje strukturalnih konvencija u slučaju slušanja bluz-a bilo je presudno za Grejsikovu odluku o tome čije estetsko procenjivanje muzike se može smatrati opravdanim, a uvidi o formalnim sredstvima poput bluz tonova determinisali pridavanje estetskih svojstava muzici. Takođe, „uvažavanje“ i „evaluacija“ su u slušanju kao isključivoj aktivnosti bile neposredno povezane sa percepcijom formalnih i strukturalnih estetskih karakteristika, a od analize takve vrste slušanja su zavisili svi ključni Grejsikovi stavovi u ovoj knjizi.

U ovakvim okolnostima, detaljnija polemika o tome kako slušalac dolazi u dodir sa formalnim i strukturalnim aspektima dela čini se neophodnom, kako bi se teorija o vrednovanju u *Slušanju popularne muzike* utemeljila na Grejsikovim uvidima o slušalačkim praksama u slučaju popularne muzike. Potrebno je, između ostalog, pokazati kako recipijent izdvaja formalne odlike dela u percepciji muzike, kako na osnovu njih formuliše estetska svojstva i šta ga nagoni da određene formalne i strukturalne aspekte izdvaja kao osnovne karakteristike žanra, a neke druge formalne intervencije smatra autentičnim doprinosom kompozitora, upošljavajući strateške kompetencije, bogato slušalačko iskustvo, konkretna znanja i veštine. Otvorenija analiza formalnih i strukturalnih specifičnosti u delima koja pripadaju jednom žanru popularne muzike obelodanila bi nam kako Grejsik razume proces doživljaja i vrednovanja popularne muzike od inicijalne reakcije slušalaca na određeno muzičko delo do formulisanja vrednosnog suda. Govor o formi omogućio bi da pratimo doprinos tih karakteristika od uviđanja vrednosno neutralnih odlika u delu, preko pridavanja estetskih svojstava delu na temelju tih uvida, do šire karakterizacije dela kao tipičnog ili unikatnog i donošenja suda o njemu. U sadašnjim okolnostima, čitalac Grejsikove estetike nije dovoljno upoznat sa tim šta tačno recipijent čini u dodiru sa jednim oblikom popularne muzike, a promišlja, zajedno sa Grejsikom, rafiniranije estetičke probleme, poput mehanizama vrednosnog odnošenja prema popularnoj muzici.

Ispostavilo se da čak i oni Grejsikovi stavovi u *Slušanju popularne muzike* koji nisu bili presudni za formulisanje njegovog estetičkog stanovišta upućuju na važnost analize forme za adekvatnije razumevanje fenomena popularne muzike. „Znalačko

slušanje“, o kome je on govorio prilikom razmatranja simboličkih potencijala popularne muzike, takođe je bilo usmereno na odgovarajuću interpretaciju formalnih intervencija unetih u jednu kompoziciju i poznavanje specifično muzičkih konvencija jednog žanra, kao što je uočljivo u njegovoj analizi slušanja muzike grupe *Led Zeppelin*. To nam ukazuje da je i Grejsikov širi pogled na popularnu muziku kao oblik kulturnog života uslovljen njegovim razumevanjem slušalačkog doživljaja same muzike, koji je velikim delom usmeren na formalno i specifično muzičko. Analiza slušalačke percepcije ovih aspekata popularne muzike i u ovom slučaju bi nam obelodanila kako recipijent prelazi od neporednijih uvida o melodijskim, harmonskim i ritmičkim invencijama u jednoj kompoziciji ka sagledavanju muzičkog dela kao simbola različitih vanmuzičkih sadržaja, poput određenog društvenog poretka.

Ukoliko se mogućnosti unapređenja Grejsikove teorije na osnovu detaljnijeg razmatranja forme sumiraju isticanjem prednosti do kojih bi ono dovelo u svakom od prethodno analiziranih delova *Slušanja popularne muzike*, dolazimo do sledećih stavova. Forma bi 1) u uvodnom i prvom poglavlju dovela do jasnijeg određenja „muzikalnosti“ i isticanja specifičnosti popularne muzike kao kulturnog proizvoda različitog od umetničke prirode visoke muzike, 2) u drugom obezbedila pojašnjenje estetske relevantnosti popularne muzike, 3) u trećem omogućila jasnije formulisane preduslove vrednovanja, ilustrovane uz pomoć slušalačkih kompetencija, 4) u četvrtom kreirala odgovarajući prelaz od vrednosno neutralnih karakteristika muzike ka estetskim svojstvima i obelodanila postupanje recipijenata u slušanju kao „isključivoj aktivnosti“, 5) u petom dovela do adekvatnijeg odnošenja prema Hanslikovom teorijskom nasleđu, a 6) u šestom pružila adekvatniji opis predmeta „znalačkog“ slušanja i dodatno razjašnjenje procesa intepretacije simboličkih potencijala popularne muzike.

Jedna tendencija koju Grejsik ispoljava u svim prethodno analiziranim poglavljima knjige *Slušanje popularne muzike* čini posebno opravdanim potrebu za otvorenijim polemisanjem o formalnom u ovoj estetičkoj koncepciji. Iako ne dobijaju direktnu teorijsku tematizaciju, formalni i strukturalni aspekti popularne muzike su neprestano prisutni u Grejsikovim primerima i objašnjenjima sopstvenih estetičkih stavova. Ovakva njegova praksa uočljiva je, između ostalog, u odnošenju prema estetskim karakteristikama grupe *Beach Boys*, u stavovima o bluzu koji su formulisali Hendi, Skarborou i Dilan, kao i u opisu njegovog sopstvenog iskustva muzike grupe *Led*

*Zeppelin*. Iz te činjenice se može zaključiti da ovaj estetičar ne odbacuje načelno sam diskurs o formi iz striktno teorijskih razloga (kao što se otvoreno ograđuje od govora o popularnoj muzici kao umetnosti), što čini dodatno opravdanim očekivanje da on usputne uvide o formi pretvori u odgovornu estetičku tematizaciju formalnog i specifično muzičkog. Kao ni u slučaju Hanslika, to ne znači da je potrebno da Grejsik preuzme ulogu teoretičara muzike kako bi formalne i strukturalne aspekte popularne muzike izlistao uz pomoć stručne terminologije, iako on i sam u knjizi znalački upotrebljava termine koji pripadaju ovom polju. Koju god terminologiju i metodologiju analize formalnog prihvatila, Grejsikova estetika bi došla do konkretnijih stavova ako bi povukla odgovarajuće teorijske konsekvence iz uočenih slušalačkih sklonosti da se na osnovu specifično muzičkih aspekata delo doživi i vrednuje na određeni način. Drugim rečima, njegovom usputnom referisanju na doživljaj forme popularne muzike nedostaje izvesno apstrahovanje od slučajnosti pojedinačnog i prepoznavanje učestalih praksi, koje bi zadobile odgovarajuće objašnjenje direktnom estetičkom tematizacijom, kako bi se ti uvidi transformisali u relevantne estetičke zaključke i doveli do većeg doprinosa estetike proučavanju slušalačkih navika u dodiru sa popularnom muzikom.

Do kojih razloga za izostanak konkretne Grejsikove analize formalnog u *Slušanju popularne muzike* smo došli u postupnom razmatranju tematskih celina ove knjige? Jednim delom, taj izostanak je determinisan njegovom kritikom tradicionalne estetike i ograđivanjem od njenih teorijskih obrazaca. Grejsikovo udaljavanje od pojma umetnosti u teoretisanju o popularnoj muzici učinilo je da su teorijski mehanizmi, razvijeni na temelju estetičkih koncepcija koje prihvataju taj pojam, neprimenjivi u njegovom diskursu. Nadalje, njegova demokratizacija estetske i društvene relevantnosti popularne muzike sprovedena je na temelju ograđivanja od formalizma kao estetičke krajnosti koja ignoriše društvenu konotaciju muzike. U takvim okolnostima je hanslikovsko isticanje forme neusklađeno sa pokušajem uspostavljanja balansa između estetskog i društvenog, pa se govor o formi ostavlja po strani kao praksa koja pripada restriktivnijoj estetici. Estetičko interesovanje za probleme forme poistovećeno je sa koncepcijama koje insistiraju na „aktivnom slušanju“ kao jedinom legitimnom obliku doživljaja popularne muzike, pa Grejsikova koncepcija ne želi da prenaglasí važnost ovog aspekta muzike, kako se ne bi i sama našla u takvim ograničavajućim okolnostima i kako bi uspela da istakne pluralizam slušalačkih

aktivnosti u slučaju te vrste muzike. U svim tim slučajevima, forma je rezervisana za poziciju Grejsikovih „protivnika“, bilo da oni zagovaraju „ozbiljno muzikološko ispitivanje“, formalizam, elitizam ili „aktivno slušanje“.

Nalazeći se često u protivstavu sa različitim oblicima tradicionalnog estetičkog teoretisanja, ovaj autor ostavlja utisak kao da iz predostrožnosti uklanja iz svoje koncepcije sve ono što može izazvati asocijacije ka toj tradiciji i osujetiti njegove teorijske namere. Ukoliko zaista postoji ovakva vrsta opreznosti u Grejsikovom postupanju, ispostavlja se da je ta predostrožnost preterana i da se okreće protiv njegovog sopstvenog estetičkog rada. Pre svega, ne postoji razlog da on ignoriše teoretisanje o formi u uslovima ograđivanja od estetike koja polazi od pojma umetnosti. O njoj se može govoriti i mimo polemike o umetničkoj prirodi određenog predmeta, što, paradoksalno, potvrđuju upravo primeri tradicionalnih estetičkih teorija (poput Kantove analitike lepoga, pa čak, u izvesnoj meri, i Djuijeve estetike). Sa druge strane, ukoliko „ozbiljno muzikološko ispitivanje“ jeste istorijski bilo formulisano na temelju klasične muzike kao umetničkog proizvoda, ono je u poslednjih nekoliko decenija prošireno i na analizu drugih oblika muzičkog stvaralaštva, pa više ne podrazumeva tradicionalističku konotaciju koju mu Grejsik i dalje pripisuje, iako i sam primenjuje takav oblik ispitivanja. Nadalje, o formi se može govoriti i mimo formalizma, čak i u slučaju Hanslikove teorije, koja se istorijski najčešće smatrala manifestacijom takvih tendencija u estetici, a tako je i Grejsik predstavlja. Pojam forme u estetici obuhvata izvestan skup karakteristika muzičkog dela i omogućava polemiku o njihovom doprinosu u celokupnom estetskom iskustvu muzike i kao takav ne iziskuje potrebu za bilo kakvim estetičkim opredeljenjem od teoretičara koji ga upotrebljava kako bi sproveo tu polemiku. Na sličan način, upotreba ovog pojma ne sugerise ni druga estetička rešenja, poput odgovora na pitanje o tome da li je „aktivno slušanje“ jedini legitimni oblik doživljaja muzike, a ispostavilo se da ni Hanslikovi stavovi o tom problemu nisu bili determinisani njegovim insistiranjem na važnosti ovog aspekta muzičkog dela.

Još jedna okolnost u Grejsikovom teoretisanju u ovoj knjizi, blisko povezana sa njegovim pridavanjem tradicionalističke konotacije problemima koji se tiču muzičke forme, jeste i činjenica da pojam forme u *Slušanju popularne muzike* nije precizno definisan, a za imenovanje fenomena koje smo obuhvatili tim pojmom ovaj autor često pribegava i nekim drugim terminima. Taj pojam Grejsik ne izdvaja kao važan za

njegovu sopstvenu estetiku, pa je razumljivo što se on javlja u kontekstu razmatranja drugih i drugačijih estetičkih usmerenja, čak i onih neuskladivih sa njegovim teorijskim projektom. U takvim okolnostima je sasvim na mestu i to što on koristi druge termine za imenovanje formalnog i specifično muzičkog u popularnoj muzici. Ipak, problemi nastaju kada u estetičkom diskursu uspostavljenom u *Slušanju popularne muzike* jeste reč o aspektima popularne muzike koji odgovaraju hanslikovskom poimanju forme, ali se oni ne tematizuju podrobnije jer ne postoji odgovarajuća teorijska i terminološka aparatura za to, a ona koja bi se mogla iskoristiti u te svrhe je već suviše kontekstualizovana, odnosno pridana joj je problematična konotacija u drugim delovima diskusije o popularnoj muzici. Kako očekivati polemiku o formi prilikom govora o estetskoj relevantnosti kada on započinje odbacivanjem formalizma i činjenice da to usmerenje oslanjanjem na formalno odbacuje sve društveno u muzici? Takođe, kako tražiti od Grejsika da posebno istakne važnost uvida slušalaca o strukturi jedne kompozicije, kada se restriktivno „aktivno slušanje“ u Hanslikovoj koncepciji povezuje sa tezom da je u doživljaju muzike njena struktura jedino važna? Razumljivo je da je Grejsiku stalo do toga da čitaocima pruži estetičku koncepciju koja ni u kom svom aspektu neće sugerisati da je potrebno prihvatiti restriktivnost istaknutu na ovim mestima, ali se problemi javljaju u slučajevima kada on ne pruža odgovarajuću alternativu ovakvim teorijskim poduhvatima. Takođe, njegov sopstveni pristup aspektima muzičkog dela poput forme i strukture postaje upitan ukoliko se ispostavlja da tradicionalne koncepcije od čijih se teorijskih i terminoloških mehanizama implicitno ili eksplicitno ograđuje nisu toliko restriktivne koliko ih on predstavlja, kao što je slučaj sa Hanslikovim viđenjem „aktivnog slušanja“ i važnosti strukture u jednoj kompoziciji.

Jedan od razloga zbog koga nije došlo do detaljnije tematizacije problema forme u *Slušanju popularne muzike* leži i u činjenici da Grejsik u svim delovima ove knjige paralelno razmatra nekoliko teorijskih problema, više ili manje povezanih sa estetikom. Kada govori o estetskoj relevantnosti popularne muzike, on otvara širu raspravu o doprinosu pojma umetnosti estetici popularne muzike, kao i polemiku sa zastupnicima teze o društvenoj relevantnosti. Poglavlja u kojima se govori o vrednovanju obeležila je dominacija temâ kao što je isticanje neadekvatnosti potrage za estetičkim principima, uspostavljanje opštije distinkcije između „uvažavanja“ i „evaluacije“ čija je primena u slučaju popularne muzike limitirana, kao i sporenje sa



estetičkom tradicijom i tezom o „aktivnom slušanju“. Konačno, diskusija o simboličkim potencijalima popularne muzike u velikoj meri je bila transformisana u spor sa sugestijama Rodžera Skrutona o tome kakav društveni poredak ta muzika može simbolizovati. Sve pomenute teme imaju jasan teorijski doprinos u proučavanju fenomena popularne muzike i načina na koji se novija literatura odnosi prema njoj, ali se analiza ovih problematika često sprovodila na uštrb one estetičke, čineći Grejsikova estetička rešenja neobrazloženim ili čak nepotpunim. Da je on u *Slušanju popularne muzike*, u skladu sa naslovom i osnovnom tematikom te knjige, bio fokusiraniji na estetske potencijale popularne muzike koji dolaze do izražaja u samom slušanju, specifično muzički aspekti ovog oblika stvaralaštva bi dobili više mesta u uspostavljenom teorijskom kontekstu.

Sa problemom suviše ambiciozno postavljenog Grejsikovog projekta u ovoj knjizi povezana je i okolnost da do konkretnije estetičke problematike on gotovo uvek dolazi indirektno, kritikujući neko drugačije stanovište o popularnoj muzici ili neko drugo estetičko rešenje. Do toga šta jeste njegov odgovor na mnoga pitanja koja on postavlja u *Slušanju popularne muzike* kao čitaoci često dolazimo negativnim putem, prateći njegovu argumentaciju o tome šta su problemi drugih teorija koje se bave sličnim pitanjima. Ovo je najuočljivije u trima ključnim diskusijama koje Grejsik vodi: pitanju estetske relevantnosti, analizi mehanizama vrednovanja i problemu odgovarajućeg slušanja popularne muzike. Do izvesnog rešenja prvog pitanja, čitalac dolazi saznajući šta, prema Grejsiku, ne čine zastupnici teze o društvenoj relevantnosti, do drugog, čitajući o tome šta nije u redu sa formulisanjem estetičkih principa vrednovanja, a do trećeg, upoznavajući se sa tim šta tradicionalni estetičari nisu uzeli u obzir.

U takvom kontekstu je još jednom uočljivo kako bi otvorenija diskusija o formi mogla da poboljša Grejsikovo estetičko teoretisanje. Analiza formalnih inovativnosti popularne muzike pružila bi odgovor na pitanje šta jeste u njoj estetsko, umesto rasprave o tome zašto takvo muziciranje nije umetničko. Istovremeno, budući da su se konvencije popularne muzike koje „znalački slušalac“ treba da ima u vidu ticale forme i strukture ove muzike, ovi aspekti stvaralaštva bi omogućili uvid u to šta su kompetencije koje kreiraju uslove za odgovarajuće vrednovanje, a to se ne bi moralo derivirati iz polemike o tome zašto nam nisu potrebni estetički principi. Forma bi omogućila govor o specifičnostima popularne muzike iz savremene estetičke

perspektive, u skladu sa njenom metodologijom, terminologijom i nasleđenim skupom važnih pitanja, dopunjujući doprinose drugih disciplina i estetičke tradicije o ovoj temi. Nastupajući antiesencijalistički i pokušavajući da izbegne poziciju koja zastupa da postoji fiksiran set tema i ideja kojima se bavi estetika (što je sasvim razumljiva i opravdana motivacija u vremenu savremenih interdisciplinarnih teorijskih projekata), Grejsik žrtvuje veliki deo svojih teorijskih uvida i redukuje ih na komentar koji se iznosi povodom smelih stavova drugih teoretičara. U tom smislu, o tome kako on vidi slušanje popularne muzike u ovom radu smo više saznavali tumačeći njegove primere i usputne analize (koje su se ticale i forme), nego prateći osnovni tok njegovog teoretisanja.

Iako popularnoj muzici posvećuje manje teksta nego Grejsik, Šusterman u *Pragmatističkoj estetici* na sličan način tretira problem njene forme. On zanemaruje konkretno estetičko teoretisanje o fanku i hip hopu (i njihovoj formi) zarad opštije odbrane popularne muzike od kritike koju joj upućuje tradicionalna estetika i autori drugačijih usmerenja, pokušava da formuliše stanovište koje predstavlja alternativu estetičkom nasleđu, a stavove iznosi kao reakciju na tuđe teze o istim problemima. Istovremeno, kao i u Grejsikovom slučaju, njegovoj sopstvenoj estetici je potrebna analiza forme kako bi došao do željenih zaključaka, a do nje ne dolazi u situacijama kada bi ona upotpunila njegovu argumentaciju. Međutim, za razliku od Grejsika, Šusterman pokušava da zadrži određene teorijske mehanizme estetičke tradicije, smatrajući da popularna muzika deli umetničku prirodu sa drugačijim muzičkim fenomenima. U takvom poduhvatu, on ispoljava veću svest o važnosti formalnog u popularnoj muzici, pa u oba teksta o popularnoj muzici izdvaja odeljke posvećene tom aspektu muzičkog dela, ali u njima ipak ne dolazi do konkretnijih teorijskih uvida o formi i strukturi te vrste muzike.

Da je Šustermanu bila važnija odbrana popularne muzike od estetičkog teoretisanja o ovom fenomenu, pokazano je u detaljnijem sagledavanju teksta „Forma i fank“. Ne sprovodeći nijednu analizu konkretnog primera fank muzike i svodeći govor o formi na komentar na Burdijeove teze o tom aspektu dela popularne muzike, Šusterman je, nezavisno od njegovog naslova, ovaj tekst u potpunosti posvetio formulisanju opštijih odgovora na odbacivanje fenomena popularne umetnosti u celini. Prigovori koje je on tada imao u vidu odgovaraju tematskom području estetičke diskusije o popularnoj umetnosti, ali stavovi do kojih on dolazi u tom slučaju ne rezultiraju formulisanjem

jasnog estetičkog stanovišta o ključnim karakteristikama popularne umetnosti, niti o specifičnostima doživljaja i vrednovanja te vrste stvaralaštva. Umesto toga, Šusterman najveću pažnju posvećuje osporavanju pretpostavki estetičkih projekata koji su kritički nastrojani prema popularnoj umetnosti i sugerisanju da postoji (pragmatistička) alternativa takvom gledištu.

Forma popularne muzike je u takvim okolnostima dobila tek delimičnu tematizaciju u poslednjem odeljku „Forme i fanka“ i to prevashodno iz perspektive komentarisanja Burdijeovih stavova, kojima se Šusterman, u skladu sa prethodno ilustrovanom praksom, posvetio kako bi ukazao na ograničenja njegovih estetičkih pretpostavki. Teorijski kontekst koji je on uspostavio u pomenutom tekstu mogao bi biti unapređen govorom o formi, što je bilo uočljivo u analizi prigovora koje je on u tom tekstu razmatrao. Detaljniji govor o formalnom u fanku mogao je, primera radi, da pokaže da dela popularne umetnosti nisu trivijalna i neoriginalna, a u analizi recepcije forme moglo se pokazati da i ona doprinosi uživanju koje obezbeđuje popularna muzika i da je doživljaj formalnog kompatibilan sa estetikom koja ne smatra da je umetničko delo samosvrhovito. Međutim, o formalnim specifičnostima popularne muzike u ovom tekstu nismo pronašli ni reč, a za razliku od Grejsikove estetike, koja bar usputno upućuje na formalno u delima te muzike, u njoj nema ni analiza te vrste, budući da nema ni primera konkretnih kompozicija te vrste, niti detaljnijih opisa slušanja popularne muzike. Još izrazitije nego u slučaju koncepcije izložene u *Slušanju popularne muzike*, čitalac Šustermanove estetike tako prisustvuje široj odbrani popularne umetnosti ne dobijajući dovoljno informacija o tome šta odlikuje taj oblik stvaralaštva, koje su njene estetske karakteristike i šta su specifičnosti njene forme, izdvojene naslovom teksta. Sve to ovaj autor ostavlja po strani zarad opštijeg razračunavanja sa protivnicima estetičkog diskursa o ovoj vrsti muzike. Pokazujući šta teoretičari drugačije orijentacije nisu uzeli u obzir u njihovom napadu na popularno u umetnosti, njegovi uvidi o popularnoj muzici predstavljaju tek dopunu argumentacije kojom se osporavaju kritičari, a koja je ubedljiva čak i bez isticanja estetskih specifičnosti popularne umetnosti.

U tekstu „Lepa umetnost repa“ Šusterman je ponudio nešto direktnije estetičko razmatranje jednog žanra popularne muzike, ali ni u ovom slučaju nije došlo do odgovarajuće analize forme hip hopa. U njemu se semplovanje izdvaja kao formalna inovativnost ove vrste muzike, ali se karakteristična muzička rešenja – melodijski,

harmonski, ritmički i strukturalni potencijali koje ono hip hopu obezbeđuje – ne analiziraju. Do toga ne dolazi čak ni u slučaju detaljnog razmatranja kompozicije „Talkin’ All That Jazz“, koje sadrži i odeljak o formi, odnosno strukturi njenog teksta. Polemika o specifično muzičkim karakteristikama hip hopa gotovo je u potpunosti ograničena na stavove o semplovanju, budući da se u drugom delu teksta Šusterman neubedljivo ogradio od analize same muzike jer nju „štampana stranica ne beleži“.<sup>962</sup> U razmatranju takvog njegovog postupanja, pokušao sam da pokažem da je moguće dopuniti njegove analize specifično muzičkih fenomena hip hopa kada sam izdvojio one formalne i specifično muzičke elemente numere „Talkin’ All That Jazz“ koje Šusterman nije uzeo u obzir, iako bi se njima mogli ostvariti interesantni uvidi o muzici ove vrste. Konkretniji govor o formi bi u uspostavljenom kontekstu omogućio i proširenje diskusije koje Šusterman sprovodi – razmatranje načina na koji se „Talkin’ All That Jazz“ poigrava sa značenjima termina „jazz“. Za razliku od njegovog postupanja, polemika o formi hip hop muzike bi na ovom mestu u tekstu mogla učestvovati u estetičkom objašnjenju celokupnog doživljaja jedne kompozicije popularne muzike. Drugim rečima, o formi nije dovoljno govoriti samo u slučajevima kada ona može upotpuniti opštiju argumentaciju o umetničkoj legitimnosti popularne muzike, već može imati i samostalni značaj u estetičkom teoretisanju o doživljaju i vrednovanju popularne muzike.

Poput Grejsika, i Šusterman sopstveni teorijski poduhvat formuliše suviše ambiciozno da bi on mogao obuhvatiti sve, pa i formalne aspekte popularne muzike i njihov doprinos u slušalačkom iskustvu. Autor *Pragmatističke estetike* sebi namenjuje previše zadataka kada u dva teksta želi da sprovede višestruku odbranu popularne umetnosti u celini, istakne postmodernističke potencijale hip hopa i proširi diskusiju na izvanestetičke teme, poput govora o društvenim doprinosima popularne umetnosti. Umetnički karakter popularne umetnosti istaknut je kako bi se pokazalo da ona uživa podjednaki dignitet u savremenoj kulturi, ali i u teorijskim refleksijama o njoj. Zatim, postmodernistička priroda hip hopa u njemu predstavljena je kao pregled umetničkih inovativnosti popularne muzike, uporedivih sa estetskim dometima visoke umetnosti. I jedan i drugi Šustermanov poduhvat doprinosi odbrani popularne umetnosti, ali nijedan od njih nije rezultirao estetičkom analizom, koja zahteva uži teorijski diskurs, okrenut praksama slušanja popularne muzike i njenim distinktivnim svojstvima. Da bi

---

<sup>962</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 216.

to postigao, Šustermanu je potrebno da govori više i o formi, i o fanku. Pritom, ukoliko pomenute tekstove sagledamo u kontekstu cele knjige, nema sumnje da je realizacija estetičkog diskursa predstavljala jedan od ciljeva njegovog teoretisanja. Uostalom, takav diskurs je svakako opravdano očekivati od knjige koja nosi naziv „Pragmatistička estetika“.

Kao što je istaknuto i u sprovedenim interpretacijama Šustermanovih tekstova, sagledavanje problematike izložene u *Pragmatističkoj estetici* iz perspektive istorijskih uslova u kojima ona nastaje sugerise da je do nedostatka analize forme u njoj moglo doći i zbog toga što popularna muzika u tom trenutku još uvek nije zadobila odgovarajuće mesto u estetici i filozofiji muzike. Zbog toga je Šusterman u potpunosti preokupiran isticanjem legitimiteta popularne umetnosti, tako da estetičku analizu zapostavlja i odlaže za neku drugu priliku. To je sugerisala i njegova napomena sa kraja „Forme i fanka“ da će „uopštavanja i ukratko pominjanje primera teško konstruisati dokaz“ da popularna muzika poseduje odgovarajuće „formalne kvalitete“.<sup>963</sup> Umesto estetičke analize, on pribegava efikasnijim sredstvima odbrane, čak i onim koji sa estetikom nisu nimalo povezani. Zato on teži da odbranu popularne umetnosti sprovede svim mogućim sredstvima – isticanjem doprinosa hip hopa u opismenjavanju mladih ljudi, smanjenju stope kriminala i promovisanju demokratskih ideja – čime doprinosi poboljšanju imidža popularne umetnosti među čitaocima teorijske literature. Ipak, kao i u slučaju Grejsikove estetike, i ovde se legitimnost popularne muzike kao estetskog fenomena može braniti i samom estetičkom analizom. Međutim, dok se Grejsik nalazi na korak od estetičkog razmatranja formalnog i specifično muzičkog u popularnoj muzici, budući da pokriva mnoge druge estetičke teme u svojoj knjizi, Šustermanova estetika ovakvim okretanjem opštijoj tematici ne kreira pogodno tlo za takvo razmatranje, bez obzira na to što otvorenije raspolaze pojmom forme u svom teoretisanju.

Sprovodeći polemiku sa estetičkim nasleđem, Šusterman, za razliku od Grejsika, zadržava osnovnu terminološku aparaturu estetike, što je uočljivo ne samo u činjenici da on koristi pojam umetnosti u tematizaciji fanka i hip hopa, već i u tome što se direktno služi i samim pojmom forme. Dok se ova okolnost može smatrati izvesnom prednošću u odnosu na Grejsikovu koncepciju, jer omogućava neposrednije

---

<sup>963</sup> *Ibid*, str. 200.

tumačenje uloge formalnog u savremenim estetičkim diskusijama, Šusterman ipak ostaje u okvirima generalnog estetičkog govora o formi i sadržaju u umetnosti, a ne sprovodi istraživanje o konkretnijim formalnim i sadržajnim karakteristikama popularne muzike. U „Formi i fanku“, forma je uvučena u burdijeovsku diskusiju o formi kao „specifično estetskom“ i sadržaju kao izvanestetskom, u kojoj je pokazivanje da je popularna muzika preokupirana sadržajem rezultiralo stavom da ona ne zaslužuje „estetiku“ u pravom smislu te reči. U takvim okolnostima, za Šustermana je bilo dovoljno da pokaže da ovakve i slične pojmovne distinkcije, poput razlikovanja forme i funkcije, ne važe na terenu popularne umetnosti, pa on to i čini, ne osvrćući se pritom ni na jedan od primera umetnosti ove vrste. On zadržava manir generalne diskusije o formi popularnoj umetnosti i kada, u poslednjim delovima „Forme i fanka“, takođe bez analize primera, uverava čitaoce da delo te vrste sadrži složenost kreiranu uz pomoć „intertekstualnosti“.<sup>964</sup> Shvatajući da ga razmatranje tog problema ipak u izvesnoj meri obavezuje na konkretniju analizu, on upućuje na „Lepu umetnost repa“, u kojoj na domete njegovog promišljanja popularne umetnosti utiče novi uspostavljeni kontekst. Međutim, i u njemu se pojam forme koristi kako bi se, jezikom estetike, dao legitimitet semplovanju kao inovaciji koja se pripisuje hip hopu, a zatim i da bi se pokazalo da struktura hip hop pesme nije proizvoljno kreirana. U tom smislu, ni Šustermanov govor o formi nije doveo do estetičke analize hip hopa, već je predstavljao način da se odbrana popularne umetnosti sprovede u terminološkom kontekstu koji odgovara tradicionalno usmerenim teoretičarima, jer je njima Šustermanova argumentacija primarno upućena.

Bez obzira na problematičnu realizaciju svoje namere da analizira formalne i strukturalne aspekte pomenutih muzičkih žanrova, treba naglasiti da je određenim postupcima Šusterman ipak doprineo isticanju da forma popularne muzike zaslužuje detaljnije razmatranje u estetičkom diskursu. Nasloviti „Forma i fank“ tekst o odbrani popularne umetnosti znači prepoznati da u estetičkoj javnosti postoji potreba za promišljanjem specifično muzičkih aspekata savremene muzičke produkcije i da problematika ove vrste ne pripada prošlosti estetike. Analiza Šustermanovih stavova u ovom radu pokazala je da ovakve teorijske i terminološke odluke njega ipak obavezuju i na ostvarivanje konkretnijih uvida o ovom aspektu muzike. Ukoliko je nedostatak *otvorenog* govora o formi izazvao probleme u Grejsikovoj estetici (budući

---

<sup>964</sup> *Ibid*, str. 199.

da je u njoj formalno i strukturalno implicitno prisutno u argumentaciji i primerima), u slučaju Šustermanove koncepcije teškoće je proizvela suviše uopštena, nedovoljno *konkretna* tematizacija formalnog. Njegovo oslanjanje na apstraktnije shvaćen pojam forme – kao suprotnost sadržaju ili „funkciji“ – moglo bi u izvesnom smislu biti opravdano u kontekstu odbrane popularne umetnosti u „Formi i fanku“, posebno zbog toga što je teško govoriti o formi u svim vrstama popularne umetnosti na isti način. Međutim, ne postoji razlog da se o formi hip hopa ne govori konkretnije u „Lepoj umetnosti repa“, u kom se istraživanje estetske i umetničke relevantnosti hip hopa ne može sprovesti u celosti ukoliko se ne ukaže na formalne i specifično muzičke aspekte ove muzike, koji su slušaocima značajni u neposrednom dodiru sa ostvarenjima ove vrste.

U tom smislu, Šustermanova estetika popularne muzike bi se mogla upotpuniti uz pomoć konkretnije analize formalnog i specifično muzičkog na nekoliko prethodno istaknutih načina. Ona bi 1) u slučaju „Forme i fanka“ opravdala izdvajanje ovog aspekta muzičkog dela u naslovu ovog teksta, 2) omogućila direktniji odgovor na kritiku da popularna umetnost ne sadrži odgovarajuću formu, ukoliko se analizom primera pokaže da je celovita i da nije proizvoljno kreirana, 3) obezbedila predstavljanje punih estetskih potencijala semplovanja kao muzičke inovacije na kojoj se zasniva kreiranje matrice u hip hopu, 4) unapredila njegovu argumentaciju povodom formalnih dometa kompozicije „Talkin’ All That Jazz“, 5) preusmerila njegovu diskusiju na formulisanje estetičke koncepcije mimo sveopšte teorijske odbrane popularne umetnosti i 6) pojmu forme dala samostalni značaj za estetiku mimo isticanja umetničkih i postmodernističkih tendencija popularne muzike, čime bi omogućila interesantne uvide o formalnom.

Razume se, estetički diskurs o popularnoj muzici se može sprovoditi i bez uzimanja u obzir formalnih ili specifično muzičkih karakteristika muzičkog dela. Da su Grejsikova i Šustermanova koncepcija bile postavljene tako da njihove analize ne upućuju, implicitno ili eksplicitno, na aspekte popularne muzike koje hanslikovska estetika naziva „formom“, do uočenih problema u realizaciji njihovih estetičkih projekata ne bi došlo. Ipak, u okolnostima u kojima bi otvorenija i konkretnija diskusija o formalnom i specifično muzičkom dovela do jasnije formulacije njihovih stavova, ubedljivije argumentacije i do krajnjih konsekvenci dovedene koncepcije koju predlažu ovi autori, insistiranje na detaljnijem tretmanu fenomena te vrste ne

predstavlja svojevoljni hir interpretatora i kreativno prevazilaženje granica postavljenih teorija.

Nedostatak otvorenog i dovoljno konkretnog govora o formalnom i specifično muzičkom u Grejsikovoj i Šustermanovoj estetici ne treba da sugeriše da su teorijski doprinosi ovih koncepcija upitni. I jedna i druga teorija dovela je do proširenja tematskog područja estetike i dala smernice za formulisanje estetike popularne muzike kao discipline, promišljajući njenu metodologiju, teorijsku i terminološku aparaturu. Te koncepcije posebno su uticale i na promovisanje estetske relevantnosti popularne muzike, a o takvim potencijalima ovog oblika stvaralaštva govorili su ukazivanjem na različite aspekte ove muzike. U tom smislu, Grejsikova i Šustermanova teorija zaista jesu ponudile *inkluzivniju* estetiku koja se okreće i formalnom i sadržinskom, neposredno opazivom i simboličkom, estetskom i društvenom, a ne zadovoljava se ograničavajućim teorijskim refleksijama koju nude estetička usmerenja poput formalizma. Ipak, i ovakva širina njihovih teorijskih poduhvata u izvesnom smislu iziskuje veliku odgovornost, pa se očekuje da ponude odgovarajući teorijski tretman različitih aspekata popularne muzike, pa i formalnih i specifično muzičkih. Takođe, od ovih teoretičara se očekuje i da jasno markiraju osnovnu teorijsku i terminološku aparaturu estetike i ne ograničavaju svoje analize iz straha da će biti poistovećene sa ograničenjima tradicije ove discipline.

Budući da se Grejsik i Šusterman u trenutku pisanja ove disertacije još uvek, u većoj ili manjoj meri, posvećuju pitanjima popularne umetnosti, isticanje mogućnosti poboljšanja njihovih teorijskih koncepcija ne predstavlja samo smernice za neke buduće estetičke poduhvate sličnog karaktera, već se može tumačiti i kao jedan doprinos ostvarivanju aktuelnih estetičkih ciljeva ovih autora. Ovo se posebno odnosi na Grejsika, budući da je on tokom 2022. godine, kao što je u radu pomenuto, objavio novu studiju o popularnoj muzici. Do dodatnog razvijanja njihovih ideja, izloženih u *Slušanju popularne muzike i Pragmatističkoj estetici*, svakako može doći i u radu njihovih sledbenika, pogotovo ako se uzme u obzir da estetika popularne muzike još uvek nije konkretnije tematizovala probleme koji se tiču formalnih karakteristika ove muzike. Ukoliko imamo u vidu da se istraživanje Endrjua Kanije u velikoj meri oslanja na pretpostavke Grejsikove estetike muzike, opravdano je očekivati da bi isticanje prednosti analize forme u poduhvatu takve vrste moglo motivisati i buduće napore u domenu estetike muzike da sagledaju ulogu forme u doživljaju i vrednovanju



muzike i izbegnu probleme uočene u ovoj disertaciji. Ovakav doprinos prethodno sprovedenih analiza dobija na važnosti i ukoliko uzmemo u obzir da istraživanja na polju estetike popularne muzike do danas gotovo da uopšte nisu sprovedena kod nas i u regionu.

*Stremiti ka boljoj budućnosti – ka estetici koja se podjednako osvrće na formalno kao i na druge aspekte muzičkog dela*

Grejsik i Šusterman su svojim teorijskim poduhvatima već pružili određene smernice ka formulisanju demokratičnije, inkluzivnije estetike muzike, koja će uzeti u obzir različite estetske potencijale savremenih muzičkih fenomena. Budući da su se njihove estetičke koncepcije manje posvetile specifično muzičkim i formalnim aspektima nego što to iziskuje problematika koju one imaju u vidu, bilo je važno obelodaniti u ovoj disertaciji ograničenja do kojih je došlo prilikom takvog postupanja, kako budući estetički projekti ne bi zapali u sličan, neravnopravan tretman forme i drugih aspekata jednog muzičkog dela. Zbog toga je od sličnih estetičkih tematizacija popularne muzike u budućnosti opravdano očekivati da, pored uspostavljanja balansa između različitih aspekata te vrste muzike koje slušaoci smatraju važnim, ponude uravnoteženu estetičku refleksiju koja će uključiti i formalne aspekte muzičkog dela. To, naravno, ne znači da će svako buduće estetičko učenje, svesno problema prethodno formulisanih projekata i motivisano težnjom ka širem pogledu na fenomen popularne muzike, nužno otvoriti i problem forme, ali je važno istaći da ne postoje ozbiljni teorijski razlozi da se taj problem mimoide. Ova disertacija predstavljala je mali napor ka analizi razloga koji stoje iza učenih Grejsikovih i Šustermanovih postupaka u pogledu forme. Istovremeno, u njoj su date smernice ka prevazilaženju ograničenja koja odlikuju te estetičke poduhvate. To je, između ostalog, učinjeno pokazivanjem da se formi ne mora pridati tradicionalistička i elitistička konotacija, da se ne mora izjednačiti sa značenjem koje ima u formalističkom opredeljenju i da govor o formi ne poziva na suviše restriktivno razumevanje estetskog doživljaja koje nije kompatibilno sa savremenim praksama slušanja muzike.

Ravnopravniji tretman različitih aspekata jednog muzičkog dela u estetici, pa i forme i specifično muzičkog u njemu, pre svega treba očekivati od opštije literature poput rečnika i priručnika. Prema vrsti i nameni takve literature, ona bi trebalo da uspostavi

odnos podjednake zastupljenosti različitih estetičkih tema, a posebno onih kojima se mogu objasniti savremeni muzički fenomeni, kao što se, primera radi, interesovanjem za formalno može ukazati na estetsku relevantnost popularne muzike. Ispostavilo se, međutim, da do toga nije došlo, jer formi kao jednom estetski relevantnom aspektu muzičkog dela nije dat samostalni značaj, već se, iz razloga koji nisu striktno teorijski, forma proteruje u diskusije o legitimnosti formalizma kao restriktivnog teorijskog stanovišta. Kao takav, pojam forme se u savremenoj literaturi o estetici muzike retko pojavljuje samostalno. Otvoreniju upotrebu ovog pojma pronašli smo samo u specifičnim polemikama koje se, na ovaj ili onaj način tiču formalizma, pa tako forma, između ostalog, dobija određenu ulogu i u aktuelnim polemikama o mogućnostima emocionalne ekspresivnosti muzike, predstavljajući formalizam koji se pripisuje Hansliku. Ovako shvaćenoj formi se pridaje formalistička, ali i tradicionalistička konotacija, jer se restriktivno shvaćeni Hanslikovi stavovi o formi poistovećuju sa teorijom koja redukuje slušalačko iskustvo na uvide o formalnom, a spektar muzike koji se tim iskustvom obuhvata na klasičnu muziku kao visoku kulturu koja jedina zaslužuje našu pažnju. Opštija estetička literatura jednostavno konstatuje ovakav manir upotrebe pojma forme u savremenoj estetici i ne sagledava mogućnosti njegove primene u drugačijim kontekstima. Budući da u takvim okolnostima o formi otvorenije govore samo teoretičari specifičnih, limitiranih interesovanja, autori opštije estetičke literature ne smatraju da je potrebno da pruže objašnjenje pojma forme mimo govora o usmerenjima te vrste.

Sasvim je očekivano da opštija estetička literatura, poput rečnika i priručnika, osluškuje tendencije savremene estetike i iz objašnjenja njenih ključnih pojmova i stavova isključi estetička rešenja na čija je ograničenja više puta ukazano tokom istorije njenog razvoja. Ekstremni formalizam i elitizam su stanovišta koja su pretrpela ozbiljne kritike kako u estetici, tako i u drugim disciplinama poput muzikologije i sociologije, pa je sasvim razumljivo ukoliko su ona u izvesnom smislu manje prisutna u opštim pregledima savremenih estetičkih preokupacija koje bi, po prirodi stvari, trebalo da obuhvate raznovrsnost estetskih fenomena današnjice. Međutim, u takvim okolnostima je jedino moguće opravdati manji tretman ekstremne verzije formalizma u literaturi tog tipa, ali ne i zapostavljanje samog pojma forme koji se, bez odgovarajućeg objašnjenja, poistovećuje sa takvim usmerenjem. Takvim postupanjem opštija estetička literatura prosto ignoriše činjenicu da se pojam forme

ipak i dalje upotrebljava u manje restriktivnim estetičkim poduhvatima današnjice, poput Šustermanove i Grejsikove koncepcije, kao i *Filozofije zapadne muzike* Endrjua Kanije. Istovremeno, takvom praksom ona demotiviše svaki budući estetički osvrt na estetske karakteristike na koje forma upućuje. Ukoliko se pojam forme u edukativnoj literaturi opšteg tipa nikad ne javlja samostalno, već jedino u odeljcima o tradicionalnim estetičkim stajalištima i njihovim savremenim modifikacijama (poput Zengvilovog umerenog formalizma), ne otvara se mogućnost dekonstekstualizacije njegovog značenja. Taj pojam se onda i prilikom interpretacije drugačije orijentisanih estetičkih poduhvata sagledava kroz prizmu te konotacije, pa se ovakvo razumevanje samoodržava u savremenoj estetici i unapred se osujećuje prilika da buduća generacija estetičara o formi teoretiše na nekom neutralnijem terenu. Rezultat takvog stanja u opštoj literaturi jeste da se teoretičari okreću drugačijoj problematici, a to ne čine zbog toga njihova estetička interesovanja ne upućuju na problem forme, već usled toga što je ovaj pojam teorijski preopterećen i u izvesnom smislu „kontaminiran“ prethodno navedenim konotacijama.

Na podjednaki način se značenje pojma forme u opštijoj estetičkoj literaturi ograničava i lišava teorijske pregnantnosti kada se poistovećuje samo sa smislom koji mu se pridaje u nešto savremenijim diskusijama o formalizmu i ekspresivizmu, koje su posebno bile aktuelne nakon estetičkih poduhvata Pitera Kivija. Umesto favorizovanja estetičke problematike kojoj se okreću uticajni mislioci, literatura te vrste bi trebalo da ponudi budućim istraživačima na ovom polju spektar mogućih pravaca i načina na koje mogu upotpuniti saznanja do kojih dolazi estetika kao disciplina, a ne da prosto izostavlja iz polemike one teme koje nisu bile na repertoaru poznatih teoretičara današnjice. Sagledavanje forme mimo formalizma nije dobilo svog predstavnika među istaknutijim savremenim estetičarima – Šustermanova nedovoljna tematizacija forme u „Formi i fanku“ u tom smislu zaista predstavlja propuštenu priliku da do toga dođe – ali kontingentne istorijske okolnosti ovog tipa ne bi trebalo da determinišu smer kretanja istraživanja u estetici kao disciplini. Iako je pitanje emocionalne ekspresivnosti, aktuelno u poduhvatima nastalim pod uticajem Kivijeve estetike, dovelo do značajnih i zanimljivih uvida u estetici, zapostavljeno pitanje formalnog i specifično muzičkog bi moglo otvoriti podjednako zanimljive estetičke probleme i iznedriti odgovarajuća rešenja. Takvo razmatranje bi, između ostalog, na polju estetike popularne muzike omogućilo odgovor na pitanje o tome

koje su to formalne karakteristike muzike zanimljive slušaocima koji inicijalno ne bivaju privučeni tekstom popularne muzike, kao i objašnjenje načina na koji slušalac stiče znanja o strukturalnim konvencijama ove muzike. To što ova problematika još uvek nije posebno obrađena u domenu estetike muzike ne predstavlja prepreku da do toga ne dođe u budućnosti. Uostalom, i Grejsik i Šusterman su svoje koncepcije stvarali mimo dominantnih polemika u savremenoj estetici – prvi udaljavanjem od pojma umetnosti, a drugi obnavljanjem pragmatističkog razumevanja estetskih fenomena. Shodno tome, od naslednika njihovih teorijskih težnji u estetici popularne muzike se može očekivati da na sličan način promovišu drugačiju problematiku i izvrše zaokret prema tematizaciji formalnog.

Za razliku od opštije estetičke literature, konkretne studije koje smo analizirali u disertaciji pokazuju veću težnju ka podjednakoj tematizaciji različitih aspekata muzičkog dela. I u Grejsikovom i u Šustermanovom poduhvatu uočava se tendencija formulisanja sveobuhvatne estetičke koncepcije koja će objasniti fenomen popularne muzike na više načina, ne izolujući nijedan teorijski uvid o ovoj vrsti muzike kao posebno važan za estetičku analizu. Ovakvo postupanje je u izvesnom smislu očekivano, budući da estetika popularne muzike kao mlada disciplina još uvek ne sadrži posebno aktuelne teme kojima se okreću svi istraživači na ovom polju. Tendencija ka panoramskom pregledu različitih estetičkih tema u dodiru sa popularnom muzikom još uvek je prisutna u estetici popularne muzike, kao što je slučaj i u nedavno objavljenoj knjizi Endrjua Kanije. Ipak, uprkos ovakvoj težnji, forma popularne muzike, uzeta u hanslikovskom značenju, nije dobila dovoljno prostora ni u jednoj od navedenih studija, iako se pojam forme u većoj ili manjoj meri koristi u njima, što sugeriše da problem nedostatka diskursa o formi ni u ovom slučaju ne leži u drugačijim interesovanjima ovih estetičara, već pre u izbegavanju potencijalnih problema koji bi nastali ukoliko se formi obezbedi više prostora. Forma popularne muzike nije u tim studijama jedan aspekt muzičkog dela o kome se nema puno toga zanimljivog reći iz estetičke perspektive, već je problem u tome što upotreba ovog termina može pobuditi određene asocijacije, preusmeriti raspravu u problematičnom pravcu i otvoriti diskusiju o estetičkom opredeljivanju koje nimalo ne doprinosi istraživanju popularne muzike. Suptilni Šustermanovi i Grejsikovi postupci obelodanili su da se ovi estetičari čuvaju takve konotacije. Takvo je, između ostalog, bilo Šustermanovo markiranje čitave polemike o formi pod „formalizmom“ u

indeksu pojmova, čime se ona proteruje na teren koji je neuskladiv sa bilo kakvom pragmatističkom estetikom. U slučaju Grejsika, uočili smo nešto opreznije ograđivanje od formalizma na početku diskusije o estetskoj relevantnosti popularne muzike, a zatim i konkretnije odbacivanje Hanslikovog navodnog „striktnog formalizma“. Drugačije rečeno, nisu u ovim estetikama postojali širi, koncepcijski razlozi za izbegavanje forme, već je pre do toga došlo usled izvesnog „straha od formalizma“. Prethodno sprovedene analize su pokazale da do takvog straha potpuno neosnovano dolazi u diskursu o formi koji ne podrazumeva formalizam, a ovi teoretičari su često otvarali upravo takav diskurs.

U tom smislu, u budućim estetikama popularne muzike koje bi, na tragu Grejsikovog i Šustermanovog poduhvata, težile podjednakom tretmanu različitih aspekata muzičkog dela, potrebno je prevladati ovakav „strah od formalizma“ da bi estetički tretman savremenih muzičkih fenomena mogao biti potpun. Ova težnja ka sveobuhvatnijoj estetici muzike, koju je nemoguće sprovesti bez konkretnijeg osvrta na formalno i specifično muzičko, nije jedini razlog zbog koga bi budući projekti ove vrste mogli biti potpuniji zahvaljujući tim osvrtima. Analiza ovih karakteristika savremenih muzičkih fenomena mogla bi omogućiti i uvide o formi do kojih nije moguće doći u uobičajenom koncentrisanju na značenje koje taj pojam dobija unutar nasleđa formalizma i njemu bliskih tradicija. Melodijski, harmonski i ritmički aspekti muzike ne moraju se posmatrati samo u kontekstu govora o neposredno opazivim karakteristikama muzike (kao u savremenom formalizmu), niti iz ugla gledišta koji predstavlja prekid interesovanja za „sadržaj“ poput teksta pesme (kao u Hanslikovoj estetici). Nasuprot tome, ovi aspekti se mogu posmatrati uzimanjem u obzir bogate istorije muzičkog stvaralaštva, aktuelnog konteksta u kome se doživljavanje sprovodi i konvencija kojim se rukovodi jedan oblik muziciranja. Takođe, mogućnost interakcije ovih aspekata i tekstualnog značenja može ukazati na dublje estetske potencijale jednog muzičkog dela (kao što je bio slučaj u dopuni Šustermanove analize kompozicije „Talkin’ All That Jazz“). Oblici formalizma na koje smo se osvrnuli u ovom radu, kao i pojednostavljena tumačenja Hanslikovog učenja, ne dopuštaju da se govor o formi proširi toliko da obuhvati diskusije o svim ovim faktorima koji utiču na doživljaj ovog aspekta muzičkog dela, čime se gube iz vida puni estetski dometi muzike. Posebno bi neka buduća estetika muzike, koja je formulisana na tragu Grejsikovog projekta u *Slušanju popularne muzike*, mogla imati

koristi od ovakvog šireg pogleda na formalno u popularnoj muzici, budući da je pokazano da njegovo isticanje konteksta slušanja i društveno-istorijskih pretpostavki doživljaja i vrednovanja muzike nije neusklađeno sa govorom o formi. Naprotiv, otvaranje pitanja o odgovarajućim uslovima za slušanje popularne muzike upravo je i obezbedilo teren za izdvajanje onih doprinosa formalnog o kojima nije moguće govoriti unutar formalizma i koji dolaze do izražaja u savremenim praksama slušanja muzike.

U tom smislu, formu nije samo *moгуće* sagledati izvan tradicije formalizma, već je *neophodno* analizirati njen značaj mimo te tradicije, ako je u estetičkoj analizi potrebno uzeti u obzir celokupno dejstvo jednog muzičkog dela. Ovo nije preveliki zahtev za estetiku poput Grejsikove i Šustermanove, budući da njihovi poduhvati ne nalaze daleko od tog cilja, ali ih u tome ometaju konotacije o kojima je prethodno bilo reći. Kao što je pokazano, Grejsikova estetika se vrlo često nalazi u prilici da izvrši takvu analizu, ali ne pristupa otvorenoj tematizaciji tog aspekta muzike jer se kloni formalističkih rešenja. Šustermanova koncepcija je još bliža ostvarenju takve mogućnosti kada on pokazuje nameru da o formi teoretiše unutar pragmatističke estetike kao antiteze formalističkoj estetici, ali to ne realizuje jer je preokupiran kritikom tradicije. I u jednoj i u drugoj estetici, potrebno je napraviti korak ka dekontekstualizovanju pojma forme, čime bi se uklonio i pomenuti „strah od formalizma“, kako bi se puni estetski potencijali popularne muzike uzeli u obzir, a time bi se moglo uticati i na postupanje budućih estetičara. Ukoliko se u savremenoj estetici promoviše praksa ukazivanja na doprinose teoretisanja o formalnom i specifično muzičkom mimo potrebe da se time adresira problematika formalizma, onda se može očekivati da se estetičari popularne muzike naredne generacije nadovežu na tendencije prisutne u ovim poduhvatima i približe ih otvorenijem i konkretnijem diskursu o formi. Tako bi teoretičari bliski Grejsiku hanslikovski pojam forme upotrebljavali bez ograđivanja od restriktivno shvaćenog „aktivnog slušanja“, a estetičari bliski Šustermanu o formi u fanku govorili mimo odgovora na Burdijeove stavove ili na modernističko insistiranje na složenosti muzičke strukture. Čak i ako takvo dekontekstualizovanje pojma forme ne bi dovelo do prevazilaženja potrebe savremenih estetičara da se ograde od restriktivnih formalističkih rešenja, jasnim odvajanjem diskursa o formi bi se učinilo da se „strah od formalizma“ ne proširuje i na „strah od analize forme“.

Konačno, Grejsikova koncepcija je, govoreći o estetskoj relevantnosti popularne muzike, ukazala na jedan razlog zbog koga je potrebno teoretisati o formalnom i specifično muzičkom u savremenoj estetici, koji se ne tiče ni potrebe za sveobuhvatnijom estetičkom pozicijom, niti ubiranja plodova govora o formi mimo formalizma, već nečega mnogo bazičnijeg. Neki ljudi prosto slušaju i vrednuju muziku jer su primarno zainteresovani za specifično muzičko i formalno u njoj, a jedna estetika (kao ni jedna „teorija o društvenoj relevantnosti“ u sociologiji ili muzikologiji) ne može da ignoriše tu činjenicu. Hanslikovski pojam forme, kojim se obuhvataju melodijski, harmonski, ritmički i strukturalni aspekti u kompoziciji, može da posluži za objašnjavanje realnog postupanja tih ljudi u svakodnevnom životu i time omogućiti obuhvatanje jedne postojeće slušalačke prakse. Ukoliko danas postoje slušaoci ove vrste (a Grejsikove analize to potvrđuju), estetika koja pretenduje na to da govori o estetskim potrebama savremenog čoveka ne može da se ogлуši o tu činjenicu, čak i ako to nije uobičajeno u aktuelnim estetičkim raspravama. Kao što Zengvil, referišući na Kivijeve reči, podseća da „ne smemo zaboraviti apsolutnu [instrumentalnu, neprikazivačku; D. M.] muziku“, <sup>965</sup> još sa većom sigurnošću se može zahtevati da se ne zaboravi slušalac koji je direktno (mada ne i isključivo) zainteresovan za formalno i specifično muzičko u popularnoj muzici, koja najčešće nije „apsolutna“, „čista“ i instrumentalna. Formulisana na tragu Grejsikovog projekta, buduća estetika koja bi se bliže pozabavila ovakvim oblikom slušanja mogla bi istraživati mehanizme vrednovanja popularne muzike koje slušalac ove vrste uzima u obzir, a takvoj analizi bi pristupila bez straha da bi time promovisala „aktivno slušanje“ pripisano formalistima i zbog toga bila okarakterisana kao tradicionalistička.

Pored formalističke konotacije koja se, implicitno i eksplicitno, pridavala pojmu forme u Grejsikovom i Šustermanovom projektu, u ovim koncepcijama smo, u većoj ili manjoj meri, uočili još jednu nijansu značenja koja je pripisana interesovanju za formalno u muzici. Reč je o prećutnoj pretpostavci da isticanje forme nužno pripada estetikama koje favorizuju visoku umetnost, pa analizirati formu znači biti na teorijskim pozicijama srodnim ovim estetikama. Dva su razloga zbog kojih dolazi do takve pretpostavke: prvi je taj što je tradicionalna estetika koja je ignorisala popularnu umetnost (poput Hanslikove) posebno isticala formalno u umetničkim delima, dok tom aspektu dela nisu posebnu pažnju posvećivali teoretičari koji su bili blaži prema

---

<sup>965</sup> Zangwill, N. *The Metaphysics of Beauty*, str. 73.

popularnoj umetnosti (poput Djuija). Drugi razlog leži u tome što su kritičari popularne umetnosti i zagovornici oblika stvaralaštva koji pripadaju visokoj kulturi (poput Adorna) obično isticali manjkavost forme popularne umetnosti. Stanje u istoriji estetike koje zatiču teoretičari poput Grejsika i Šustermana sugerise da diskusija o formi u izvesnom smislu *pripada* koncepcijama koje favorizuju visoku kulturu, pa se od drugačije teorijske pozicije očekuje da ne uzme zdravo za gotovo takvo postupanje. U takvim okolnostima je lakše posegnuti za drugačijom teorijskom aparaturom nego modifikovati tradicionalna estetička rešenja koja bi se, kao što to kaže Šusterman, preuzela sa „neprijateljskog terena“.<sup>966</sup>

Međutim, analiza Hanslikove koncepcije, kao i Grejsikovog odnosa prema ovoj teoriji, pokazala je da pojam forme ne može biti krivac za tu istorijsku činjenicu. Istorija estetike koja govori o formi, a zanemaruje popularnu umetnost, nije homogeni skup teorijâ koje se formalnom okreću iz uvek istih razloga, a visoku kulturu favorizuju na osnovu identične argumentacije. Bez obzira na to što i Hanslik i Adorno pripisuju vrednost klasičnoj muzici, niti je značenje pojma forme na isti način postavljeno u njihovim koncepcijama, niti se istorijske okolnosti u kojima oni govore o visokoj kulturi mogu tretirati na isti način. U slučaju Hanslikove koncepcije, povezivanje govora o formi sa njegovim favorizovanjem „čiste“ muzike kao oblika visoke umetnosti najčešće predstavlja rezultat pojednostavljene interpretacije ove teorije, do čega je došlo i u *Slušanju popularne muzike*. Protivno uvreženim uverenjima, Hanslikovo isticanje forme nije vodilo u odbacivanje teksta vokalno-instrumentalnih kompozicija, odlika zvuka i izvođenja, pa time ne predstavlja teoriju koja bi se, upravo *zbog toga što izdvaja formalno*, loše odnosila prema popularnoj umetnosti. Nasuprot tome, za njegovo ignorisanje popularne umetnosti postoje drugi, istorijski, kulturološki, pa i biografski razlozi, koji nisu ni na koji način povezani sa analizom formalnog u umetničkom delu, poput činjenice da je Hanslik knjigom *O muzički lepom* ostvarivao svoju ambiciju da predaje na Univerzitetu u Beču, na kome se sredinom 19. veka sigurno nisu izučavali oblici popularne kulture. Ako je hanslikovska estetika iz ovog ili sličnog razloga ignorisala popularno u umetnosti i istovremeno izdvojila formu u „čistoj“ muzici, ne znači da je ona zanemarila popularno *zbog* naglašavanja formalnog. U tom smislu, pitanje inkluzije popularne kulture u estetički diskurs ni u kom smislu ne vodi u preispitivanje relevantnosti

---

<sup>966</sup> Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, str. 170.



pojma forme u tom diskursu, jer između ovih dvaju estetičkih dilema prosto ne postoji jasna povezanost.

Istovremeno, to što je o formi puno toga rečeno u eri dominacije visoke kulture ne znači da se o njoj nema šta reći u savremenom dobu koje uzima u obzir i popularnu umetnost, već pre sugerise da o njoj *još uvek* nije dovoljno toga rečeno. Da bi do toga došlo, potrebno je raditi na tome da pojam forme u savremenoj estetici ne budi asocijacije ka elitističkom ignorisanju popularne kulture, na sličan način na koji Grejsik ulaže napore da ukloni tradicionalističku i elitističku konotaciju u slučaju pojma estetike. Kao što otvoreno polemise o estetskoj relevantnosti popularne muzike i estetičkom diskursu o njoj kao podjednako važnom, tako bi Grejsik mogao da govori i o formi prilikom analize primera koje ima u vidu, umesto da na nju ukazuje implicitno i pod drugim imenima. Takođe, prevladavanje prećutno podrazumevane veze između formalnog i estetike visoke umetnosti učinilo bi i to da se u poduhvatima kao što je Šustermanov forma ne koristi samo za dokazivanje estetičkog legitimiteta popularne umetnosti, već i za iskren opis onih aspekata popularne muzike koji su važni slušaocima i estetičku analizu koja bi nastupila na temelju tih uvida. Nasuprot tome, pojam forme se zloupotrebljava ako se njime samo otkupljuje poverenje tradicionalistički usmerenog i elitistički nastrojenog kritičara popularne umetnosti, jer se u tom slučaju takav kritičar dodatno uverava da su njegovi jednostrani kriterijumi teorijski sasvim legitimni, a da on samo nije primetio da se njima povinuju i fenomeni poput popularne muzike. Ne koristiti formu za opis fanka, već isključivo za ubeđivanje takvog kritičara, znači u potpunosti pristati na „neprijateljski teren“ o kome Šusterman govori. Konačno, sledbenici Grejsika i Šustermana bi mogli nastaviti njihovu težnju ka ravnopravnom odnošenju prema visokim i popularnim muzičkim fenomenima, a u tome bi se mogli osloniti na hanslikovski pojam forme, ukoliko bi on doprineo ostvarivanju konkretnijih uvida o muzici koja se analizira. Mada se skromnije okreće analizi formalnog u visokoj i popularnoj muzici nego što to ta problematika nalaže, Endrju Kanija se nalazi na dobrom putu da ostvari ovakvu demokratizovaniju perspektivu u estetici muzike.

Bez obzira na težnju ka sveobuhvatnom pregledu svih aspekata popularne muzike, kao i mehanizama doživljaja i vrednovanja ovog oblika muziciranja, Grejsikova i Šustermanova estetika su uzele u obzir tek uži krug fenomena koji pripadaju toj vrsti muzike, prevashodno one koje gravitiraju bluzu, roku i metalu, kao soulu, fanku i hip

hopu. Njihove koncepcije se u potpunosti oglašuju o savremene muzičke fenomene poput elektronske plesne muzike, koja zaslužuje podjednaku tematizaciju. Isticanje važnosti formalnih i specifično muzičkih aspekata popularne muzike, kao i dodatno ohrabrenje savremene estetike da se tim aspektima pozabavi mimo „straha od formalizma“, moglo bi biti od posebnog značaja upravo u budućim estetičkim projektima koji bi obuhvatili i elektronsku plesnu muziku. Naime, veliki, ako ne i najveći deo savremenih dela elektronske muzike čine instrumentalne kompozicije. Čitave podžanrove savremene elektronske muzike, poput tehna, čine uglavnom dela instrumentalne muzike.<sup>967</sup> U odsustvu teksta kao mogućeg predmeta estetičke analize, formalno i specifično muzičko u ovim delima mogu pružiti smernice ka promišljanju specifičnih konvencija elektronske muzike koje je potrebno poznavati da bi se ona na odgovarajući način doživela i vrednovala. U vreme nastanka estetičkih studija koje smo analizirali u ovoj disertaciji, različiti oblici elektronske muzike poput techno i haus muzike već su doživeli punu afirmaciju među širom publikom u Sjedinjenim Američkim Državama. U tom smislu, opravdano je pretpostaviti da Grejsik i Šusterman nisu obuhvatili fenomene ove vrste u svojim studijama jer nisu poznavali te konvencije, pa ovaj zadatak čeka neke buduće istraživače. Mimo skromnih doprinosa određenih teoretičara poput Ralfa fon Apena,<sup>968</sup> ni drugi aspekti elektronske plesne muzike nisu još uvek interpretirani iz ugla estetike. Ekspliciranje doprinosa koji analiza forme može imati u estetici popularne muzike, koje je u ovoj disertaciji sprovedeno na primeru Grejsikove i Šustermanove koncepcije, moglo bi predstavljati podstrek da do tematizacije formalnog i specifično muzičkog na otvoreniji i konkretniji način dođe i u budućoj estetici elektronske muzike.

Na kraju, treba podsetiti i na to da je Grejsik više puta u *Slušanju popularne muzike* govorio o estetici kao interdisciplinarnoj disciplini i istakao njen ravnopravni status u odnosu na druge vidove odnošenja prema popularnoj muzici. Tako postavljena, estetika popularne muzike se zaista udaljava od restriktivnijih, „Model T“ oblika estetike i kreira odgovarajuće uslove za kooperaciju sa drugim disciplinama u višestrukom sagledavanju ovog aspekta popularne kulture. Istovremeno, ovakvo usmerenje zahteva odgovorniji odnos estetike prema različitim temama kojima se

---

<sup>967</sup> Up. Reynolds, S. C.W. "Techno", u: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/techno>. 14.11.2022.

<sup>968</sup> Up. von Appen, R. „On the aesthetics of popular music“, u: *Music Therapy Today*, str. 5-25.

može posvetiti u saradnji sa drugim teorijskim usmerenjima. Grejsik pokazuje da je toga svestan kada je reč o društvenoj konotaciji popularne muzike, pa on sa puno pažnje tretira ovo pitanje, pokazujući da i estetika može učestvovati, zajedno sa disciplinama poput sociologije i političke filozofije, u dijalogu o doprinosima popularne muzike promovisanju određenih vrednosti poput tolerancije i društvene jednakosti. Na isti način bi estetika popularne muzike trebalo da se odnosi i prema formalnom i specifično muzičkom, jer bi njen otvoreniji i konkretniji pristup ovim problemima omogućio veću komunikaciju između estetičara i muzičkih kritičara, muzikologa i teoretičara muzike.

I u ovom slučaju je Grejsikova estetika već dala izvesne smernice učestalim referisanjem na rezultate promišljanja muzikologa i muzičkih kritičara, ali ona nije otišla toliko daleko da na temelju takvog postupanja izvede i zaključke o formi popularne muzike, iako je ovaj autor citirao reči muzikologa i kritičara koje bi omogućile proširenje estetičkog diskursa u tom pravcu. To ne znači da bi jedan estetičar popularne muzike trebalo da u potpunosti usvoji obrasce teorije muzike i govori stručnim jezikom prilikom analize formalnog u jednom muzičkom delu, već da otvorenijim referisanjem na melodijske, harmonske, ritmičke i strukturalne aspekte popularne muzike ukaže na njihovu ulogu u doživljaju i vrednovanju i uporedi svoje zaključke sa dometima drugih disciplina. Posebno bi u domenu promišljanja mehanizama vrednovanja popularne muzike estetika mogla dati jasan doprinos uz pomoć govora o formi, jer bi time istražila još uvek netaknuto područje koje se nalazi između vrednosno neutralnih teorijskih analiza muzikologa i teoretičara muzike sa jedne strane i otvorene manifestacije vrednosnog suda o konkretnom delu u rečima kritičara.

Budući da tradiciji estetike kao discipline nije stran govor o formalnom i specifično muzičkom, usklađivanje sa ovakvom muzičkom literaturom ne predstavlja poseban napor. Uostalom, teorijsko nasleđe Eduarda Hanslika pripada podjednako tradicijama estetike i muzičke kritike, pa zašto ne iskoristiti ovu teoriju kao uporišnu tačku za produbljivanje saradnje između ovih disciplina. Da u savremenoj estetici postoji tendencija ka ostvarivanju ovakve saradnje, pokazuje i činjenica da Endrju Kanija usklađuje svoju teorijsku i terminološku aparaturu sa teoretičarima muzike i muzikolozima, ostajući pritom u domenu interesovanja estetike, a podstiče kooperaciju sa istraživačima pomenutih usmerenja čak i time što svoja razmatranja

često dopunjuje i samim notnim tekstom. Po ugledu na Grejsikovu implicitniju polemiku sa teoretičarima ove vrste i u skladu sa navedenim Kanijinim naporima, buduća estetika popularne muzike bi otvorenom i konkretnom analizom forme i specifično muzičkog na još jedan način potvrdila da je estetički pristup muzici podjednako relevantan za proučavanje popularne kulture kao i drugi savremeni načini istraživanja ove problematike.

## Literatura

- , 'Indeksi'\* – Naše Doba“, <https://www.discogs.com/master/2481658-Indeksi-Na%C5%A1e-Doba>. 14.11.2022.
- , „A Short History of Organ Grinders“, [https://www.bendermelodies.com/org\\_grinder\\_history.htm](https://www.bendermelodies.com/org_grinder_history.htm). 14.11.2022.
- , „An Introduction to the 12 Bar Blues“, <https://happybluesman.com/introduction-12-bar-blues/>. 14.11.2022.
- , „Appropriation“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>. 14.11.2022
- , „Arrangement or transcription“ u: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Kennedy, M. i Bourne J. (ur.), Oxford University Press, New York, 2004, str. 28.
- , „Beat“, <https://musicaldictionary.com/beat/>. 14.11.2022.
- , „Bohemian Rhapsody“, <https://www.imdb.com/title/tt1727824>. 14.11.2022.
- , „Dango Rajnhart“, <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/3811931/django-rajnhart.html> . 14.11.2022.
- , „Džango Renart“ <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/2400638/dzango-renart.html>. 14.11.2022.
- , „Grandmaster Flash & The Furious Five – The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel“, <https://www.discogs.com/release/1095801-Grandmaster-Flash-The-Furious-Five-The-Adventures-Of-Grandmaster-Flash-On-The-Wheels-Of-Steel>. 14.11.2022.
- , „Harmonious sounds rule 1960s, '70s music“, u: *Jamaica Gleaner*, September 21, 2014, <https://jamaica-gleaner.com/article/entertainment/20140921/harmonious-sounds-rule-1960s-70s-music-0> 14.11.2022.
- , „Humanities Chair“, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/>. 14.11.2022.
- , „Indexi – U Inat Godinama (1964-1999 Antologija)“, <https://www.discogs.com/release/6031477-Indexi-U-Inat-Godinama-1964-1999-Antologija>. 14.11.2022.
- , „Lonnie Liston Smith & The Cosmic Echoes\* – Expansions“, <https://www.discogs.com/release/222735-Lonnie-Liston-Smith-The-Cosmic-Echoes-Expansions>. 14.11.2022.
- , „Musique Concrète“, u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>, 14.11.2022.

- „Oscar Peterson – A Time For Love: The Oscar Peterson Quartet - Live In Helsinki, 1987”, <https://www.discogs.com/release/21171916-Oscar-Peterson-A-Time-For-Love-The-Oscar-Peterson-Quartet-Live-In-Helsinki-1987>. 14.11.2022.
- „Program“, <https://pae30.mome.hu/program/>. 14.11.2022.
- „Reggae“, u: *New World Encyclopedia*, <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/reggae>. 14.11.2022.
- „Riff“, u: *The Britannica Dictionary*, <https://www.britannica.com/dictionary/riff>. 14.11.2022
- „Rockovnik“, <https://www.imdb.com/title/tt6069872/>. 14.11.2022.
- „Sampling“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sampling>. 14.11.2022.
- „Scratch“, <https://www.imdb.com/title/tt0143861/>. 14.11.2022.
- „Talkin’ All That Jazz“, <https://copyrightandhiphop.com/talkin-all-that-jazz/>. 14.11.2022.
- „Telan Devik – Reinventions“, <https://www.discogs.com/release/9025043-Telan-Devik-Reinventions>. 14.11.2022.
- „The 1960's Rock Organ“, <https://clocktower.org/show/the-1960s-rock-organ>. 14.11.2022.
- „The Evolution of Popular Music“,
- „The History of Harmony: The '60s“, <https://www-beta.napster.com/blog/post/the-history-of-harmony-the-60s>. 14.11.2022.
- „Tori Amos – Teen Spirit“, <https://www.discogs.com/release/3640579-Tori-Amos-Teen-Spirit>. 14.11.2022.
- „Vinyl Record Sizes and Speeds – What does 33 – 45- 78 RPM mean?“, <https://blog.electrohome.com/vinyl-record-speeds-33-45-78-mean>. 14.11.2022.
- „W. C. Handy“, u: *Encyclopædia Britannica*,
- „Wayne's World“, <https://www.imdb.com/title/tt0105793>. 14.11.2022.
- A Companion to Aesthetics*, Second Edition, Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker i David E. Cooper (ur.), Wiley-Blackwell, Malden, 2009.
- Abbing, Hans, *The Changing Social Economy of Art: Are the Arts Becoming Less Exclusive?*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

- Adajian, Thomas, „The Definition of Art“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition>. 14.11.2022.
- Adorno, T. *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 2002.
- Adorno, T. W. „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening“, u: Adorno, T. W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London, New York, 2005, str. 29-60.
- Adorno, Theodor W. „On Popular Music“, u: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, John Storey (ur.), The University of Georgia Press, Athens, str. 197-209.
- Adorno, Theodor W. *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
- Alperson, P. „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, u: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ur.), Blackwell Publishing, Malden, 2004, str. 254-275.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Kultura, Beograd, 1955.
- Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009.
- Bancroft, Jane, „Foreign Language Teaching in Yugoslavia“, u: *The Modern Language Journal*, Vol. 58, No. 3 (Mar., 1974), str. 103-108.
- Banerji, Robin, „WC Handy's Memphis Blues: The Song of 1912“ BBC, 30 December 2012, <https://www.bbc.com/news/magazine-20769518>. 14.11.2022.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.
- Brigman, Nikolaus, „Semplovanje“, u: *Leksikon savremene kulture*, Ralf Šnel (ur.), Plato, Beograd, 2008, str. 617.
- Bryan Wawzenek, „Top 10 Beatles Lyrics“, June 24 2013,
- Bukszpan, Daniel, „How ‘Bohemian Rhapsody’ turned Queen into box office, music chart champions after decades“ November 26 2018, *CNBC*, <https://www.cnbc.com/2018/11/23/bohemian-rhapsody-turned-queen-into-box-office-music-champions.html>. 14.11.2022.
- Butler, Mark. J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, ProQuest Information and Learning Company, UMI microform edition, Ann Arbor, 2003.

- Carroll, Noel, „Formalism“, u: *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut i Dominic McIver Lopes (ur.), Routledge, New York, 2005, str. 87-96.
- Clark, Brian, „The Essential Instruments in a Rock Band“, January 6, 2022, <https://www.musicianwave.com/instruments-in-a-rock-band/>.14.11.2022.
- Danesi, Marcel, *Concise Dictionary of Popular Culture*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2017.
- Davies, S. „Contextualism and Ontology“, u: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, str. 173-177.
- Davies, S. *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, 2003
- Davies, Stephen, „Rock versus Classical Music“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition: An Anthology*, str. 505-516.
- Davis, Stephen. „Reggae—Jamaica's Inside-Out Rock and Roll“, The New York Times, Nov. 30, 1975, <https://www.nytimes.com/1975/11/30/archives/reggae-jamaicas-insideout-rock-and-roll-reggae-its-insideout-rock.html>. 14.11.2022.
- De Clercq, Rafael „The Concept of an Aesthetic Property“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 2 (Spring, 2002), str. 167-176.
- Devik, Telan, „Miami Boats“,
- Dewey, John, *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958.
- Dimitrijević, Zlatan, „Nenad Vasilić Trio – Wet Paint (Galileo Vertrieb)“, 21. oktobar 2016, <https://www.jazzin.rs/nenad-vasilic-trio-wet-paint-galileo-vertrieb/>. 14.11.2022.
- Dolfsma, Wilfred, *Valuing Pop Music: Institutions, VALUES, and Economics*, Eburon, Delft, 1999.
- Dowling, Christopher „Aesthetic Formalism“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/>. 14.11.2022.
- Dylan, Bob, *Chronicles: Volume One*, Pocket Books, London, 2005.
- Echard, William, *Neil Young and the Poetics of Energy*, Indiana University Press, Bloomington, 2005.
- Erdeljac, Nela, „Engleski jezik i američka hladnoratovska kulturna diplomacija u Jugoslaviji (1951-1961)“, u: *Radovi - Zavod za hrvatsku povijest*, Vol. 52, br. 1, Zagreb 2020, str. 273-305.



- Erickson, Gregory, „Gracyk, Theodore. *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin* (Book Review)“, u: *Journal of Popular Music Studies*, Volume 20, Issue 1, str. 92–104.
- Erickson, Robert, *Sound Structure in Music*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- Fast, Susan, *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Feist, Jonathan, „What Is a Rhythm Section?“, February 01 2019, <https://www.liveabout.com/what-is-a-rhythm-section-2456822>. 14.11.2022.
- Fisher, John Andrew, „Popular Music“, u: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracyk i Andrew Kania (ur.) Routledge, Abingdon, New York, 2011, str. 405-415.
- Fiske, John, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, Routledge, London, New York, 1987.
- Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- Fusilli, Jim, *Pet Sounds*, Continuum, London, 2009, Kindle Edition.
- Gallagher, Mitch, *The Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies*, Course Technology PTR, Boston, 2009.
- Gans, Herbert, *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation Of Taste*, Basic Books, New York, 2008.
- George, Nelson, *Hip Hop America*, Viking Penguin, New York, 1998.
- Ginsborg, Hannah, „Kant’s Aesthetics and Teleology“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition), Edward N. Zalta i Uri Nodelman (ur.), <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/>. 14.11.2022.
- Gracyk T. *Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays*, Bloomsbury Academic, London, 2022 (Manuscript).
- Gracyk, T. „Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music“, u: *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992), str. 526-542.
- Gracyk, T. „Popular Music“, u: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Tomas McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson, Ariana Phillips-Hutton (ur.), Oxford University Press, New York, 2021, str. 533-553.

- Gracyk, T. „The Aesthetics of Popular Music“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>. 14.11.2022.
- Gracyk, T. *I Wanna be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Temple University Press, Philadelphia, 2001.
- Gracyk, T. *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham, 1996.
- Gracyk, Theodore, *Listening to Popular Music, or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010.
- Greenwood, Tom, „The Rise and Fall of the Harpsichord in the 1960s“, <https://contributormagazine.com/the-rise-and-fall-of-the-harpsichord-in-the-1960s/>. 14.11.2022.
- Grujić, Bratislav, *New Standard Dictionary: English-Serbocroatian, Serbocroatian-English*, OBOD-Cetinje, 1985.
- Gruppen, Klaus, „Black music“, u: *Leksikon savremene kulture*, , Ralf Šnel (ur.), Plato, Beograd, str. 77-78.
- Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co, London, 1880.
- Hanslick, Eduard, *The Beautiful in Music*, Novello and Company, London, 1891.
- Hanslick, Eduard, *Vienna's golden years of music, 1850-1900*, Simon and Shuster, New York, 1950.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1922
- Harrison, Daniel, „After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music“, u: *Understanding Rock: Essays In Musical Analysis*, John Covach i Graeme M. Boone (ur.), Oxford University Press, New York, 1997.
- Hatten, Robert, S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša-Svjetlost, Sarajevo, 1989.
- <https://open.lib.umn.edu/mediaandculture/chapter/6-2-the-evolution-of-popular-music/>. 14.11.2022.
- <https://ultimateclassicrock.com/beatles-lyrics/> . 14.11.2022.
- <https://www.britannica.com/biography/W-C-Handy>. 14.11.2022.

- <https://www.youtube.com/watch?v=2nQpH3AYmcQ>. 14.11.2022.
- Indeksi\* – Sedam Veličanstvenih“, <https://www.discogs.com/master/1624444-Indeksi-Sedam-Veli%C4%8Danstvenih>. 14.11.2022.
- Indexi, „Učini jednom bar“, <https://www.youtube.com/watch?v=zqj6nrXuolM>. 14.11.2022.
- Ingarden, Roman, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975.
- Janjatović, Petar, *Yu-rock enciklopedija (1960-1997)*, Geopoetika, Beograd, 1998.
- Kania, A. „The Philosophy of Music“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>. 14.11.2022.
- Kania, Andrew, *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*, Routledge, New York, 2020.
- Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, Dereta, Beograd, 2004.
- Kellman, Andy, „Mtume, Biography“, <https://www.allmusic.com/artist/mtume-mn0000508391/biography>. 14.11.2022.
- Keyes, Cheryl Lynette, *Rap music and street consciousness*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2004.
- Kirby, F.E. „Musical Form“, u: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/musical-form/Principles-of-musical-form>, 14.11.2022.
- Kitwana, Bakari, *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes and the New Reality of Race in America*, Basic Civitas Books, New York, 2005.
- Kivy, P. „Voices from the Profession“, <https://aesthetics-online.org/page/KivyVoices>. 14.11.2022.
- Kivy, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford, 2002.
- Kyriazis, Stefan, „Bohemian Rhapsody lyrics explained - The meanings behind Queen's anthem“, June 10 2021, <https://www.express.co.uk/entertainment/music/1444392/Bohemian-Rhapsody-lyrics-meaning-Queen-Freddie-Mercury-evg>. 14.11.2022.
- Landerer, Christoph, Wilfing, Alexander i Rothfarb, Lee „Origins, Publication, and Translation History of the Treatise“ u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Oxford University Press, New York, 2018, Kindle Edition.
- Lavoie, Alex, „What is Swing? The Basics of Jazz Rhythm Explained“, February 4, 2022, <https://blog.landr.com/what-is-swing/>. 14.11.2022.

- Leddy, Tom i Puolakka, Kalle, „Dewey’s Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/>. 14.11.2022.
- Levinson, J. „Peter Kivy and the Philosophy of Music“, u: *British Journal of Aesthetics*, 57 (3) (2017), str. 269-282.
- MacDonald, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Chicago Review Press, Chicago, 2007.
- Marcus, Greil, *Ranters & Crowd Pleasers: Punk in Pop Music, 1977-92*, Doubleday, New York, 1993.
- Maričić, Slobodan, „Hip hop i knjiga „Repotpisani“: Kako je Srbija dobila prvi 'rep bukvar'“, *BBC News na srpskom*, 17 januar 2021, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-55447527>. 14.11.2022.
- Mercury, Freddie, „Bohemian Rhapsody“, <https://genius.com/Queen-bohemian-rhapsody-2011-remaster-lyrics>. 14.11.2022.
- Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, 1990.
- Milaković, Nina, "Koga su Jugosloveni prepjevali, a kojeg velikana inspirisali?", <https://www.bosonoga.com/2020/06/12/koga-su-jugosloveni-prepjevali-a-kojeg-velikana-inspirisali/>. 14.11.2022.
- Milenković, D. „Estetski doživljaj popularne muzike i njegova uloga u Šustermanovoj odbrani popularne umetnosti“, *Theoria* 2 (2019):62, str. 83-96.
- Milenković, D. „Kakvo društvo simbolizuje popularna muzika? Kritika Grejsikove estetičke koncepcije u knjizi *Listening to Popular Music*“, *Estetika u humanističkom ključu*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019. str. 229-247.
- Milenković, D. „Muzička forma, estetske karakteristike i politička konotacija popularne muzike u knjizi *Listening to Popular Music* Teodora Grejsika“, *Estetsko i političko: zbornik radova*, Una Popović, Miloš Miladinov, Vladimir Milenković (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2019, str. 57-77.
- Milenković, D. „Promišljanje odnosa Šustermanove estetike hip hopa i Djuijeve pragmatističke estetike“, *Estetsko i stvarno*, Iva Draškić Vićanović i drugi (ur.), Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2018, str. 233-250.

- Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music”, u: *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, „21st ICA Meets Popular Inquiry”, 2020: 1 (Vol 6), str. 2-13.
- Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music“, *Possible worlds of contemporary aesthetics: aesthetics between history, geography and media: proceedings / 21st International Congress of Aesthetics ICA 2019, Belgrade, 2019*, Nataša Janković, Boško Drobnjak and Marko Nikolić (ur.), University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrade, 2019, str. 1238-1243.
- Morpurgo-Taljabue, Guido, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968.
- Musicology: The Key Concepts (Routledge Key Guides Series)*, David Beard, Kennet Gloag (ur.), Routledge, London, New York, 2005
- Parker, Adam Longman, „Afriqua Presents Principles of Black Music: Blue Notes”, <https://www.ableton.com/en/blog/afriqua-presents-principles-of-black-music-blue-notes/>. 14.11.2022.
- Pearson, David M. „Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music”, u: *Music Theory Online*, Volume 25, Number 1, March 2019. Digital Edition.
- Perlman, Marc, *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, Berkeley, 2004.
- Peterson, Oscar, „Cakewalk“, <https://www.youtube.com/watch?v=wJnhLq2vPfc>, 14.11.2022.
- Pleasants, Henry, „Preface“, u: Hanslick, Eduard, *Vienna's golden years of music, 1850-1900*, Simon and Shuster, New York, 1950, str. xix-xxvi.
- Price III, Emmett G. *Hip Hop Culture*, ABC Clio, Santa Barbara, 2006.
- Reynolds, S. C.W. „Techno“, u: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/techno>. 14.11.2022.
- Rorti, Ričard, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.
- Rosenberg, Bernard, „Mass Culture in America“, u: *Mass Culture: The Popular Arts in America*, David Manning White i Bernard Rosenberg (ur.), The Free Press of Glencoe, Glencoe, 1967, str. 3-12.

- Rothfarb, Lee i Landerer, Christoph „Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick’s Central Concepts“, u: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Oxford University Press, New York, 2018.
- Ryynänen, Max, „Living Beauty, Rethinking Rap: Revisiting Shusterman’s Philosophy of Hip Hop“, u: *Shusterman’s Somaesthetics: From Hip Hop Philosophy to Politics and Performance Art*, Jerold J. Abrams (ur.), Brill, Leiden, Boston, 2022, str. 74-85.
- Santelli, Robert, *The Best of the Blues: The 101 Essential Albums* Penguin Books, New York, 1997.
- Scarborough, Dorothy, *On the trail of negro folk-songs*, Harvard University Press, Cambridge, 1925.
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Shelley, James, „The Concept of the Aesthetic“, u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ur.). <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>. 14.11.2022.
- Sheppard, Anne *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, New York, 1987.
- Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, London, New York, 2005
- Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2000.
- Shusterman, R. „Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 2, Aesthetics and Popular Culture (Spring, 1999), str. 221-233.
- Shusterman, R. „Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism, and Other Issues in the House“, *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1995), str. 150-158.
- Shusterman, R. „Rap as Art and Philosophy“, u: *A Companion to African-American Philosophy*, Tommy L. Lott i John P. Pittman (ur), Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 419-428.
- Sibley, Frank, „Aesthetic Concepts“, u: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition: An Anthology*, Peter Lamarque i Stein Haugom Olsen (ur), Blackwell Publishing, Malden, 2004, str. 127-141.
- Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1991.

- Slater, Barry Hartley, „Aesthetics“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/aesthetics/> 14.11.2022.
- Stevanović, Nemanja, „Srbija, kultura i muzika: Jezičko 'majanje' po hip-hopu“, BBC News na srpskom, 11 avgust 2022, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-62289669>. 14.11.2022.
- Tagg, Philip, „Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice“, *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982).
- Tanner, Grafton, *Babbling Corpse: Vaporwave And The Commodification Of Ghosts*, John Hunt Publishing, Alresford, 2016.
- Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1975.
- Tate, Greg i Light, Alan, „Hip-hop“, u: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/hip-hop>. 14.11.2022.
- Taylor, Tom, „The Story Behind The Song: ‘D’Yer Mak’er’, Led Zeppelin’s big joke“, *Far Out Magazine*, March 9, 2021, <https://faroutmagazine.co.uk/story-behind-the-led-zeppelins-song-dyer-maker-joke/>. 14.11.2022.
- The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Simon Frith, Will Straw i John Street (ur.), Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2001
- The Oxford Dictionary of Music*<sup>1</sup>, Michael Kennedy (ur.), Oxford University Press, Oxford, New York, 2001.
- The Oxford Dictionary of Music*<sup>2</sup>, Michael Kennedy i Joyce Kennedy (ur.), Oxford University Press, Oxford, New York, 2013.
- The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ur.), Oxford University Press, New York, 2005
- The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut i Dominic McIver Lopes (ur.), Routledge, New York, 2005.
- Vesić, Dušan i Rančić, Sandra, *Emisija Rockovnik*, Radio Televizija Srbija, Beograd, 2010.
- Vincent, Rickey, "Funk", u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/funk>. 14.11.2022.
- von Appen, Ralph „On the aesthetics of popular music“, u: *Music Therapy Today* (Online 1st April) Vol.VIII (1) (2007), str. 5-25.
- Wakin, Tom, „The Songs and Technique of Famed Dj Grandmaster Flash: An Audio-Visual Guide“, <https://polygraph.cool/grandmaster-flash/>. 14.11.2022.

- Wallenfeldt, Jeff, „Surf Music“, u: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/surf-music>, 14.11.2022.
- Walser, Robert, „Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances“, u: *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ur.), Cambridge University Press, New York, 2009, str. 16-38.
- Walser, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, 1993.
- Walton, Kendall, „Categories of Art,“ u: *Philosophical Review*, 79, no 3 (1970), str. 334-367.
- Wicks, Robert, *Kant on Judgment*, Routledge Philosophy GuideBook, Routledge, New York, 2007.
- Wilfing, Alexander, „Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’“, in: *Principia* LXIII (2016), str. 5-35.
- Wilfing, Alexander, i Landerer, Christoph, „Eduard Hanslick (1825–1904)“, u: Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/hanslick/>. 14.11.2022.
- Wilson, Kieran i Bennett, Buster, “What is Harmonic Mixing - The Ultimate Guide For Beginner DJs”, July 19, 2021, <https://www.londonsoundacademy.com/blog/what-is-harmonic-mixing-the-ultimate-guide-for-beginner-djs>. 14.11.2022.
- Young, James O. „Between Rock and a Harp Place“, u: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995), 78-81.
- Zangwill, Nick, „Formalism“, u: *A Companion to Aesthetics*, Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker i David E. Cooper (ur.), Wiley-Blackwell, Malden, 2009, str. 290-293.
- Zangwill, Nick, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca, 2001.
- Zanio, Zabine, „Muzikologija“, u: *Leksikon savremene kulture*, Ralf Šnel (ur.), Plato, Beograd, 2008, str. 449-451.